ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

in cotutela con Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti, Storia, Società.

Ciclo 39°

Settore Concorsuale: 10/C1 10/C1 TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/07 MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA.

"LO SPIRITO DI *BRASILIANITÀ* CHE CI DEVE SALVARE DA NOI STESSI": IL BACKSTAGE DELL'OPERA SIDÉRIA E LA CIRCOLAZIONE DI IDEE IN UN MERCATO ARTISTICO IN COSTRUZIONE.

Presentata da: ***Charlene Neotti Gouveia Machado***

Coordinatore Dottorato

Prof. Dott. Marco Beghelli

Supervisore

Prof.ssa Andrea Albuquerque Adour da Camara

Supervisore

Prof. Marco Beghelli

Esame finale anno 2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CHARLENE NEOTTI GOUVEIA MACHADO

"O ESPIRITO DE BRASILIDADE QUE NOS HÁ DE SALVAR DE NÓS MESMOS": os bastidores da Ópera Sidéria e a circulação de ideias em um mercado artístico em construção.

RIO DE JANEIRO
2025

Charlene Neotti Gouveia Machado

“O ESPIRITO DE BRASILIDADE QUE NOS HÁ DE SALVAR DE NÓS MESMOS”: os bastidores da Ópera Sidéria e a circulação de ideias em um mercado artístico em construção.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito do acordo de cotutela firmado entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Università di Bologna (Departamento Arti, Storia, Società) como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Orientador: Professora Dra. Andrea Adour (UFRJ)

Orientador: Professore Dott. Marco Beghelli (UNIBO)

RIO DE JANEIRO
2025

Dedico ao querido professor

Antônio José Augusto (*in memoriam*), saudades.

E ao Davide, “sei il migliore”.

AGRADECIMENTOS

Se esta tese fosse uma Ópera, haveria muitos personagens no libreto e na ficha técnica, cada um desempenhando um papel fundamental. Assim esta tese é fruto da colaboração e apoio de muitas pessoas e instituições, às quais expresso minha profunda gratidão.

AOS MAESTROS, Andrea Adour e Marco Beghelli, meu profundo agradecimento. Assim como expresso meu sincero agradecimento aos participantes das bancas: Alberto Pacheco, Luciana Requião, João Vidal, Jonas Lana, Giorgio Monari, João Vidal. E aos professores que acompanharam diferentes momentos da minha formação: Rogério Busdasz, Samuel Araújo, Matteo Paoletti, Andre Cardoso.

AO MAESTRO Alceo Bocchino, sempre elegante em cada um de nossos encontros no teatro.

AO CONTRA-REGRA Miguel Esposito, o primeiro do Teatro Guaíra, que foi meu mestre de palco e backstage. Com saudades agradeço por me fazer "carregar as bambolinas".

AOS SOLISTAS, meus colegas de arquivo, que nesse trabalho solitário e silencioso trouxeram esperança e acolhimento (e kuke): Omar Eron Guiarzi Dal Posso, Mauro Cândido dos Santos da Biblioteca da Unepar a e Mirele Camargo, diretora do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

AOS CORISTAS, especialmente aqueles do IMLA que garantiram tanta troca de informação, com especial carinho ao professor Anibal Cetrangolo, meu respeito.

AOS MÚSICOS DE ORQUESTRA – afinal, quase todos os meus amigos são músicos: Carolina McCabe; Fernando Nicknich, Fran Scheffer e a Julia Kobus. E àqueles que a UFRJ me deu: Beth Vilela, Osmário Estevam, Hudson Lima e Marcos Rangel.

AO COLEGA DE PRODUÇÃO: Fernando "Vogue" Meira.

AO MEU PONTO: Pips, pela companhia silenciosa. E Davide, que além de projetar aviões, permite que minhas expressões alcem voo.

cE AO PÚBLICO, que talvez leia esta tese, que talvez compreenda que não se trata apenas de uma descrição de fatos, mas historias de vida.

AOS ADMINISTRADORES DESSE TEATRO, que permitiram a cotutela se concretizar: à Escola de Música e ao secretário M. Vinicius pela paciência; ao DAMS e à Dra. Angela Maritato.

Neste imenso cenário, agradeço aos países e a gente de todo lugar que transformaram o processo da tese em uma aventura: Itália, Estados Unidos, Uruguai, Argentina, França, Irlanda, Portugal e Arábia Saudita, meu muito obrigada pelo sustento. Aos músicos migrantes e viajantes, meu respeito.

Desceu da Maloca do Universo quando ainda estava escuro e,
ao chegar, logo começou a executar os ritos.
Ele zunia por si mesmo, zunia diversas músicas das flautas sagradas.
As suas mãos, os seus pés, o seu corpo inteiro zuniam.
Pode-se dizer que do seu corpo saiam músicas.

Umúsin Panlõn Kumu e Tolamãn Kenhíri

Scese dalla *Maloca* do Universo quando era ancora buio e,
appena arrivato, iniziò subito a celebrare i riti.
Canticchiava da solo, canticchiando diverse canzoni dai flauti sacri.
Le sue mani, i suoi piedi, tutto il suo corpo ronzava.
Si potrebbe dire che le canzoni uscivano dal suo corpo.

RESUMO

MACHADO, Charlene Neotti Gouveia. **“O espírito de brasilidade que nos há de salvar de nós mesmos”**: os bastidores da Ópera Sidéria e a circulação de ideias em um mercado artístico em construção. Rio de Janeiro, 2025. Tese (Doutorado em Música) – Escola da Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Cotutela Universitá di Bologna, Bologna, 2025.

A pesquisa se insere no campo da História da Performance (História da Música e do Espetáculo) e investiga o cotidiano e as ideias que impulsionaram a produção musical na primeira metade do século XX, em Curitiba, no sul do Brasil. Por meio de uma reconstrução analítica baseada na reunião de fontes históricas e na descrição de elementos contingentes, a tese delineia o mercado cultural em formação, articulado à construção de uma ideia de Brasil e profundamente transformado pela presença de imigrantes europeus. O eixo central da investigação é a ópera Sidéria (1912), primeira composição do gênero no estado do Paraná, que oferece um panorama singular da produção artística da capital paranaense no período. A pesquisa aborda aspectos econômicos, redes de sociabilidade e práticas musicais de seus agentes, com destaque para os compositores Léo Kessler e Augusto Stresser. A partir da investigação dos bastidores do espetáculo, foi possível realizar uma espécie de "engenharia reversa" da montagem, desmembrando cada etapa do processo produtivo da ópera e analisando seus elementos compositivos — sejam eles artísticos, políticos ou sociais — dentro de um recorte temporal que circunda sua estreia. O estudo também traça o perfil de profissionais, músicos amadores e profissionais, bem como observa sua interação com grupos sociais específicos, como a aristocracia, a maçonaria e a Igreja Luterana, descortinando um Brasil em transformação. Apoiada no conceito da transculturação e na abordagem da micro-história, esta investigação historiográfica incorpora temas como circularidade, valendo-se de fontes primárias para ampliar o repertório e a compreensão da música de concerto brasileira.

Palavras-chave: Ópera Sidéria; produção cultural; história da música e do espetáculo; transculturação, circularidade; Léo Kessler.

ABSTRACT IT

MACHADO, Charlene Neotti Gouveia. “Lo spirito di *brasilianità* che ci salverà da noi stessi”: il backstage dell'Opera Sidéria e la circolazione delle idee in un mercato artistico in costruzione. Rio de Janeiro, 2025. Tesi (Dottorato in Musica). Scuola di Musica, Università Federale di Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Cotutela Universitá di Bologna, Bologna, 2025.

La ricerca si inserisce nel campo della Storia della Performance (Storia della Musica e dello Spettacolo) e analizza il quotidiano e le idee che hanno influenzato la produzione musicale nella prima metà del XX secolo a Curitiba, nel sud del Brasile. Attraverso una ricostruzione analitica basata sulla raccolta di fonti storiche e sull’esame di elementi contingenti, la tesi delinea un mercato culturale in via di consolidamento, intrecciato alla costruzione di un’idea di Brasile e profondamente trasformato dalla presenza dell’immigrazione europea. Il fulcro dell’indagine è l’opera Sidéria (1912), prima composizione del genere nello stato del Paraná, che offre uno sguardo privilegiato sulla produzione artistica della capitale in quel periodo. L’analisi si concentra su aspetti economici, reti di relazioni sociali e pratiche musicali dei suoi protagonisti, con particolare attenzione ai compositori Léo Kessler e Augusto Stresser. L’esplorazione del dietro le quinte dello spettacolo ha permesso di condurre una sorta di “ingegneria inversa” della messinscena, scomponendo ogni fase del processo produttivo dell’opera e analizzandone gli elementi compositivi — artistici, politici e sociali — all’interno di una cornice temporale ristretta che ne accompagna il debutto. Lo studio ricostruisce inoltre i profili di professionisti, musicisti amatoriali e professionisti, osservando la loro interazione con specifici gruppi sociali come l’aristocrazia, la massoneria e la Chiesa Luterana, delineando così un Brasile in trasformazione. Basata sul concetto di transculturazione e sull’approccio della microstoria, questa ricerca storiografica affronta anche temi quali la circolarità culturale, avvalendosi di fonti primarie per ampliare il repertorio e la comprensione della musica da concerto brasiliana.

Parole chiave: Opera Sidéria; produzione culturale; storia della musica e dello spettacolo; transculturazione, circolarità; Léo Kessler.

ABSTRACT ENG

MACHADO, Charlene Neotti Gouveia. “The spirit of *Brazilianity* that will save us from ourselves”: the backstage of the Opera Sidéria and the circulation of ideas in an artistic market under construction. Rio de Janeiro, 2025. Thesis (Doctorate in Music). School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Cotutela University of Bologna, Bologna, 2025.

This research is situated within the field of Performance History (History of Music and Spectacle) and investigates the social dynamics and ideas that shaped musical production in the first half of the twentieth century in Curitiba, in southern Brazil. Through an analytical reconstruction grounded in the collection of historical sources and the examination of contingent elements, the dissertation outlines a newly born cultural economy, closely linked to the construction of a national Brazilian identity and profoundly influenced by the presence of European immigrants. At the center of the investigation is the opera *Sidéria* (1912), the first composition of its genre in the state of Paraná, which provides a unique lens into the artistic production of the capital city during this period. The research explores economic factors, network of sociability, and the musical practices of its agents, with particular focus on composers Léo Kessler and Augusto Stresser. By examining the opera’s backstage processes, the study conducts a form of “reverse engineering” of the production, breaking down each stage of its development and analysing its compositional elements—whether artistic, political, or social—within the narrow temporal frame surrounding its premiere. The investigation also reconstructs the profiles of professionals, both amateur and professional musicians, and observes their interactions with specific social groups such as the aristocracy, the Freemasonry, and the Lutheran Church, revealing a Brazil in the midst of transformation. Grounded in the concept of transculturation and employing a micro-historical approach, this historiographical study addresses themes such as cultural circularity, drawing on primary sources to expand both the repertoire and scholarly understanding of Brazilian concert music.

Keywords: Opera Sidéria; cultural production; history of music and performing arts; transculturation, circularity; Léo Kessler.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Brasílio Itiberê II e sua esposa Dona Marita. 28
Figura 2 – Concerto em comemoração à Emancipação Politica do Estado. 29
Figura 3 – Programa de concerto do Projeto Paraná Canta de 19 de dezembro de 1985. 31
Figura 4 – Cartaz do Ano da música paranaense em1988. 32
Figura 5 – Exemplo de catalogação recorrente em parte do acervo. 37
Figura 6 – Exemplo de envelope. 38
Figura 7 – Exemplo de partitura com carimbo da BRDF. 39
Figura 8 – Biblioteca Renée Devrainne Frank no Complexo do Banestado. 40
Figura 9 – Acervo Bento Mossurunga em 2007 e 2008, no Complexo do Banestado. 41
Figura 10 – Envelopes contendo fotografias da estreia da Ópera Sidéria. 46
Figura 11– A: litografia “Homem-Pinheiro”; B: a capa da revista Ilustração Paranaense. 71
Figura 12 – Gráfico da da exportação de erva-mate no Sul do Brasil 73
Figura 13 – Convite para o Five-o-clock-Mate. 74
Figura 14 – Brasão 75
Figura 15 – Foto cartão “grupo de intelectuais em 1888”. 79
Figura 16 – “Na plateia do Guayra”. 81
Figura 17 – Fotografias dos integrantes da Companhia Ferenczy na Fon-Fon.. 106
Figura 18 – Ilustração que satirizava as apresentações da Companhia Alemã 110
Figura19 – Anúncio no Coliseu Santista da Companhia Platerowski. 112
Figura 20 – Anúncios de concertos da Companhia Platerowski em Curitiba. 116
Figura 21 – Anúncios no Diário da Tarde de 29 de abril a 13 de maio de 1911. 117
Figura 22 – A personagem Maestro Felix Brotéro do periódico O Pirralho. 128
Figura 23 – Trechos da partitura manuscrita original da Ópera Sidéria 131
Figura 24 – Foto publicada na partitura da Serenata. 135
Figura 25 – Fotografia do painel Dramas do Paraná de Arthur Wischral. 136
Figura 26 – Jayme Ballão. 137
Figura 27 – Nota escrita a punho com timbre do Gabinete do Ministro da Justiça. 138
Figura 28– Excerto de jornal Uma Ópera paranaense. 156
Figura 29 – As “Sidéria”, Martins e Stresser. 157
Figura 30 – Notícia da execução do Drama Lírico Sidéria. 158
Figura 31 – Capa e anteverso do Drama Lyrico de Augusto Stresser. 160
Figura 32 – Ilustração que criticava a iluminação pública. 162

Figura 33 – Documento oficial contendo lista geral dos itens. 171
Figura 34 – Fotografia do flautista e compositor Augusto Stresser. 176
Figura 35 – Moeda em prata comemorativa do Meio Centenário da Província do Paraná.. ..178
Figura 36 – Augusto Stresser 179
Figura 37 – Léo Kessler. 181
Figura 38 – Imagem de anotação biográfica feita por Luiz Heitor sobre Kessler. 182
Figura 39 – Anúncio Der Fidele Bauer. 186
Figura 40 – Anúncio Linda. 187
Figura 41 – Sauerée Orquestral. 189
Figura 42 – Anúncios de Sidéria e Großes Konzert. 190
Figura 43 – Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti. 191
Figura 44 – Versão da Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti. 192
Figura 45 – Venda de partituras na Casa Hertel. 193
Figura 46 – Classificados de aulas de música oferecidos por Léo Kessler. 194
Figura 47 – Anúncio da Grande Companhia Lyrica Italiana Rotoli-Billoro.. 197
Figura 48 – Anúncio do Grande Festival Wagneriano. 202
Figura 49 – Libretto da Ópera Papilio Innocentia de 1921. 206
Figura 50 – Cartaz de O Homem de Mangas. 210
Figura 51 – Solo do violoncelo citado por Chilon. 216
Figura 52 – Dueto de Sidéria e Thylde. 221
Figura 53 – Cartão postal da Serenata da Opera Sidéria. 222
Figura 54 – Partitura da Serenata de Sidéria. 223
Figura 55 – O coro infernal. 225
Figura 56 - Der Beobachter: anúncio da Ópera. 232
Figura 57 – Grande concerto de 6 de maio. 233
Figura 58 – Anúncio com a tabela de preços. 234
Figura 59 – Uma nova Ópera brasileira. 237
Figura 60 – Passageiros do vapor Orion no Sistemas de informação do Arquivo Nacional. 240
Figura 61 – Orquestra e compositores no Estúdio Wolf em Curitiba. 241
Figura 62 – Cartão de felicitações entregue a Stresser pelos músicos do RJ. 241
Figura 63 – Parte cavada da trombe com a indicação da harpa. 242
Figura 64 – Foto de todos os integrantes da Orquestra. 244
Figura 65 – Foto de todos os integrantes, ainda no palco, com coro e cantores presentes. 245

Figura 66 – Cartão de felicitações entregue a Stresser pelos músicos profissionais do RJ. ...246
Figura 67 – Título e dedicatória da Serenata 252
Figura 68 – Jorge Leitner. 253
Figura 69 – Marietta Bezerra. 255
Figura 70 – Josepha Correia De Freitas. 257
Figura 71 – George Wucherpfennig. 259
Figura 72 –Anúncio do concerto da Papke em 1909. 260
Figura 73 –Wucherpfennig, Kessler ao centro e Stresser. 261
Figura 74 – Cartão de George Wucherpfennig. 262
Figura 75 – Anúncio de concerto nazista 263
Figura 76 – Constante Fruet 264
Figura 77 - Troca de acusações pro carattere. 269
Figura 78 – Sátiras publicadas no A Bomba. 270
Figura 79 – Foto do coro publicada no Fon Fon do RJ. 273
Figura 80 – As senhoritas Amalia, Sara e Eldrit em trajes com que atuaram na Ópera. 275
Figura 81– Fotos do Fon Fon : Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante do RJ 276
Figura 82 – Foto de estreia de Sidéria. 278
Figura 83 – A Arte Brazileira: Sidéria pela Fon-Fon. 279
Figura 84 – Sobre a apresentação da Ópera Nacional Sidéria.. 280
Figura 85 – A força da música dramática paranaense. 288
Figura 86 – Imagem r/Place. 301

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Lista de compositores e quantidade de obras por compositor inventariados.....33
Quadro 2 – Documentos oficiais referentes ao Acervo Stellinha Egg.....41
Quadro 3 – Organograma dos fundos em séries e sub-serie.....45
Quadro 4 – Modelo de ficha adotada para o catálogo de partituras. 48
Quadro 5 – Itens relacionados a Ópera Sidéria já localizado. 167
Quadro 6 – Árvore Genealógica de Stresser.....177
Quadro 7 – Lista com os músicos.....247
Quadro 8 – Nomes dos integrantes do coral.....271

LISTA DE ABREVIAÇÕES

BRDF: Biblioteca Renée Devrainne Frank.
MIS/PR: Museu da Imagem e do Som do Paraná.
IHGB: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 16
2 APRESENTAÇÃO 23
3 ETNOGRAFIA DA BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK DO MIS/PR. 25
3.1 A CONSTITUIÇÃO DA BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK. 33
3.2 TRATAMENTO ARQUIVÍSTICO MUSICAL DAS FONTES 42
3.2.1 Descrição geral do acervo e especificação das necessidades 42
3.2.2 Plano de desinfestação/desinfecção e de higienização 44
3.2.3 Plano de acondicionamento 45
3.2.4 Mapa de classificação e sistema de codificação 45
3.2.5 Modelo de ficha de inventário e catálogo para descrição baseada no RISM 47
4 GÊNESE - ENTRE O BRASIL E O PARANA 50
4.1 A CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E O REGIONALISMO 50
4.1.1 Paranismos antes do Paranismo 57
4.1.2 O paranaense através do curitibano e “espírito de brasilidade" 61
4.1.3 Dos seus símbolos: o pinheiro-do-paraná, o clima e a erva-mate 70
4.1.4 Jornalismo 77
4.1.5 Teatro e a civilidade 80
4.2 A CIRCULAÇÃO DE CIA DE OPERA E O LIBRETO 89
4.2.1 Na laboriosa “colônia allemã” 89
4.2.2 Espetáculos em alemão e a Companhia Papke e Platerowski 101
4.2.3 Se canta em português 121
4.2.4 Cena local: Revolução Federalista 132
4.2.5 Seu autor e argumento 137
4.2.6 Enredo e personagens 143
4.2.7 O pinheiro, a rosa e o feminicidio 147
5 CRIAÇÃO - ENTRE O NACIONAL E O ESTRANGEIRO 150
5.1 MUSICA COMPOSTA NO BRASIL: TRANSCULTURAÇÃO 150
5.2 SURGE “UMA ÓPERA PARANAENSE” 156
5.2.1 Fontes documentais da Ópera Sidéria 162
5.3 CRIAÇÃO COMPARTILHADA: UMA QUESTÃO DE AUTORIA 172
5.3.1 Augusto Stresser: “o diletante” (1971-1918) 175
5.3.2 Léo Kessler: “o dileto" (1882-1924) 180
5.4 A MÚSICA DE SIDÉRIA E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA 212
5.4.1 Sinfonia Brasileira e os Leitmotives 218

5.4.2 O Primeiro Ato. 219
5.4.3 O Segundo Ato e a Serenata. 220
5.4.4 A Marcha Carlos Cavalcanti 223
5.4.5 O último Ato. 224
6. PRODUÇÃO - ENTRE AMADORES E PROFISSIONAIS....227
6.1 PRÉ-PRODUÇÃO: MÚSICA DRAMATICA NO PARANÁ 227
6.1.1 Recursos suficiência econômica 227
6.1.2 A Orquestra....236
6.1.3 Cast: Sopranos, tenores e… pintores e confeiteiros. 249
6.1.3.1 Jorge Leitner (tenor) – Juvenal....252
6.1.3.2 Marietta Bezerra (soprano) – Sidéria....255
6.1.3.3 Josepha Correia de Freitas (soprano) – Thylde....257
6.1.3.4 George Wucherpfennig - Alceu - ou o "amador touriste"....259
6.1.3.5 Constante Fruet (barítono) – Paulo 264
6.1.3.6 Os camponeses italianos 265
6.1.3.7 Amadores da coxia 273
6.2 EXECUÇÃO: APRESENTANDO A ÓPERA SIDÉRIA....279
6.2.1 Estreia e récitas a partir dos ensaios e memórias....279
6.2.2 Visitas ilustres, jornalistas e os estudantes....285
6.2.3 Apresentações em Ponta Grossa 287
6.3 PÓS-PRODUÇÃO: REPERCUSSÃO....287
CONCLUSÕES 289
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS....302
APÊNDICE A TRADUÇÃO 331
APÊNDICE B LIBRETO....383
ANEXO A - LISTA DEPASSAGEIROS DO NAVIO CAPITÃO VILANO 409
ANEXO B - FOTOS DA FAMILIA STRESSER....411
ANEXO C - MAPA DO PARANA 411
ANEXO D - CECÍLIA DE AUGUSTO STRESSER....412
ANEXO E - IMAGEM DO DER KOMPASS....412
ANEXO F - FOTOGRAFIAS PARA CARTÃO....413

1 INTRODUÇÃO

Esta tese não foi fundamentada apenas em memórias; ao contrário, ela também se construiu a partir de esquecimentos. Em primeiro lugar, porque traz à tona a Ópera *Sidéria*, uma obra do gênero dramático cujas fontes musicais permaneceram extraviadas por mais de 30 anos. Pouco mencionada na historiografia nacional, a obra não figura nos grandes compêndios ou nas listas de obras nacionais de relevância. O que se sabe sobre a Ópera de Augusto Stresser, Léo Kessler e Jayme Ballão está concentrado na imprensa do início do século XX, na época de sua primeira representação. O segundo esquecimento abordado é o local de composição e estreia da obra: Curitiba, ou mais amplamente o Paraná, que ainda hoje é considerado periférico e pouco representativo no contexto do que se convencionou chamar "música brasileira".

Embora evoque a memória dessa obra musical, esta tese foi além do mero exercício memorialístico, propondo uma reflexão mais profunda sobre temas como imigração, nacionalidade e cultura. Assim como Jorge Luis Borges, que em *Funes el memorioso* afirmou que não há valor em acumular memórias sem articular os conhecimentos — "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" —, esta pesquisa buscou superar a simples rememoração ou uma sequência linear de fatos. Ela utilizou a produção da Ópera *Sidéria* como um ponto de partida para demonstrar o fenômeno de fusão e convergência cultural, além de explorar a imbricada rede de relações constituídas em torno dessa obra.

A prática musical no Paraná entre o final do século XIX e o início do século XX estava intimamente ligada a condições geopolíticas, como a Emancipação do Estado e episódios políticos da Revolução Federalista e o confronto militar do Cerco da Lapa. Músicos, pintores, literatos e intelectuais trabalharam para circunscrever o território paranaense através da cultura, destacando elementos do seu "meio" e da sua "raça". Símbolos como a frondosa Araucária, a neve, ainda que rara, o frio e a geada persistentes, e até mesmo o temperamento mais reservado de sua população, foram explorados tematicamente.

Esse período também coincidiu com a chegada e permanência de músicos profissionais da Europa, resultante tanto da dissolução de companhias de ópera que circulavam pelo Brasil quanto das riquezas provenientes da exportação da erva-mate — então nominada de *Ouro Verde* — e das políticas migratórias promovidas pelo governo estadual e estimuladas através de benefícios monetários. A confluência entre "músicos estrangeiros" e

“amadores locais” era pacífica, mas a assimetria de poder era evidente na dinâmica das relações entre eles, refletindo-se também na prática musical da época, marcada por contrastes entre conservadorismo e novas correntes estéticas, diferentes posições políticas e, em última análise, na definição de identidade regional e nacional a partir das aspirações para a invenção de um Brasil. Essas contraposições ajudaram a contornar esse mapa e, como o efeito de luz e sombra, forjaram a topografia cultural do Paraná.

A par da necessidade de aprofundamento do tema e valendo-se do gênero historiográfico da *microstoria*, propõe-se aqui uma análise detalhada do mercado cultural da virada do século XIX para o XX a partir de um recorte preciso: a criação da Ópera *Sidéria* em 1912, no Paraná, no Sul do Brasil. Apesar de o recorte territorial e cronológico parecer restritivo, os resultados mostraram o oposto, pois afinal, a tese explorou temas amplos como as redes de sociabilidade que aglutinaram diferentes atores para a concepção da Ópera, o conceito de música brasileira e a concepção de uma identidade regional. Dessa perspectiva de trabalho, emergiu uma tese ligada à História da Performance, explorando o mercado de arte e uma rede transnacional moldada por múltiplos agentes, mas sobretudo políticos, empresários, companhias de Ópera e músicos, que se valeram da diplomacia cultural e da transculturação.

Para estruturar a análise, a tese adotou uma abordagem inspirada na "engenharia reversa", disciplina das ciências tecnológicas que tem como metodologia o desmembramento de um objeto, observando as suas partes e analisando sua estrutura e operações subjacentes, para compreender seu funcionamento e, finalmente, reconstruí-lo. Esse modelo permitiu vislumbrar o mercado de arte em Curitiba que se construía, evidenciando os embates entre o nacional e o estrangeiro, o profissional e o amador, e as definições de “ser brasileiro” e “ser paranaense”. A análise tripartida se construiu a partir das dimensões literária, musical e visual e se organiza em capítulos sequenciais sobre a gênese, a criação, a produção da Ópera.

As fontes primárias constituíram o principal vetor de produção de saber neste estudo, desenvolvida a partir da análise do texto musical e do texto literário da Ópera *Sidéria*, contribuindo para a elaboração de uma cartografia da prática musical no Paraná. Portanto, o primeiro capítulo da tese dedica-se à catalogação do acervo da *Biblioteca Renée Devrainne Frank (BRDF)*, estruturando-se como uma etnografia de acervo, ao investigar não apenas os documentos em si, mas também as práticas, as histórias e os processos envolvidos em sua organização e preservação. O capítulo apresenta uma análise detalhada do processo de

identificação, classificação e salvaguarda desse rico conjunto documental, aplicando o princípio arquivístico do *respect des fonds*, que assegura a manutenção da proveniência dos materiais. Para facilitar a gestão e localização dos itens, foi implementado um sistema alfanumérico tripartido, permitindo maior rastreabilidade e organização. A pesquisa também discute as condições físicas do acervo, apontando intervenções necessárias para estabilizar e proteger partituras, documentos iconográficos e objetos tridimensionais. Ao investigar as práticas de catalogação e os significados atribuídos aos objetos no contexto institucional, o capítulo revela as camadas de memória, apagamento e ressignificação que permeiam o acervo, destacando sua importância como um repositório cultural essencial para compreender a produção artística e histórica paranaense.

Elaborado como um documento técnico, o capitulo também busca estimular outros pesquisadores e músicos a explorar as vastas possibilidades de pesquisa e fontes para performance oferecidas por esse repertório, além de contribuir para a salvaguarda e preservação da memória de acervos dessa natureza. Também foram incluídos no apêndice a transcrição do libreto e imagens que auxiliaram na compreensão dos temas abordados.

O capítulo *Gênese: entre o Brasil e o Paraná* explora a origem da obra, com ênfase na sua dimensão literária. A partir do libreto, foi possível retratar a circulação e o conflito de ideias próprios desse período no Paraná, precisamente em sua capital Curitiba do início do século XX. Para tanto se fez essencial apresentar um panorama das realizações econômicas e políticas do Estado que tiveram como culminância o movimento regionalista Paranista, e do qual a Ópera *Sidéria* se insere, que partiu com a premissa de destacar os símbolos e significados de um novo espaço político e territorial em formação. O texto de Jayme Ballão, autor do libreto, utilizou heróis, mitos e símbolos como ferramentas para expressar suas convicções sociopolíticas. Qual era a imagem que ele buscava consolidar com sua narrativa? Quais heróis eram exaltados por essa história, e que lugar era esse que precisava ser inventado e afirmado? Quais símbolos foram escolhidos para transmitir suas ideias e valores? Naquele momento, emergia um projeto concreto que colocava em pauta os limites e as tensões entre a construção de uma identidade regional e o pertencimento à nação brasileira.

Destacam-se ainda as trocas culturais favorecidas pela intensa imigração de europeus e pela circulação das companhias de Ópera na região. Apesar da composição

multifacetada da Curitiba, o estabelecimento de uma "colônia allemã"[1] no Paraná foi um dos mais fortes ingredientes para a prática da música de concerto, entendida como um elemento "civilizador" essencial para a transformação e "progresso" do meio. A promessa de enriquecimento sinalizada pelo espaço social em transformação, principalmente promovido pelas riquezas produzidas pela cultura da erva Mate e pela exploração madeireira das Araucárias, viraram símbolos desse anseio pela transposição de uma nova Europa no Paraná. Sendo assim, quando tratamos da produção musical paranaense, estamos desvelando uma questão identitária guiada pelo acolhimento e enaltecimento dos imigrantes germânicos e o consequente apagamento dos demais elementos compositivos.

Além disso, a tese descreverá o libreto e as ideias presentes, inclusive nas entrelinhas, que se deduzem a partir de símbolos e metáforas. A narrativa dramática buscava combater a luta "fratricida" que havia se instaurado na cidade graças as divergências politicas resultado da Proclamação da República e que se acirraram com a guerra da Revolução Federalista.

O capítulo *Criação - entre o nacional e o estrangeiro* aborda a concepção artística a partir da dimensão musical da Ópera *Sidéria*. Para discutir o *corpus* musical da obra, a tese analisa, em especial, a chegada do músico suíço Léo Kessler e a relação estratégica que ele construiu com Augusto Stresser, um delegado fiscal e entusiasta das artes, que também atuava como pintor e músico. Stresser havia composto *Sidéria* em uma versão de dois atos, mas incompleta, devido à falta de conhecimento técnico para sua orquestração. A parceria entre os dois músicos, com prática musicais e estéticas distintas, resultou em um dos marcos mais significativos da produção cultural local, ao mesmo tempo em que evidenciou as tensões entre o nacional e o estrangeiro. O estabelecimento de Kessler em Curitiba também expôs a interação entre músicos profissionais e diletantes, destacando a figura do maestro como empresário, professor e crítico musical.

O capítulo, portanto, trata da produção da obra, explorando os meios de financiamento utilizados, a associação com a oligarquia local, a contratação de músicos da capital e a participação da "colônia alemã", além do envolvimento dos comerciantes da cidade, como sapateiros, vendedores e alfaiates, que foram convidados a cantar em português.

---

[1] Ao empregar o termo "colônia allemã", sigo a mesma escolha de Fabris (2014, p. 15), que aponta que, embora generalizante, "[…] era utilizado para referir-se a certas práticas e pessoas de ascendência germânica. Fiz a escolha de utilizar os mesmos, porém, com aspas, compreendendo as limitações destes termos".

No entanto, toda a 'eclosão de aplausos' ficou para Marietta Bezerra, filha de militar, que, como 'cantora amadora', recebeu o papel principal.

Aqui os limites da autoria foram testados e discutidos. Afinal, uma obra escrita por um músico local e outro estrangeiro pode ser considerada nacional? Ou seriam necessárias citações diretas ou reminiscências de elementos da cultura de tradição oral para sustentar tal definição? Bastaria ter um autor brasileiro e um argumento nacional para que essa caracterização fosse válida?

O capítulo *Produção - entre amadores e profissionais* discorre sobre a dimensão visual da obra, desvelando de forma descritiva sua montagem e representação no Theatro Guayra, em maio de 1912. Por meio dos relatos publicados em periódicos da época, são reconstruídos os dias da estreia, a recepção do público, os gestos e a promoção política do Estado que sustentava a realização. Afinal, identidade é compartilhar uma história, ser capaz de decodificar seus símbolos e atribuir valor ao seu patrimônio.

A tese assume o papel fundamental de difusão da produção musical brasileira desenvolvida fora do eixo Rio - São Paulo, destacando o repertório sulista que carece de estudos e que não perfaz os programas de concerto pela falta de fontes musicais disponíveis. Essa pesquisa também se justifica pela inserção desses compositores na historiografia brasileira, valorizando a produção regional e apresentando os referenciais estéticos e artísticos da cultura local.

Utilizando o estilo narrativo e investigativo da *microstoria*, campo teórico proposto e desenvolvido pelo italiano Carlo Ginzburg, a pesquisa colocou em evidência questões transversais à produção da Ópera *Sidéria*, como os múltiplos agentes envolvidos, o papel do Estado e os episódios políticos, as condições geográficas e climáticas, a preocupação dos intelectuais em “inventar” um Paraná e a criação compartilhada entre os atores que participaram desse processo. O conceito de “circularidade”, defendido por Ginzburg, foi central para esta análise, sendo entendido como “[…] um relacionamento circular feito de influências recíprocas [entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas], que se movia de baixo pra cima, bem como de cima para baixo" (GINZBURG, 2016, p.10), esse conceito orientou tanto a análise musical quanto textual, ao reconhecer elementos estrangeiros, uma estética europeia e as tentativas de impor características locais às obras musicais, seja por meio de temáticas ou pela adaptação de ritmos e melodias tidas como folclóricas.

Ao transportar o conceito de Ginzburg para uma esfera nacional, a investigação evidenciou a indiferença histórica em relação à produção musical de Curitiba, frequentemente relegada a uma posição subalterna em comparação a outras capitais brasileiras. Seria a ideia de que não se produzia música brasileira em Curitiba uma forma de defini-la?

> A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se auto definindo como folclore, antropologia social, história das tradições, etnologia européia. Todavia, o emprego do termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças e códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de "cultura primitiva" é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como ‘camadas inferiores dos povos civilizados’ possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe.(GINZBURG, 2016, p.12)

Ginzburg também apontou que a ausência de registros da produção cultural das "classes subalternas", frequentemente marcada pela oralidade, é um dos fatores que impacta negativamente a investigação histórica nessa área. Essa ausência obriga os pesquisadores a recorrerem a fontes escritas como intermediárias, reconhecendo as distorções que esses documentos podem causar. No caso desta pesquisa, a falta de registros resultou do pouco interesse na música brasileira de concerto produzida no Paraná, frequentemente considerada inferior ou irrelevante por não atender às expectativas do ideal de nacionalização. Como consequência, houve uma ausência de esforços para a preservação de suas fontes e uma limitada divulgação de seus produtos culturais. Ironicamente, foi justamente a forte influência europeia que contribuiu para a marginalização da música de Stresser e Kessler em um país que buscava definir o que seria genuinamente “brasileiro”. Em suma, essa produção não era reconhecida como representativa do Brasil.

A construção da bibliografia baseou-se em autores que trabalharam diretamente com fontes primárias no campo musical, especialmente com repertório da mesma natureza: música brasileira, vocal, regional e do início do século XX. Aparecem como balizadores os escritores que constituem a base historiográfica da música brasileira, como Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1908), Vicenzo Cernichiaro (1926), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (2016), Renato Almeida (1948), Mário de Andrade (1972), Vasco Mariz (2000) e Bruno Kiefer (1976). Essas obras forneceram a base para identificar e incluir na História da Música do Brasil os músicos que atuaram na capital paranaense. A análise desses autores não apenas quantificou a menção a músicos paranaenses na primeira metade do século XX, mas

também forneceu dados para comparações com outras regiões do país, justificando a investigação. Houve também uma intersecção com a bibliografia do campo da filologia musical, especialmente com autores estrangeiros como Maria Caraci Vela e Georg Feder. Autores brasileiros, como Paulo Castagna, André Guerra Cotta e Carlos Alberto Figueiredo, contribuíram com ferramentas técnicas e discussões sobre as especificidades do repertório brasileiro, abordando tanto sua catalogação quanto sua transcrição.

O repertório da música de concerto do Paraná nas primeiras décadas do século XX foi moldado por forças identitárias alinhadas com movimentos literários e políticos que buscavam definir culturalmente e delimitar o território do Estado. Esse repertório emergiu como um projeto e constitui uma ramificação do Paranismo pouco explorada, uma vez que a sistematização do movimento em 1927 deu ênfase as produções literárias e visuais. As partituras alocados no Museu da Imagem e do Som refletem o engajamento dos músicos pela "invenção" de um Paraná. Composta de diversos fundos, reúne fotos, documentos pessoais e partituras de uma vasta gama de compositores paranaenses, como Augusto Stresser, Hanz Pöeck, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga, Alceo Bocchino, Antonio Mellilo e Léo Kessler estão reunidas sob o nome de Biblioteca Renée Devrainne Frank. Entre as partituras do período, destaca-se a *Ópera Sidéria*, a primeira do gênero produzida no Estado, capaz de ilustrar os diversos elementos constitutivos da virada do século.

2 APRESENTAÇÃO

Acredito que qualquer reflexão e pesquisa surge primeiro de inquietação pessoal. A minha está relacionada com lugar onde eu nasci. E não quero dizer com isso “a cidade”, não se trata necessariamente de Curitiba, o que seria bastante óbvio dentro desse discurso. Mas o que tento explicar é que a origem do povo brasileiro é tão diversa quanto as explicações que damos a esses encontros, que em raras exceções foram gentis e muitas continuam conflituosas. Quando falo que sou do sul, por exemplo, poucos imaginam a carência, a privação e o desamparo que alguém pode experimentar por ali também. Porque a propaganda funciona bem. Por que Curitiba é a “cidade sorriso”, cidade “ecológica”, a “cidade do futuro”, a Megalópoles imaginada até mesmo por Francis Coppola. Talvez eu tenha ficado do lado obscuro da câmera. Talvez porque sou filha de um homem “não branco” da caatinga do Ceará e de uma mulher de Santa Catarina, filha de um lombardo, que fincou raízes na colônia alemã da sua esposa – um lugar onde o português tardou a chegar. Ou seja, imigração e mestiçagem é um assunto de família. E antes mesmo de entender o que aquilo significava, sempre me perguntei com quem eu deveria me parecer?

Minha trajetória profissional também esteve entrelaçada com a tese. Como produtora e *stage manager* no mercado da arte observo os bastidores da cena com familiaridade: não vejo os artistas e empresários das companhias itinerantes apenas como objetos de estudo, mas como colegas de ofício, separados de mim apenas pelo tempo.Se hoje a organização de turnês internacionais já exige habilidades complexas, imagino o que significava estruturar uma logística transatlântica no início do século XX – sem aviões, sem comunicação instantânea, muitas vezes operando em uma língua estrangeira. Atravessar oceanos, negociar contratos, adaptar-se a públicos e espaços desconhecidos: tudo isso me faz reconhecer, com simpatia e respeito, o engenho desses profissionais.

Por fim, há um elemento que ressoa de maneira ainda mais profunda: a imigração. No passado, meus parentes chegaram obrigados pela fome ou pela escravidão, forçados a deixar para trás sua língua e suas referências. E depois, houve as minhas próprias imigrações – tantas. Mudar de país, recomeçar, aprender a existir em outras línguas, adaptar-se a novos contextos. Minha trajetória não é a mesma daqueles que estudo, mas carrego no corpo e na memória a experiência do “deslocar-se”. A imigração é um ato essencialmente humano, mas vivemos em um mundo que sufoca qualquer vestígio de humanidade. Revisitar essas

trajetórias é, então, mais do que um exercício acadêmico: é um gesto de resistência, um lembrete de que os deslocamentos, as trocas e os encontros continuam a moldar a arte e vida.

Esse discurso se reflete no título da tese, que busca reunir esses elementos. *"O espírito de brasilidade que nos há de salvar de nós mesmos"*, frase de Romário Martins que dá nome a esta pesquisa, sugere uma tentativa de definir um sentimento coletivo capaz de impulsionar um processo de autodescoberta ou redenção interna. A ideia subjacente é que a própria cultura – o sentimento de pertencimento ao Brasil e os valores do país – teria o poder de enfrentar desafios internos e contradições nacionais.

A menção aos bastidores vai além do significado evidente relacionado à produção, logística e recepção da ópera. Aqui, o termo também propõe uma mudança de perspectiva sobre o período, trazendo para o centro da narrativa personagens pouco discutidos e contribuindo para a preservação de sua memória.

Por fim, a *circulação de ideias* aponta para um mercado artístico em formação, influenciado por diferentes referências culturais e estéticas. Esse ambiente dialogava tanto com as tendências europeias quanto com a busca por uma autenticidade local, revelando as tensões e negociações que moldaram a cena artística da época.

3 ETNOGRAFIA DA BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK DO MIS/PR.

Durante as décadas de 1980 e 1990, a Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná lançou um projeto pioneiro voltado para o recolhimento e promoção da música paranaense. A iniciativa abrangia uma série de ações destinadas ao acúmulo de material documental e à difusão da produção artística do estado. À frente do projeto estavam o tenor Ivo Lessa e o violinista Paulo Torres, dois músicos em ascensão no Paraná naquela época, que lideraram diferentes frentes de atuação.

O embrião do projeto foi o Paraná Canta, uma proposta desenhada exclusivamente para a performance musical que promovia concertos regulares com obras de compositores paranaenses. O jornalista paranaense Aramis Millarch destacou, em uma publicação no jornal *O Estado do Paraná*, em 4 de maio de 1980, aquele que seria o marco inicial de todo esse movimento em prol da música de concerto paranaense:o Projeto Paraná Canta.

> Ivo Lessa é um entusiasta pelo canto lírico, ao qual se dedica desde menino. Embora ganhe a vida como assessor da área de planejamento da Copel, Lessa já tem um bom *curriculum* profissional, com algumas dezenas de apresentações e uma das melhores vozes da Camerata Antiqua de Curitiba. Agora, paralelamente a um trabalho de pesquisa e de repertório de obras de compositores paranaenses, passou a coordenar o projeto << Paraná Canta >>, que a Secretaria da Cultura e do Esporte inicia dia 9, na cidade de Lapa e prossegue dia 10, em Castro, terra natal de Bento Mossurunga - e devendo atingir 22 outras cidades. Nesses dois programas serão interpretadas obras de compositores paranaenses como Bento Mossurunga, Brasília Itiberê, Luiz Ellogio Zilli, Wolf Schaya e Alceo Bocchino, hoje regente da Sinfônica Nacional, curitibano há mais de 30 anos radicado no Rio. Bocchino, aliás, deve ir para instalação do projeto, numa justa homenagem. Participação do Projeto, além de Ivo Lessa, tenor, também Roseli Schunemann (soprano), Carlos Losse (barítono), Maria Alice Moreira Brandão (violinista), Geraldo Gorosito (pianista) e o coral Bento Mossurunga, de União da Vitória, sob a regência de Abilio Heiss. (MILLARCH, 1980, p.1)

Dias depois, em 10 de maio de 1980, o jornalista voltou a comentar sobre a apresentação inaugural, fazendo uma curiosa alusão ao caráter ecológico das obras de Bento Mossurunga selecionadas para o concerto de abertura do projeto. Com o título “Paraná Canta o ecológico Bento”, o artigo, estampado na primeira página do Almanaque do jornal *Estado do Paraná*, não apenas descreveu o repertório, mas também dedicou atenção à lista de convidados, destacando tanto os presentes quanto os ausentes, além de apresentar as justificativas para suas ausências.

> Como o projeto Paraná Canta, idealizado pelo cantor e compositor Ivo Lessa e incorporado no elenco de atividades da Secretária da Cultura e Esporte, foi iniciado ontem, no Teatro São João, na Lapa, e prossegue hoje, em Castro - terra natal de Bento Mossurunga (1879-1970), um aspecto que deve ser lembrado é a evocação ecológica daquele compositor, numa época em que a preocupação pelo meio

> ambiente ainda não havia ganho o debate e noticiário na imprensa e televisão. Como Diz Lessa, várias das músicas de Mossurunga ressaltam as belezas naturais do Paraná, especialmente a região de Castro e do segundo Planalto. Assim, no programa que inaugura este projeto, foram incluídas composições que mostram este aspecto: << Nosso Brasil >> (com o coral Bento Mossurunga, de União da Vitória): Hino à Árvore, com o barítono Carlos Losse; << Minha canção >>, dueto de tenor Ivo Lessa, com Carlos Losse e << Ondas do Iapó >>, com o pianista Cláudio Almeida. *** Um aspecto curioso: << Minha canção >> tem letra de Jerônimo Cabral Pereira do Amaral, que estava nada menos com 102 anos quando escreveu os versos, << revelando uma incrível vitalidade, lucidez paranista e amor à sua terra >>, lembra Lessa. Infelizmente o maestro e compositor Alceo Bocchino, paranaense há mais de 30 anos no Rio - onde é regente da orquestra da rádio MEC, não pôde vir ontem para o lançamento, prometendo, entretanto estar em Curitiba, quando o << Paraná Canta >> aqui chegar. Já dona Belosina, viúva de Bento Mossurunga, octogenária, bem como sua filha, Milena, estão doentes, merecendo tratamentos cuidadosos. A professora Roselys Velloso Roderjan, autora de uma monografia sobre Bento Mossurunga e que há anos vem tentando catalogar o seu acervo, é uma das pessoas que procuram dar atendimento às duas senhoras, já que o único filho do maestro reside no Rio e não pode, devido a razões profissionais, estar constantemente em Curitiba. (MILLARCH, 1980, p.1)

Paraná Canta foi idealizado durante o segundo mandato do Governo de Ney Braga, que ocupou o cargo de governador do Paraná entre 1979 e 1982. Porém, é importante recordar outros momentos da carreira do político nascido na cidade da Lapa, distante 80 quilômetros da capital paranaense. Ney Braga já havia governado o estado entre 1961 e 1964, mas sua ascensão política se consolidou durante a Ditadura Militar. Militar de carreira, Ney Braga foi Ministro da Agricultura entre 1965 e 1966 e Senador pelo Paraná de 1968 a 1974. "Recusou-se a apoiar a edição do Ato Institucional nº 5 do governo revolucionário, dada sua vocação liberal. Ameaçado de cassação, esteve no ostracismo durante o governo Emílio Médici" (PARANÁ, 1994). Em 1974, assumiu o Ministério da Educação e Cultura, cargo que ocupou até 1978, durante o governo de Ernesto Geisel. Nesse período como Ministro, teve uma atuação favorável às artes e à cultura em geral, aparelhando o setor artístico por meio da criação de órgãos como o Conselho Nacional de Direitos Autorais, a Concine e a Funarte, entre outros. Como governador, Ney Braga também teve uma atuação marcante no campo das artes, promovendo iniciativas voltadas à produção e prática artística, além da preservação do patrimônio cultural. Um exemplo notável é *O Grande Circo Místico*, aclamado espetáculo musicado por Chico Buarque e Edu Lobo, que foi concebido originalmente para o Ballet Teatro Guaíra durante seu governo. A estreia da obra, no entanto, ocorreu em 1983, já sob o governo de José Richa.

A confecção do *Caderno de Documentação Musical Bento Mossurunga* foi o primeiro documento de difusão do projeto de recolhimento de acervos. Publicado em 1982, o

catálogo foi produzido pelo cantor Ivo Lessa e pela historiadora Regina Wallbach[2] através da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, com uma tiragem de 2.000 exemplares. Na apresentação,Ivo Lessa assinalou que o Caderno foi uma consequência do projeto Paraná Canta e, mais do que isso, "[…] um atestado do nascimento da Sala "Bento Mossurunga" (LESSA, 1982, p.07). Essa sala foi resultado de uma doação feita pelo filho do compositor, Dr. João de Albuquerque Mossurunga, e foi instalada no prédio da Biblioteca Pública do Paraná. A publicação também celebrava a parceria com o Auditório da Biblioteca Pública, promovendo um concerto que incluiu obras de Bento Mossurunga, Alceo Bocchino, Henrique de Curitiba e outros compositores paranaenses.

Nas páginas seguintes, Regina Wallbach dedicou-se a uma breve biografia e análise da obra de Bento Mossurunga, seguida por um inventário intitulado *Catálogo do Acervo de Bento Mossurunga*. Este foi organizado em ordem alfabética pelos autores e abordou exclusivamente as obras musicais do compositor, sem incluir outras fontes documentais, como fotografias, programas de concerto, quadros, textos e documentos pessoais ou artísticos, também armazenados na Sala Bento Mossurunga. O inventário listou cerca de 165 obras, detalhando a instrumentação, o tipo de material (manuscrito ou editado), as partes incluídas, reproduções e, em alguns casos, informações sobre datas e letristas. Com um total de 29 páginas, o catálogo também continha dois fac-símiles e uma lista de "manuscritos diversos", dividindo 150 títulos dessa categoria em três cadernos, identificados pelo nome da obra e sua instrumentação. Os autores anexaram ao volume uma espécie de "prestação de contas" do Projeto *Paraná Canta*, elencando o nome dos músicos e grupos participantes, as cidades atendidas ou que seriam contempladas em 1982, e os compositores executados nos quarenta concertos realizados, como Alberto Monteiro, Alceo Bocchino, Augusto Stresser, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga, Brasílio Itiberê, Brasílio Itiberê da Cunha Luz (II), Henrique de Curitiba, Idilio Donatti, José Penalva, Ludwig Seyer, Luiz Elogio Zilli, Renée Devrainne e Wolf Schaia. Por fim, o Caderno incluiu algumas fotografias de Bocchino em atividades profissionais e no contexto familiar, adicionando um toque humano à narrativa do projeto.

A Sala Bento Mossurunga, vinculada à Secretaria de Cultura, também mantinha outros desdobramentos, como pode ser comprovado pelo relatório de pesquisa assinado por

[2] Anos mais tarde, Regina assumiria a direção do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Ivo Lessa. O documento oficial, datado de 10 de outubro de 1987, relatava a visita feita pelo cantor ao Rio de Janeiro com o intuito de realizar uma pesquisa sobre compositores brasileiros. A viagem concentrou-se nas fontes relacionadas a Brasílio Itiberê da Cunha Luz, conhecido como Brasílio Itiberê II. Nos dias 21 e 22 de setembro daquele ano, a visita foi à viúva Marita Luz e à Biblioteca Nacional, onde contaram com o atendimento de Mercedes Reis Pequeno. Dona Marita forneceu "[…] partituras, recortes de jornal, um livro escrito pelo compositor e muitas informações verbais", assim como fotos, como aquela na qual o jovem casal Marita e Brasílio aparecem diante do Pão de Açúcar (Figura 1). Lessa, em seu relatório, sugeriu a gravação do depoimento de Dona Marita "[…] em virtude da variedade e do volume dessas informações e considerando o lado histórico e até pitoresco delas".

Figura 1 – Brasílio Itiberê II e sua esposa Dona Marita.



No verso lê-se "Foto tirada 5 dias depois do nosso casamento (22 set. 1934) – portanto, em 6 out. 1934 – uma belíssima tarde que numa belíssima tarde que "regamos de fúria, êxtase, adoração, te(a)mor". Como não houve a tradicional foto no exato dia do casório, passamos a considerar esta - que procurando obter expontaneamente (sic) num instante de absoluta felicidade - a foto oficial". Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Ele também mencionou que, apesar de a Biblioteca Nacional abrigar algumas obras do compositor e ter solicitado uma cópia para incorporar à Sala Bento Mossurunga, foi sinalizado que "[…] há falta de muitos títulos desse autor naquele arquivo", explicação dada por Dona Marita, que afirmou que "[…] o compositor queimou muitos originais, visto que era um perfeccionista, especialmente quanto à execução de suas obras. Aproveitaram a ocasião para apresentar à Biblioteca Nacional uma "relação de nomes de compositores paranaenses",

com o objetivo de que a instituição fornecesse à Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (SEEC) informações sobre obras eventualmente existentes em seus arquivos, visando ampliar a pesquisa.

O relatório incluía um anexo no qual Lessa relacionava as obras de Brasílio Itiberê e uma lista de composições e fotos entregues por Dona Marita como doação ao acervo da Sala Bento Mossurunga. O anexo continha dez documentos, sendo cinco partituras e cinco fotos:

1. *O Canto Absoluto* (Poema de Tasso da Silveira) Cantata
2. *Contemplação* (Poema de Tasso da Silveira) Rio 1942
3. *A dor meu Senhor* ... (Poema de Tasso da Silveira) Rio 1944
4. *A Infinita Vigília* (Poema de Tasso da Silveira) Rio 1941
5. *Salmo 150* - Sollemnis laudis Dei concentus Rio 1953
6. A Bella, a Fera e o Cysne - Curitiba 17.05.24 - Marita, Brasilio e o cisne no Passeio Público.
7. Marita e Brasilio - Rio 6.10.34
8. Basílio Itiberê da Cunha Luz, pose individual sem data
9. Basilio Itiberê da Cunha luz E Luiz da Camara Cascudo sem data
10. Joao Itiberê da Cunha, tio Jic, irmão de Brasilio Itiberê I

Antes do anexo, Lessa destacou a necessidade de uma pesquisa histórica mais aprofundada sobre Brasílio, justificando-a pelo reconhecimento de sua relevância como uma personalidade de destaque nacional. Ele ressaltou as "[…]ligações com diversos intelectuais, músicos (entre eles Villa-Lobos) e pelas raízes familiares com o Paraná".

Figura 2 – Concerto em comemoração à Emancipação Politica do Estado.



Concerto em homenagem ao Paraná

Hoje o Paraná comemora 132 anos de emancipação política e, para marcar a passagem da data, a Orquestra Sinfônica se apresenta no Grande Auditório.

* *Hoje um momento especial para a Orquestra Sinfônica.*

Nesta quinta-feira, às 21 horas, no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, acontece o grande concerto que comemora os 132 anos da Emancipação Política do Paraná. Na verdade, as comemorações musicais da data iniciam-se às 17horas quando João Alfredo e Henrique Werner Poeck doam à Secretaria da Cultura e do Esporte o acervo musical de seu pai João Poeck, compositor paranaense, autor do Concerto para Violino e Orquestra que, além de obras de outros compositores paranaenses, será interpretado pela Orquestra Sinfônica do Paraná na segunda parte do concerto. Na primeira parte, a Camerata Antiqua de Curitiba, sob a regência de Roberto de Regina, interpretará obras de Handel e Vivaldi.

O PROGRAMA

Sob a regência do seu Maestro-Emérito, Alceo Bocchino, a Orquestra Sinfônica do Paraná interpretará a "Abertura da Ópera Sidéria", de Léo Kesaler e Augusto Stresser; o já citado "Concerto" de João Poeck, tendo Paulo Sérgio Mossurunga como solista (violino) e, encerrando a noite, a obra "Laudamus", de Alberto Monteiro, com o solista Ivo Lessa (tenor).

Augusto Stresser nasceu em Curitiba a 18 de julho de 1871. Como compositor era dotado de muita imaginação melódica, às vezes de puríssima qualidade. Ao escrever a ópera "Sideria", cuja partitura original é para piano, conseguiu efeitos rítmicos bem pitorescos. O primeiro a descobrir o valor dessa obra foi o Maestro Leo Kessler. Este suíço-alemão chegou em Curitiba em 1912 e dividiu suas atividades de músico notável entre o magistério, a regência e a composição. Foi o responsável pela orquestração e posterior apresentação da ópera "Sideria" no mesmo ano em que se radicou em nossa capital.

O alemão João Poeck, cujo acervo passa a ser preservado pelo Setor de Documentação Musical (Sala Bento Mossurunga), notabilizou-se pelas atividades de pianista, compositor, professor e arranjador. Em 1933, ano do centenário de Brahms, fez sua estréia, como pianista, em Curitiba. Foi do Prof. Poeck que Alceo Bocchino, hoje Maestro da Orquestra Sinfônica do Paraná, recebeu as primeiras lições de piano. Outros tantos nomes também devem parte da formação musical ao ilustre professor que foi um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Alberto D'Oliveira Monteiro, o compositor de "Laudamus", última peça ser executada pela OSINPA, era português e chegou ao Brasil em 1860 com 5 anos de idade. Dominava vários instrumentos, era regente e preparou inúmeros arranjos para orquestra e câmara, além das composições próprias. Entre outras obras, compôs a "Overture Original", "Apollonia", "Eulalia", "Carolina" e o "Laudamus" que foi executada na Catedral Metropolitana de Curitiba em 1898, pela primeira vez, com a soprano Mme. Maugruel.

O concerto em homenagem à Emancipação Política do Paraná tem entrada franca. Promoção: Fundação Cultural de Curitiba e Fundação Teatro Guaíra.

"ORATÓRIO

Neste domingo, às 21horas, no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, a Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência do Maestro Frederico Gerling Jr, apresenta o grandioso "Oratório de Natal", de J.S. Bach. Este concerto comemora o tricentenário de nascimento do compositor e marca o encerramento das atividades da Fundação Teatro Guaíra em 85. Esta montagem do Setor de Opera da FTG conta ainda com a participação de um coral de 100 vozes e dos solistas Ivo Lessa, Norma Baldo, Cora de Bruns e Ademir Maurício da Silva. **Ingressos:** Cr$ 10 mil (platéia) e Cr$ 5 mil (balcões).

Concerto promovido por Alceo Bocchino para comemorar a incorporação do acervo de Hanz Pöeck e a Emancipação Politica do Estado. Fonte: Correio de Notícias,19 de dezembro de 1985. BRDF, MIS-PR.

O segundo volume dos *Cadernos de Documentação Musical* foi lançado em 1985, três anos após a primeira publicação, durante o Governo de José Richa. Este volume trouxe o inventário de obras do compositor Hanz Pöeck (João Poeck), editado por Tatiana Aben-Athar. Na apresentação, foi relatado um encontro no Rio de Janeiro com o Capitão de Mar e Guerra João Alfredo Pöeck[3], filho do compositor.

Ao final da biografia, o texto registrou que o acervo de partituras foi doado pela família e incorporado à Sala Bento Mossurunga em dezembro de 1985. Além disso, identificou o destino de outros itens do espólio do compositor, incluindo discos, partituras e literatura musical, que foram integralmente doados à sua "herdeira musical", Martina Graf. No segundo capítulo do pequeno caderno, Ivo Lessa, Ludwig Seyer e Paulo da Graça Torres Pereira elencaram as 21 obras doadas à Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) pelos herdeiros do compositor.

O lançamento do volume foi marcado por um concerto da Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência do maestro Alceo Bocchino (Figura 2). No programa, foi apresentado o primeiro movimento do *Concerto para Violino e Orquestra* de Pöeck, seguido pela *Abertura da* Ópera *Sidéria*, de Augusto Stresser e Léo Kessler, e o *Laudamus*, de Alberto Monteiro, compositor português radicado no Brasil. O evento, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba e pela Fundação Teatro Guaíra, também comemorou os 132 anos de Emancipação Política do Estado do Paraná.

Na mesma data, ocorreu outro concerto (Figura 3), promovido pelo programa Paraná Canta, que marcou a assinatura do Termo de Doação. O termo de doação parcial foi incluído entre os documentos do fundo Hanz Pöeck. Nele, João Alfredo Pöeck e Henrique

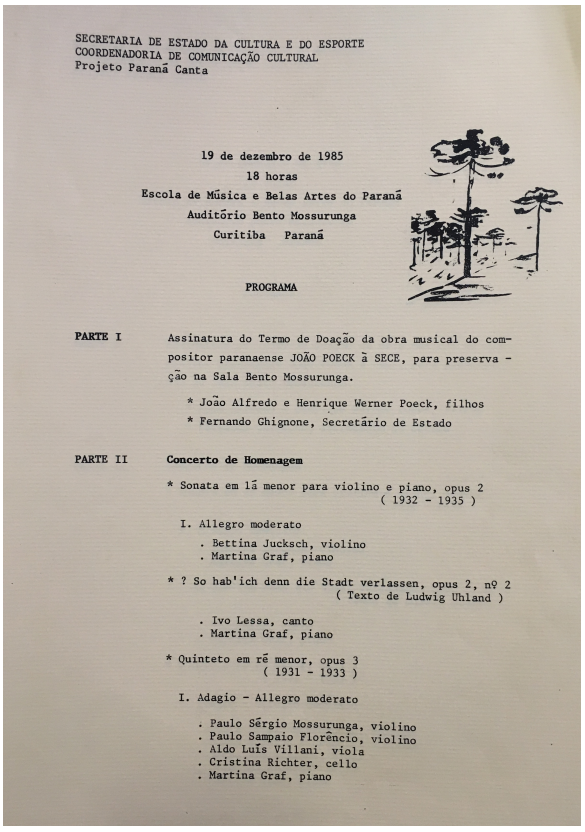
---

[3] Um capítulo triste da história envolveu o nome da família do compositor Hanz Pöeck, em especial o de seu filho, João Alfredo Pöeck, Capitão-de-Fragata Fuzileiro Naval. Conhecido como "Doutor Flávio" e "Doutor Roberto", ele foi mencionado em documentos da Comissão Nacional da Verdade como um dos supostos torturadores da Ditadura Militar. Essa informação consta em registros disponíveis no Arquivo Nacional. Além disso, seu nome também apareceu em uma correspondência publicada por Zuzu Angel, datada de 22 de fevereiro de 1975, enviada a Mr. Osting, da Anistia Internacional. Na carta, Zuzu menciona os supostos torturadores de seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, um dos casos mais emblemáticos da Ditadura Militar, marcado pela repercussão na imprensa internacional e pelo desfecho trágico de sua luta. Entretanto, algumas fontes sugerem que houve uma confusão de nomes. Indicações apontam que o nome citado como Alfredo Pöeck poderia, na verdade, referir-se a Alfredo Magalhães. Essa controvérsia ganhou espaço na revista *Veja*, na edição de 27 de novembro de 1985, que publicou a lista de torturadores incluída no projeto *Brasil: Nunca Mais*. A matéria mencionou: "À exceção do capitão-de-mar-e-guerra João Alfredo Pöeck, que aproveitou a divulgação da lista para provar sua inocência […] os militares e policiais acusados reagiram com o silêncio - como Medeiros -, ira, ironias ou com destempero verbal". A revista *Istoé* também abordou o caso, destacando que, no mesmo ano, João Alfredo Pöeck encontrou-se com seus acusadores e não foi reconhecido por eles, o que confirmou sua inocência nos casos em que seu nome estava envolvido. Da mesma forma, o *Jornal do Brasil* publicou, em novembro de 1985, uma matéria esclarecedora com o título: "Ex-presos reabilitam Pöeck: 'Não é ele'".

Pöeck, filhos do compositor e legítimos proprietários das obras, doaram parcialmente os direitos "ao uso e gozo das obras (…) à SEEC, para preservação na Sala Bento Mossurunga, destinada à documentação musical paranaense". No entanto, qualquer rendimento ou receita gerada pela execução das obras deveria ser repassado aos herdeiros, e empréstimos ou cessões só poderiam ocorrer com autorização prévia, com possibilidade de cobrança pelo uso.

Além do termo de doação, foi incluído ao fundo uma uma carta endereçada à Tatiana Aben-Atar, remetida e assinada por Henrique Pöeck, datada de 17 de setembro de 1985, de Belo Horizonte. Na correspondência, Henrique afirmou que estava enviando documentos e fotos de seu pai e ressaltou que ele e seu irmão estavam prontos para realizar a doação, desde que houvesse garantias de preservação para evitar deterioração ou perda. O acervo também incluiu uma relação das obras de Pöeck, contendo correções e anotações, datada de 29 de novembro de 1985, com a provável assinatura do músico Paulo Sérgio Torres – então conhecido como Paulo Sérgio Mossurunga. Entre outros itens, encontra-se no mesmo fundo o convite para o concerto de assinatura do termo de doação e outros documentos relevantes.

Figura 3 – Programa de concerto do Projeto Paraná Canta de 19 de dezembro de 1985.



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE
COORDENADORIA DE COMUNICAÇÃO CULTURAL
Projeto Paraná Canta

19 de dezembro de 1985
18 horas
Escola de Música e Belas Artes do Paraná
Auditório Bento Mossurunga
Curitiba Paraná

PROGRAMA

PARTE I — Assinatura do Termo de Doação da obra musical do compositor paranaense JOÃO POECK à SECE, para preservação na Sala Bento Mossurunga.

* João Alfredo e Henrique Werner Poeck, filhos
* Fernando Ghignone, Secretário de Estado

PARTE II — **Concerto de Homenagem**

* Sonata em lá menor para violino e piano, opus 2
(1932 - 1935)

I. Allegro moderato

. Bettina Jucksch, violino
. Martina Graf, piano

* ? So hab'ich denn die Stadt verlassen, opus 2, nº 2
(Texto de Ludwig Uhland)

. Ivo Lessa, canto
. Martina Graf, piano

* Quinteto em ré menor, opus 3
(1931 - 1933)

I. Adagio - Allegro moderato

. Paulo Sérgio Mossurunga, violino
. Paulo Sampaio Florêncio, violino
. Aldo Luís Villani, viola
. Cristina Richter, cello
. Martina Graf, piano

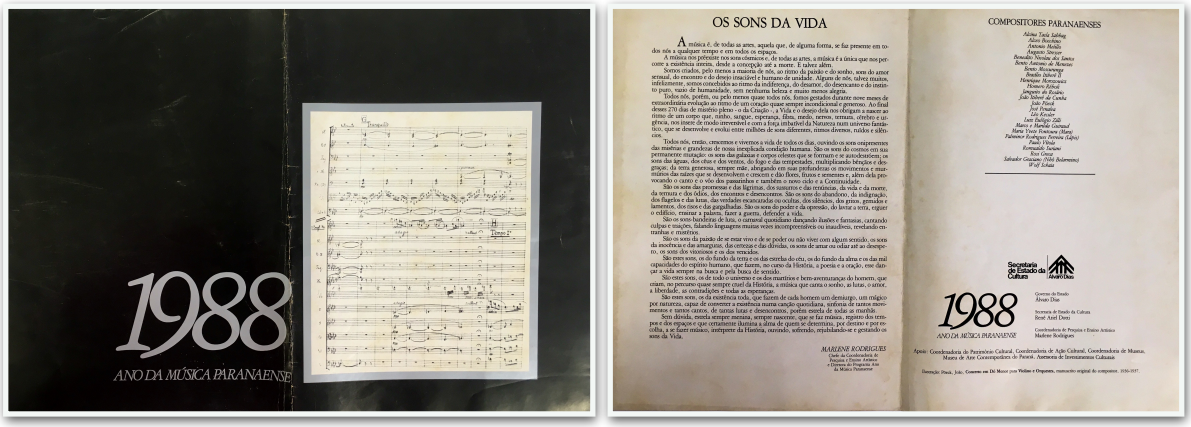
Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Durante o Governo de Alvaro Dias (1987–1991), quando René Ariel Dotti era titular da pasta de Cultura do Estado, foram criadas três novas salas dedicadas a música, cada uma com objetivos específicos no plano de preservação e divulgação da produção musical paranaense. Por meio de doações e aquisições, foram inauguradas:

- Biblioteca Renée Devrainne Frank: destinada à documentação musical;
- Sala Janguito do Rosário: focada em música popular, promovendo exposições e funcionando como fonoteca;
- Auditório Antônio Melillo: dedicado à realização de oficinas e apresentações musicais.

Essas ações fortaleceram o projeto, que passou a ser amplamente reconhecido pela classe artística, resultando na incorporação de acervos pessoais de músicos do Paraná. Esses acervos, doados espontaneamente ou por solicitação, incluíram partituras, medalhas de honra, anotações, diários, bibliotecas e fotografias de compositores. A relevância do projeto foi tamanha que, em 1988, o Estado instituiu o Ano da Música Paranaense (Figura 4).

Figura 4 – Cartaz do Ano da música paranaense em1988.



Cartaz da Secretaria de Estado da Cultura. Observa-se na lista de compositores que tantos os de concerto quanto os músicos populares aparecem sem separação, isso denota o tratamento dado pela SEEC. Na capa a partitura com a obra de Hanz Pöeck. Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

As ações vinculadas a iniciativa não propunham um recorte de tempo ou de gênero musical específico, mas é notório que teve o predomínio da música erudita, dada sua característica documental, com registros mais frequentemente realizados em partituras.

3.1 A CONSTITUIÇÃO DA BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK.

O tratamento documental dado ao acervo variou ao longo do tempo, seguindo critérios técnicos próprios de diferentes formas de organização. Inicialmente, o acervo foi tratado como uma biblioteca, em estado corrente e com itens disponíveis para empréstimo. Posteriormente, diversas tentativas foram feitas para transformá-lo em um arquivo, durante uma fase intermediária em que o acesso se tornou restrito. Contudo, ainda havia a possibilidade de empréstimos e a incorporação de novos itens, o que dificultava a consolidação de um modelo de arquivo propriamente dito.

Nesse contexto, em 1992, foi publicado o terceiro volume da série *Cadernos de Documentação Musical*, contendo o inventário de obras musicais da *Biblioteca Renée Devrainne Frank*. Este volume listou e descreveu detalhadamente as fontes musicais acondicionadas na biblioteca:

O inventário seguiu critérios bem definidos para a organização dos compositores e suas obras. Os compositores foram apresentados em ordem alfabética, considerando o último sobrenome. Para aqueles com mais de uma obra, os títulos foram dispostos em ordem alfabética. Sempre que identificado na partitura, o gênero musical foi indicado após o título. Os autores das letras das músicas também foram mencionados logo após os títulos. Além disso, arranjos, orquestrações e adaptações feitas por músicos paranaenses, tanto para obras de outros compositores paranaenses quanto de autores de fora, foram incluídos no inventário, com a autoria especificada em nota abaixo do título. A designação “Manuscrito” foi utilizada para identificar partituras originais pertencentes ao acervo da biblioteca. Cada título foi relacionado tantas vezes quantas forem as formas disponíveis no acervo, considerando diferenças em partes instrumentais, canto, arranjo ou manuscritos. O inventário seguiu alguns critérios específicos para apresentação dos compositores.

Quadro 1 – Lista de compositores e quantidade de obras por compositor inventariados.

COMPOSITOR	QUANTIDADE
ALVARENGA, Haroldo Carlos	2
ALVEZ DE ARAUJO, E. Marcondes	1
ANACLETO, Carmela	3
ANTONELO, Angelo	1
AZEVEDO, Dinorá Morais	1

COMPOSITOR	QUANTIDADE
BACH, JOHANN SEBASTIAN (Arranjo de J. Pöeck)	1
BALLÃO, Antonio	1
BARBOSA, Claudio Alvim	1
BARCELOS, Hilton	7
BASTOS, Anna Julieta Gomes	6
BASTOS, Luiz	1
BASTOS, Luiz da Silva	3
BOCCHINO, Alceo	19
BRAGA, Mirazinha	1
BRAGA FILHO, ANTONIO	1
BUARQUE DE HOLANDA, Francisco (Arranjo de José Penalva)	1
CAGNANI, Carlo	1
CARDOSO, Brasilino Moura	1
CARDOZO, Antonio	1
CAVALCANTI, Nestor de Hollanda	1
CEARENSE, Catulo da Paixão (transcrição para piano de J. Otaviano/ arranjo de Mario Garau e P. Etges)	2
CONTE, Sabino L.	1
CORDEIRO, Ernesto	1
CRISCUOLO, Maria	1
CRUZ, Edgard	1
CUNHA, João Itiberê da (1870-1953)	20
DOMINGUES, Emmanoel	6
DOMIT, Felicio	3
DONATI, Adolfo	1
DONATI, Idílio	1
FARIA, Raul	2
FRANÇA, Aluízio	1
FRANK, Carlos	1
FRANK, Renée Devrainne	6
FREITAS, Prisco P. De	1
GALOTTI, Domenico	1
GEISER, Carlos	1
GERUM, Gotardo Angelo	1
GOMES, Octavio	1

COMPOSITOR	QUANTIDADE
GONÇALVES, Antonio J.	1
GOUNOD, Charles François (arranjo de Idílio Donati)	1
GUAHYBA, José	9
HASSE, Aldo	1
HOLZMANN, Jorge	1
ITIBERÊ, Brasílio (1846-1913)	8
ITIBERÊ, Brasílio (1896-1967)	24
KESSLER, Léo	4
KRUEGER, Rodolpho	3
LACERDA, Sybilla Wille de	6
LIMA, José Itiberê de (1891-1935)	4
LIMA, Mazzarino	1
LIMA, Sebastião	12
MACHADO, Gabriel de Paula	2
MAESTRELLI, Honório	1
MANNES, P. A.	1
MARCONDES, Ederson	7
MARIANO, João Francisco	3
MARQUES, Fernandina	2
MARTINEZ, Emanuel	5
MATTI, Aniceto	2
MELILLO, Antonio	21
MONTEIRO, Alberto	1
MONTEIRO FILHO, Alberto	3
MOROZOWICZ, Henrique	54
MOSSURUNGA, Bento	217
MOUSINHO, José Oswaldo	1
MUNHOZ, Hermínia Lopes	1
NASCIMENTO, Oswaldo Rodrigues	1
NEWMANN, Ladislau	1
NICOLAU DOS SANTOS, Benedito	19
NUZZI, Andrea	5
OLIVEIRA, Dídimo Garcia de	1
PENALVA, JOSÉ ALMEIDA	21
PERCIVAL, Armando	1

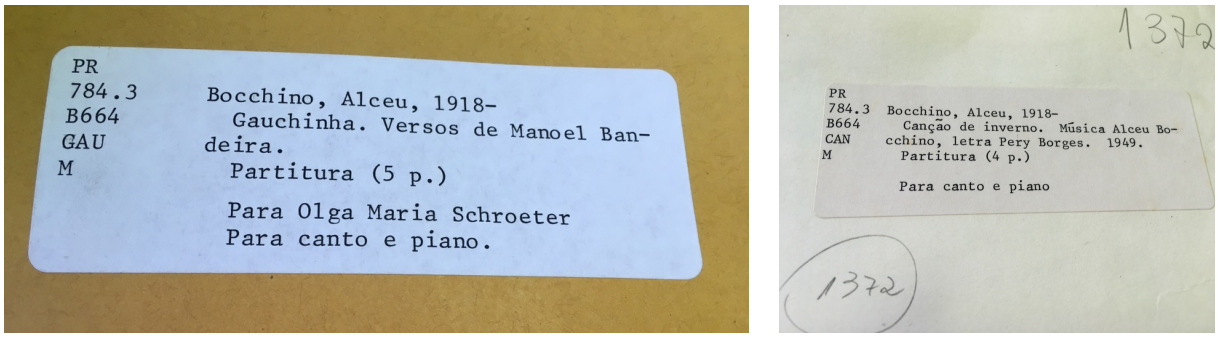
COMPOSITOR	QUANTIDADE
PEREIRA, B. A.	3
PEREIRA, Clotilde	2
PEREIRA, João José de Félix	11
PEREIRA, Rodrigo Octávio Torres	1
PINTO, Inami Custódio	2
PINTO, Maria José Ribeiro	1
Pöeck, João	18
RAFAEL, Ivanildo	1
RAPOSO, João Gomes	1
REIS, Afrânio Nunes dos	1
REIS, Othelo Mendes de Paula	2
RIBEIRO, Silvio	1
RÍSPOLI, J.	1
ROBERTO, F.	4
ROCHA, J. U. A.	2
ROZÁRIO, Eugênio do	2
RUBINI, Ático	7
SABBAG, Alcina Tacla	6
SANTOS, Admaro	1
SANTOS, Antonio Serapião	1
SANTOS, João Ubirajara Santiago dos	1
SANTOS, Olympio	1
SCHAIA, Wolf	32
SEYER JUNIOR, Ludwig	1
SILVA, Joaquim Santana	1
Silva, Luiz Caetano da	1
SOUTO, Eduardo	1
SOUZA, Oswaldo Martins de	1
STRESSER, Augusto	7
SURIANI, Romualdo	4
TEDESCHI, A. B.	1
TELLES, José Antonio	2
TODESCHINI, Ítalo	61
TRENK, Carlos	7
TRENTINI, Willy Carlos	1

COMPOSITOR	QUANTIDADE
VAINE, Lia Teresinha M.	4
VALENTE, Lourdes Marçalo	1
VARGAS, Vera	1
WELTER JUNIOR, João	1
ZILLI, Luiz Elógio	24
114 compositores	761

Fonte: Caderno de Documentação Musical Biblioteca Renée Devrainne Frank (BIBLIOTECA, 1992).

Todo o material estava acondicionado em envelopes do tipo ofício, que apresentavam tamanhos, materiais e cores variadas. Logo à primeira vista, essas variações eram evidentes, assim como notava-se que o acervo havia passado por diversas tentativas de catalogação. Ele foi organizado de acordo com normas como AACR2 e ISAD(G), além de ter sido submetido a duas ou três tentativas de ordenação numérica. Outra característica marcante desse acervo era que todo o material havia sido fotocopiado. Assim, os envelopes do tipo ofício continham tanto a versão original — seja impressa, manuscrita ou uma cópia — quanto uma fotocópia correspondente (Figura 5 e 6). O acervo também recebeu o carimbo da BRDF, como forma de identificação (Figura 7).

Figura 5 – Exemplo de catalogação recorrente em parte do acervo.



Dentro do mesmo fundo foram utilizados diferentes envelopes, evidenciando as diversas tentativas de catalogação. Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Figura 6 – Exemplo de envelope.



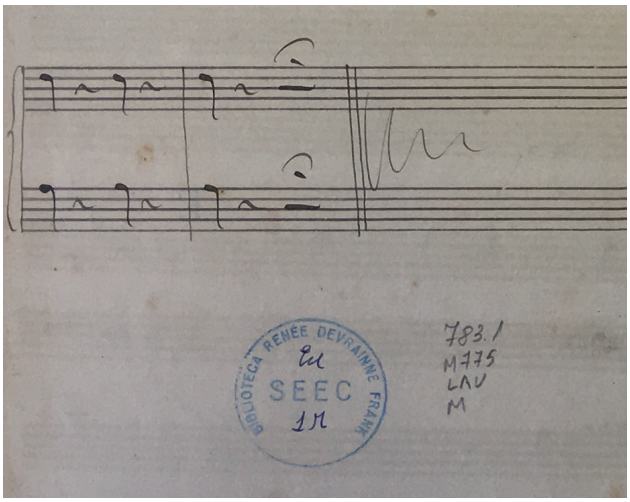
Diversas tentativas de catalogação sofridas pelo documento. Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

O acervo pode ser considerado uma reunião de diversos arquivos pessoais, incluindo o banco de partituras do Trio Paranaense[4]. No entanto, nenhum registro oficial, como livro tombo ou documentos equivalentes, foi localizado, e também não há indícios de que esse tipo de prática tenha sido adotado. Assim, torna-se impossível determinar com precisão quando os fundos foram agregados, em quais circunstâncias, datas ou condições. Algumas obras, inclusive, não apresentam carimbo, o que sugere que foram incorporadas ao acervo anos depois, à medida que novas doações chegavam à SEEC ou a outras instituições do Estado. Com o passar do tempo, parece ter ocorrido um descontrole no recolhimento e organização das fontes, transformando o acervo em uma grande biblioteca que passou a abrigar tanto repertórios de música clássica quanto popular, além de documentos provenientes de diversas doações. Outra possibilidade é que a BRDF tenha sido mesclada com parte dos documentos da Biblioteca Pública do Paraná. Contudo, devido à escassez de registros oficiais de doação ou comodato, a preservação do histórico dessas fontes foi comprometida. Não há

[4] Vale dizer que as partituras pertencentes ao repertório de concerto e aquelas da biblioteca pessoal do Trio Paranaense estão também na Biblioteca UNESPAR, disponíveis inclusive para empréstimo. Em todas as identificadas consta um carimbo, sinalizando que pertenciam ao Trio. São encadernações e bifólios com todo tipo de repertório, muitas estrangeiras e métodos de estudo dos instrumentos dos Trio. Isso nos aponta para a probabilidade de livros da biblioteca musical pessoal dos músicos terem sido incorporados ao acervo de consulta da BPPR e na Biblioteca da Escola de Música e Belas Artes, o que nos aponta pra uma dissolução do fundo desses músicos.

evidências de que os documentos musicais tenham sido catalogados no momento de sua chegada ou durante as mudanças físicas realizadas após sua incorporação à Biblioteca, dificultando o rastreamento de sua origem e trajetória.

Figura 7 – Exemplo de partitura com carimbo da BRDF.



Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Outro aspecto importante a ser considerado são as várias mudanças físicas pelas quais a *Biblioteca Renée Devrainne Frank (BRDF)* passou ao longo de sua história. Desde sua concepção na Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, o acervo transitou por diferentes instituições. Inicialmente alocado na SEEC, parte do acervo foi transferida para a Biblioteca Pública do Paraná (BPP), retornou posteriormente à SEEC e, em seguida, foi encaminhado ao Museu da Imagem e do Som (MIS). No MIS, o acervo passou por diferentes fases: primeiramente, foi acomodado na sede principal, mas, após alguns anos, foi transferido para um depósito no Complexo do Banestado, administrado pelo governo do Paraná (Figura 8). Esse depósito, localizado em uma área de difícil acesso no extremo norte da cidade, foi uma solução temporária enquanto o prédio histórico do museu passava por um processo de restauração. Posteriormente, o acervo retornou ao edifício histórico do MIS, situado no centro da cidade. Anos depois, a professora Elisabeth Prosser intermediou a transferência do acervo para a Biblioteca da UNESPAR - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Contudo, mais recentemente, o acervo retornou ao MIS. Essa decisão foi motivada pela necessidade de recolocá-lo em uma instituição de memória, considerando a ausência de documentos oficiais que formalizassem a transferência para a UNESPAR, além da carência de espaço e equipe

especializada na universidade. Esse esforço de pesquisa e reorganização reafirmou a importância de preservar o acervo em um local adequado à sua relevância histórica e cultural.

Figura 8 – Biblioteca Renée Devrainne Frank no Complexo do Banestado.



Registro durante o primeiro contato que tive com os documentos em 2007 e 2008 durante um estágio ligado ao grupo de pesquisa da UFPR. Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Desde essa época, a Biblioteca Renée Devrainne Frank (BRDF) foi reunida ao acervo Bento Mossurunga (Figura 9) e ao acervo de Stellinha Egg. Esse último é composto o acervo pessoal da cantora de rádio e pesquisadora Stellinha Egg, além de itens relacionados às atividades de seu marido, o arranjador e maestro Lindolpho Gaya. O acervo é vasto e diversificado, abrangendo documentos pessoais, fotografias de espetáculos e da vida cotidiana do casal, projetos, anotações caseiras, listas, cartas, vídeos, gravações, projetos artísticos e partituras. Entre essas, destacam-se as composições do Maestro Gaya, produzidas durante o período mais prolífico de sua carreira no Rio de Janeiro. Durante o período no qual a BRDF e o acervo Bento Mossurunga foram alocados na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), o acervo Stellinha Egg permaneceu no Museu da Imagem e do Som (MIS), embora desorganizados e fragmentados. Porém, algumas partituras impressas do acervo da Stellinha foram transferidas para a EMBAP. Do mesmo modo, obras pertencentes ao BRDF, como a Opereta *Marumby*, de Benedito Nicolau dos Santos, foram localizadas no MIS. Esses fatos evidenciam a ausência de um processo estruturado de catalogação ou inventariação do material durante os deslocamentos, o que comprometeu a integridade e a rastreabilidade do acervo ao longo do tempo. Contudo, agora que os diversos acervos foram reunidos novamente no MIS, esse processo devolveu parte da integridade ao conjunto, permitindo uma melhor preservação e organização das coleções.

Figura 9 – Acervo Bento Mossurunga em 2007 e 2008, no Complexo do Banestado.



Fonte: BRDF, MIS-PR

Dos documentos administrativos da Secretaria de Estado da Cultura (SEEC), alguns possibilitam documentar as diversas transições pelas quais o Acervo Stellinha Egg passou ao longo dos anos. Abaixo segue a transcrição dos documentos relacionados à doação desse acervo para a SEEC, bem como as providências tomadas durante o período em que o material foi acolhido.

Quadro 2 – Documentos oficiais referentes ao Acervo Stellinha Egg.

DOCUMENTO	DESCRIÇÃO	CONTEÚDO
	Escrito a punho	"A família de Stellinha Egg e do Maestro Gaya deseja doar à Secretaria da Cultura, Coordenadoria de Pesquisa e Documentação (Biblioteca de Música), através da sua amiga Sra. CLéonice Miranda de Andrade, material relativo a vida artística do casal. Curitiba, 12/02/92. Ieda A Egg Silveira
RESOLUÇÃO NUMERO 018/96	Datilografado em papel timbrado	"O Secretário de Estado da Cultura no uso das atribuições que lhe são conferidas, resolve DETERMINAR a transferência do acervo relativo a vida artística de Stellinha Egg, da Coordenadoria de Pesquisa e Documentação para o Museu da Imagem e do Som. PUBLIQUE-SE. Curitiba, 09 de fevereiro de 1996. Eduardo Rocha Virmond. Secretário de Estado da Cultura."

OFÍCIO NUMERO 03/6 -CPD	Datilografado em papel timbrado	"Curitiba, 08 de fevereiro de 1996. Senhor Diretor: Conforme solicitação de Vossa Senhoria encaminhamos o termo de doação do material relativo a vida artística da Sra. Stelinha Egg. Atenciosamente. Moema Silva Michaelis. Coordenadora. Ao Senhor Fernando Pernetta Velloso. Diretor Geral. N/ Edifício".
–	Escrito a punho	"Declaramos para os devidos fins e concordamos em doar para a Secretaria de Estado e da Cultura Coordenadoria de Pesquisa e Documentação - Sala Renée Devrainne Frank o acervo de Stelinha Egg Gaya. Sem mais, subscrevemo-nos. Marta de O. Egg. Raquel de Queiroz Egg. Maria de Lurdes Egg. Ieda Amaral Egg Silveira. Curitiba, 3 de abril de 1992"
TERMO DE DOAÇÃO	Datilografado em papel timbrado	"Clausula Terceira: Os bens anteriormente destintos poderão ser repassados pela Coordenadoria de Pesquisa e Documentação, conforme sua especificidade, através de registro em livro e termo próprio, ao Museu da Imagem e do Som - MIS, ao Museu do Teatro Guaíra e Biblioteca Renée Devrainne Frank, todas unidades componentes da estrutura organizacional da SEEC. (…) Curitiba, 20 de agosto de 1992".

Quadro baseado nos documentos localizados na BRDF do MIS-PR, demonstrando os diversos documentos relacionados ao Acervo Stelinha Egg. Fonte: Produção do próprio autor.

Outro aspecto que merece destaque é o fato de que nenhuma das tentativas de catalogação, nem mesmo as publicações dos *Cadernos de Documentação Musical*, incluiu registros de documentos em outros suportes, como a coleção iconográfica ou objetos tridimensionais. Essa lacuna na documentação não apenas evidencia uma abordagem limitada na preservação do acervo, mas também levanta a hipótese de que parte do material possa ter sido desviada ao longo do tempo. A ausência de registros formais contribuiu para o desaparecimento ou desmembramento de itens pertencentes à *Biblioteca Renée Devrainne Frank (BRDF)*, comprometendo a integridade e a memória desse importante acervo cultural.

3.2 TRATAMENTO ARQUIVÍSTICO MUSICAL DAS FONTES

3.2.1 Descrição geral do acervo e especificação das necessidades

Os documentos que compõem a BRDF resultam da doação ou recolhimento de arquivos pessoais privados que foram acumulados como um conjunto único, sem uma lógica clara de arquivamento. A situação atual do acervo pode ser explicada pela combinação de diversos fatores que, somados às repetidas tentativas de catalogação, contribuíram para o seu estado desorganizado. A cada nova doação, provavelmente, eram realizadas novas tentativas

de catalogação, o que gerava inconsistências no processo. Além disso, os documentos foram acumulados por diferentes instituições, sendo agregados em momentos distintos, o que dificultou a padronização. Outro elemento que possivelmente agravou o problema foi a constante troca de responsáveis técnicos e equipes nas instituições que armazenaram o acervo, e, em alguns períodos, a completa ausência de um responsável dedicado à sua organização. Soma-se a isso a falta de um livro tombo ou registro oficial, a utilização de fichas de papel que acabaram se perdendo e a ausência total de um processo de catalogação contínuo a partir de determinado ponto, o que apenas intensificou a desordem.

> Quer que se trate de arquivo final de administração pública, ou mesmo de instituições culturais que abrigam acervos particulares, seus arquivos não podem dispensar a fixação dos fundos. Esta nem sempre pode ser feita a priori, porém sempre deve ser feita antes d qualquer outro processamento técnico. (…)
> Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural. (BELLOTTO, 2006, p.127-128)

Sendo assim, a primeira etapa do trabalho de reestruturação foi a separação de todas as partituras e documentos que compõem a BRDF em fundos, agrupando o material de cada compositor ou maestro. Esse processo permitiu listar os nomes presentes, avaliar o volume físico dos documentos e verificar suas condições. A metodologia adotada seguiu o princípio fundamental da arquivologia conhecido como *respect des fonds* ou proveniência, que determina que os documentos devem ser agrupados de acordo com sua origem, seja de pessoa física, jurídica ou instituição. Como destacado por Belotto (2006, p. 131): "[…] o arranjo de documentos não pode se desvincular do lugar de onde vieram, devendo estes ser agrupados de acordo com sua origem nos corpos administrativos de onde provieram". Com base nesse princípio, foram estabelecidos os critérios para identificação e classificação dos fundos. Na época, o material ainda estava armazenado na Biblioteca da UNESPAR e foi identificado como proveniente de três origens principais: a Biblioteca Renée Devrainne Frank, a Sala Bento Mossurunga e o Acervo Stellinha Egg. Após a identificação, os documentos foram organizados em grupos por compositor, respeitando suas origens e garantindo uma melhor sistematização para estudos futuros.

Como parte do novo arranjo físico, foi realizada a separação do material com base em sua função e tipo documental. Essa divisão não apenas refletiu a natureza dos documentos, mas também considerou o contexto de sua criação, aplicação, utilidade e destino. Entre os

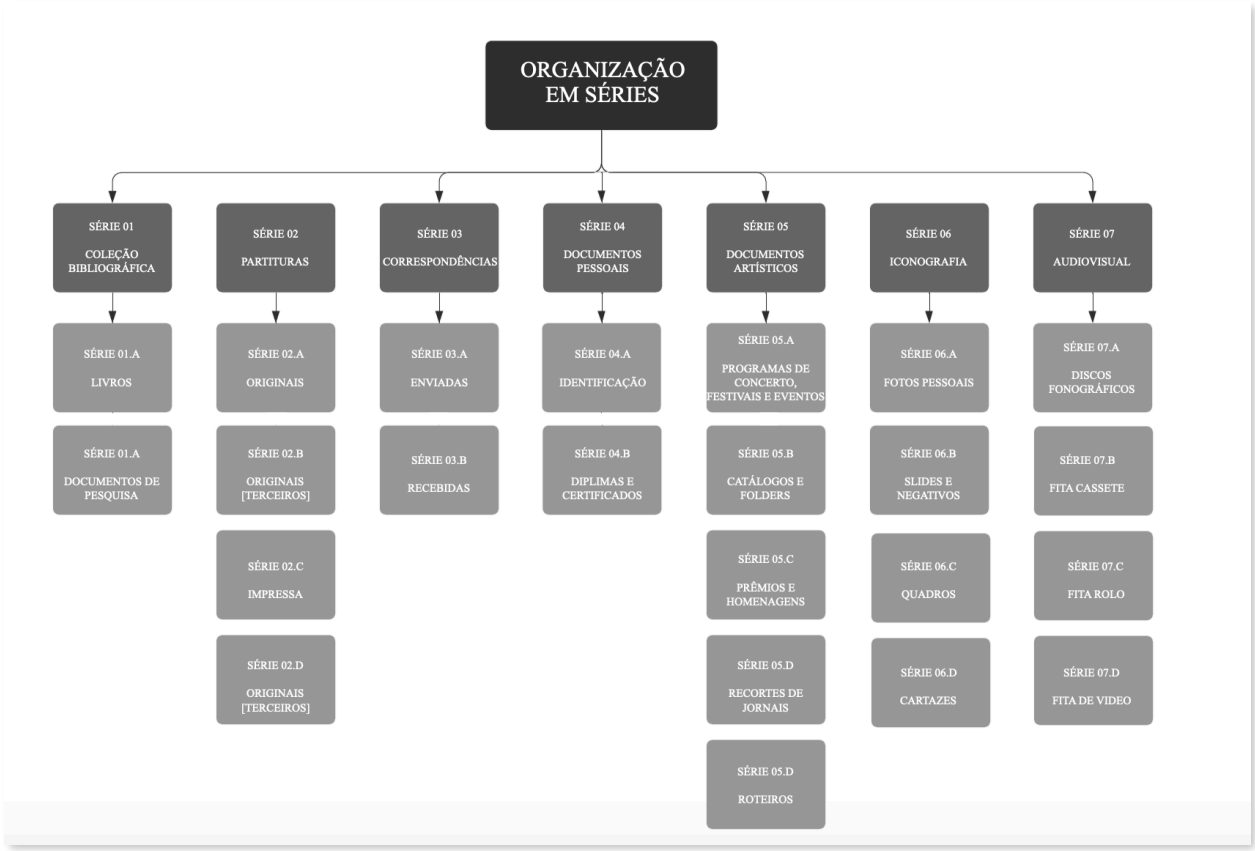
itens do acervo, os documentos em suportes celulósicos, como partituras, recortes de jornais, livros, programas de concerto e periódicos, revelaram-se os mais numerosos. Além desses, foram identificados, em menor quantidade, negativos e fotografias, suportes fílmicos, registros sonoros e objetos tridimensionais. Após essa etapa de organização, foi possível desenvolver uma estratégia de inventariação do acervo, estruturada em séries e sub-séries (Quadro 3). Cada item recebeu um número único e sequencial, garantindo sua localização precisa e facilitando o acesso e o gerenciamento do conjunto documental.

3.2.2 Plano de desinfestação/desinfecção e de higienização

À primeira vista, essa etapa pode parecer um processo puramente técnico e mecânico, mas, na realidade, ela envolve uma avaliação crítica das condições físicas do acervo, o que pode influenciar diretamente aspectos relacionados à editoração. Como afirma Figueiredo (2013, p. 49), "[...] o original, ou seja, a fonte que fixa a redação inicial do compositor, sofre transformações de suas lições e estruturas, em seu percurso gráfico, manuscrito, impresso e digital". Muitas dessas transformações podem ser classificadas como exógenas, ou seja, "dizem respeito à 'corrupção do material utilizado para registrar um texto' (*apud* Cambraia, 2005: 2): rasgos, ação de insetos e umidade e fogo, ação corrosiva da tinta utilizada, lacunas que surgem no ato de serem os papéis aparados para encadernação etc." (FIGUEIREDO, 2013, p. 50).

No caso da Biblioteca Renée Devrainne Frank, os documentos permaneceram acondicionados nos mesmos envelopes tipo kraft utilizados ao longo dos mais de 30 anos da coleção. Muitos desses envelopes apresentavam sinais significativos de deterioração, como rasgos, amassados e dobras acentuadas, o que, consequentemente, resultou em danos a algumas das fontes documentais. A manutenção realizada foi inteiramente mecânica, abrangendo a retirada de clipes metálicos e plásticos, a estabilização dos documentos com o objetivo de minimizar as dobras, além de sua higienização com trincha e pincel. As costuras e outras formas de unificação dos itens foram preservadas, respeitando as características originais do acervo.

Quadro 3 – Organograma dos fundos em séries e sub-serie.



Fonte: Produção do próprio autor.

3.2.3 Plano de acondicionamento

Graças a um projeto desenvolvido em parceria com a Academia Brasileira de Música, foi possível adquirir papel neutro e outros equipamentos necessários para a confecção de novos envelopes. Com isso, foram produzidos envelopes e bifólios destinados ao acondicionamento e à inserção de uma nova identificação dos documentos (Figura 10). Todo o processo seguiu as orientações do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) e foi supervisionado pelo bibliotecário-chefe da UNESPAR, Mauro Silva. O aporte financeiro permitiu pagar um estagiário, o Ms. Omar Eron Guiarzi Dal Posso.

3.2.4 Mapa de classificação e sistema de codificação

A antiga numeração presente nos invólucros atuais foi registrada e preservada na planilha de dados, já que muitos envelopes apresentavam até três numerações distintas. É importante ressaltar que essas numerações foram mantidas, não apenas como uma forma de

valorizar os esforços realizados pelas equipes que trabalharam anteriormente no acervo, mas também como um meio de documentar e preservar a história do conjunto documental ao longo do tempo.

Figura 10 – Envelopes contendo fotografias da estreia da Ópera *Sidéria*.



Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

O modelo escolhido para o código de identificação foi o alfanumérico tripartido, que permite uma separação lógica e criteriosa da produção artística. A marcação foi realizada diretamente no suporte de acondicionamento - embalagem, utilizando lápis grafite 6B, enquanto a adoção de números de registro no reverso de cada documento foi descartada devido ao excesso de numerações já existentes nos itens.Esse modelo de codificação é fundamentado na metodologia proposta por Heloisa Liberalli Bellotto em seu livro *Arquivos Permanentes - tratamento documental*, e também foi a estratégia utilizada por André Guerra Cotta na organização do *Acervo Curt Lange*, conforme publicado pela Editora UFMG em 2005. Além disso, o modelo contempla a localização geográfica, garantindo maior precisão e rastreabilidade no sistema de identificação. Portanto, a codificação ficou assim organizada:

BR_PRMIS_BNS01.A-001

BR_PR – Localização geográfica (Brasil, Paraná)

MIS – Instituição mantenedora

BNS – Código do Fundo (abreviação do nome do compositor)

01 – Número da Série

A – Letra da Subsérie

001 – Número sequencial

3.2.5 Modelo de ficha de inventário e catálogo para descrição baseada no RISM

Para o registro dos documentos, foram desenvolvidos dois arquivos distintos para atender à metodologia estabelecida. O primeiro é uma ficha de inventário no formato Excel/ Numbers, destinada à sistematização e descrição de fotos, cartas e outros documentos. O segundo é um formulário no Google Forms, projetado para a catalogação de partituras, seguindo os parâmetros do RISM (*Répertoire International des Sources Musicales)*.

Para o inventário, foi desenvolvida uma ficha de cadastro para cada item, contendo campos específicos que permitem sua identificação detalhada.

A planilha Excel/Numbers foi estruturada com os seguintes dados:

- Nova identificação (exemplo: BR_PRMIS_BNS01.A-001);
- Série e sub-série;
- Números de controle (01, 02, 031);
- Autoria (função);
- Descrição;
- Estado de conservação;
- Suporte e dimensão;
- Local e data;
- Número de exemplares;
- Observações.

Por sua vez, para o catálogo de partituras, a utilização do Google Forms foi escolhida devido à sua capacidade de proporcionar acesso remoto, facilitar o monitoramento por meio da geração de estatísticas sobre o progresso do trabalho e permitir a extração de dados em formato de planilha, garantindo maior praticidade e eficiência na gestão das

informações. Assim, foi criada uma ficha de catalogação específica para as partituras, contemplando itens descritivos essenciais. Para a composição dessa ficha, foram utilizados campos fornecidos pelo *RISM* (*Répertoire International des Sources Musicales*), uma instituição internacional dedicada à documentação de fontes históricas musicais. O *RISM* oferece uma ampla gama de campos organizados em blocos, permitindo a seleção dos mais adequados à natureza do acervo. Adicionalmente, a ficha adotada também está em conformidade com as *Diretrizes para gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*, publicadas pelo Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), assegurando que os procedimentos estejam alinhados às melhores práticas de organização e preservação documental.

Quadro 4 – Modelo de ficha adotada para o catálogo de partituras.

CAMPO	BREVE EXPLICAÇÃO
*050 Nome do compositor normatizado	Nome do compositor normatizado com sua data de morte e data de nascimento
*060 Nome do compositor	Nome do compositor como aparece na fonte
*100 Título uniforme	
*320 Título próprio	Transcrição da página de rosto ou título geral da fonte
*130 Forma musical diplomatica	
*140 Forma musical normalizada	
*110 Seleção/ Fragmento/ Esboço	No caso de uma obra incompleta sinalizar (por exemplo: ária de uma ópera)
*520 Autógrafo	Indicar se está assinada pelo compositor
*540 Data do manuscrito	Indicar se está sinalizada pelo compositor
*944 Estreia (local e data)	Se inferido o local e data da execução da partitura ou partes cavadas.
*700 Número de partes	Se tiver partes cavados junto a partitura, descrever abreviadamente as disponíveis
*720 Partes disponíveis	Se o conjunto for composto apenas de partes cavadas, indicar os disponíveis.
*750 Dimensões	Medidas em centímetros, da maior para o menor (informação imprescindível para o acondicionamento)
*440 Arranjador	
*480 Dedicatória	
*450-420 Nome do co-autor ou autor literário	

*810 Incipit literário	Transcrição das primeiras palavras do texto de forma normatizada
*90 Número de obras	Número de composições existentes na fonte (no caso de um caderno/albúm de música, serão descritas a quantidade total de composições encadernadas)
*620-710 Número de folhas/páginas das partes cavadas ou da partitura	
*120 Arranjos	Caso a obra se trate de um arranjo, transcrição, harmonização ou orquestração
*260 Tonalidade da obra	
* 560 Nome do copista	
*610 Numero de exemplares	3v = uma partitura em 3 volumes 2x= dois exemplares idênticos da mesma partitura F4= falta a folha 4 da partitura
*760 Marca d´agua e filigramas	
*82-868 Formação desdobrada	Solista, distribuição de coro, instrumentos solistas, etc.
*948 a 960 Campos de edição	No caso de partitura editada montar a referencia com dados do editor – similar a catalogação bibliográfica

Fonte: produção do próprio autor.

4 GÊNESE - ENTRE O BRASIL E O PARANA

4.1 A CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E O REGIONALISMO

> Ao transpor a Serra do Mar, vindo dos litorais, o homem branco estacou ante a imensidade da coxilha ponteada de capões de altíssimos pinheiros. Era o país do Tinguy valente, idealista e generoso. A flor dos campo balouçavam os toldos de folhagem de suas cavernas abertas no solo, para que a construção dos acampamentos não maculasse a beleza sem par daquela natureza, nem o rumor das gentes primitivas perturbasse a passarada no domínio absoluto da amplidão. O primeiro era o rei desse país, - rei de bondade, altivo na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos da sua ramada. A abundante prodigalidade dos seus frutos possibilitou a vida das tribos ameríndias e as incursões dos emboabas coloniais, foi o pão e sombra dos que primeiro possuíra e amaram nossa terra e que deram seu sangue para nossa raça. Foi do seu lenho a casa dos primeiros vindos, - a casa, a mesa, o berço, o esquife dos que vieram depois. Hoje é ainda a mais abundante riqueza do nosso sertão, a árvore mais característica da nossa flora, a mais tocante beleza da nossa paisagem. E se foi o primeiro a árvore providencial de nossos primeiros dias, é, ainda aquela que pela sua utilidade possibilitou a colonização sistemática do nosso solo, e assim, a figura será também para a população de todas as origens que aqui habita, o símbolo integrador do passado ao presente e a alvorada promissora de nossa atualidade a esse futuro que há de ser fatalmente grandioso, porque grandiosos também são as linhas da estrutura física e moral da nossa terra e de nossa gente. (MARTINS, 1927a, p.1)[5]

A construção dos objetos no campo narrativo é uma característica essencialmente humana, um aparato simbólico capaz de manipular e condensar um conjunto de ideias. A cultura, por sua vez, como memória partilhada e força de repetição, acaba por corroborar a perpetuação de ideologias. Para Romário Martins a ideologia Paranista se sintetizava na mata dos pinheirais, antropomorfizava-se, e assim, superava o utilitarismo econômico de sua lenha ou de seus frutos. O "pinheiro imbatível" funcionava como uma metáfora, pleno de impressões sensoriais, fazendo dos seus longos galhos os mais acolhedores braços; sua alta estatura e por ser elevado na paisagem mimetizava o Paraná, Estado que sobressaía entre os demais; enquanto o seu formato retilíneo era como o caráter da sua gente; a abundância de seus frutos representava sua riqueza econômica; enfim, a magnificência e robustez do aspecto fisico eram a consolidação da identidade do Estado. Era simbólico.

Essa história começa a ser contada a partir da Emancipação do Estado em 1853, e mais tarde, com a Proclamação da República em 1889, ambos eventos que transformaram o Paraná profundamente, tornando-o palco para conflitos civis e militares, como a Revolução Federalista (1893-1895) e a Guerra do Contestado (1912-1916). Portanto, a Emancipação foi

---

[5] Para todas as transcrições de periódicos ou programas optou-se pela norma culta do português atualizado. Essa escolha confere maior fluidez na leitura, assim como evita interpretações dúbias. Normatizou-se nomes próprios, lugares e personagens. Nos casos nos quais a grafia original foi mantida – mesmo contendo erros gramaticais –, o termo "sic" aparece entre parênteses após a palavra, conforme norma ABNT em vigor.

o nascedouro do *Paranismo*, movimento que surgiu como resultado da preocupação da elite local em manter seu *status quo* e seu território, evocando as características geográficas e a composição étnica como recurso discursivo da cultura, com a intenção de "inventar" uma unidade que pudesse justificar e fortalecer suas fronteiras. O regionalismo no Paraná acompanhou uma tendência, pois como o bandeirismo de São Paulo e o gauchismo do Rio Grande do Sul, outros tantos movimentos nativistas se desenvolveram a partir dos conceitos disseminados e compartilhados em várias províncias através da força da política nacional da Primeira República, período compreendido entre 1889 e 1930.

O estabelecimento de uma República, por si só, carrega muitos símbolos e também muitas promessas. Toda uma cadeia de acontecimentos se sucedeu graças aos ideais republicanos difundidos pelos seus adeptos, que operaram antes mesmo da Proclamação da República. Dentre tantas pautas, defendiam a abolição da escravatura e a Emancipação da Província do Paraná; assim como davam forma aos preceitos de modernidade, ligados às mudanças preconizadas no período da *Belle Époque.* Defendiam uma ruptura imediata com os velhos dogmas e propunham o contraponto à monarquia, sobretudo aos seus aspectos patriarcais e clericais.

Porém, mesmo estabelecendo marcos temporais, no campo sócio-cultural, quaisquer que sejam as mudanças prescritas, elas nunca ocorrem imediatamente, ou seja, não se concretizam por meio de um decreto ou determinação institucional; mas sim através de projetos e ações. Assim, tanto os reflexos da situação política local resultantes da Emancipação; quanto os da atuação política nacional aparecem diluídos numa linha temporal bastante longa. As ações que culminaram no Paranismo, levando o projeto regionalista a uma terminologia tão concisa, exigiram algumas décadas de construção. Por isso diz-se que o Paranismo foi "inventado": um movimento socioeconômico assentado na construção de símbolos por meio de seu espaço geográfico, um espaço que carecia de unidade e proteção.

Conscientes da vulnerabilidade das suas fronteiras, seja por sua dimensão física, seja pela baixa demografia, desde os primeiros anos da Província do Paraná, a política local atuou em prol da ocupação do seu território. Já no primeiro Relatório da Província do Paraná, escrito durante a administração do Presidente do Estado Zacarias de Góes e Vasconcellos, em 1854, expõe-se a necessidade de oferecer incentivos de todo tipo para a ocupação das terras do Estado por imigrantes europeus. Vale salientar que a baixa demografia se referia

exclusivamente aos europeus, pois o território era massivamente ocupado pela população nativa. O mesmo Relatório, recomenda a urgente "[…] obra espiritual da regeneração dos indígenas" (GÓES E VASCONCELLOS, 1854, p.64). O documento inaugura uma política migratória que será paulatinamente incrementada e ganhará força quase meio século depois.

Apesar do discurso de Góes e Vasconcelos, o Paraná, durante toda segunda metade do século XIX, manteve-se essencialmente extrativista, com uma política assentada nos velhos moldes. Seu território, cujas fronteiras ainda eram frágeis, refletia essa condição e a população europeia na região era numericamente reduzida. Mesmo com o exponencial crescimento no âmbito das exportações, continuava sendo um Estado isolado e "de passagem", um trecho do caminho que levava pessoas e produtos do Uruguai até São Paulo.

> O Paraná vai, enfim, constituir-se em Estado Federal, abandonar completamente os velhos moldes da política tacanha e rotineira dos imperialistas. **Aqui está tudo por fazer ainda.** É necessário reorganizar as finanças; é necessário reorganizar a instrução pública: é necessário reorganizar o Paraná inteiro. […] O Estado Federal do Paraná deve libertar-se completamente do antigo domínio, de todos os preconceitos de família que o paralisavam em seu desenvolvimento sob pena de continuar na mesma marcha, ou pior ainda, mudando de governo apenas nominalmente. Nesse período de reorganização política e social todas as atividades devem ser aproveitas, todo concurso honesto e patriótico não deve ser rejeitado. […] Não, é necessário inverter os papéis: se a monarquia era dirigida pelos monarquistas, a República deve ser dirigida pelos republicanos." (NOVA, 1889, p.1-2)

Com a Proclamação da República, acirraram-se ainda mais as declarações de que o Paraná tinha "tudo por fazer", evidenciando as precariedades do Estado, que eram atribuídas à gestão da monarquia constitucional. O novo regime governamental, por sua vez, prometia novas saídas para velhos problemas, que deveriam ser resolvidos exclusivamente pelos republicanos. E, assim como no resto do país, todo o discurso republicano do Paraná estava fortemente assentado na filosofia positivista de Augusto Comte. Guiados pelo autoritarismo cientificista, os republicanos acreditavam saber a melhor direção a seguir e que, somente quando imposta, ela levaria todos ao caminho da modernidade e industrialização. Para a oligarquia local, os benefícios eram múltiplos, pois uma economia mais forte e maior estabilidade territorial para o Estado significavam a garantia do monopólio do mercado em todas as suas esferas, fosse ela econômica, política ou até mesmo cultural.

Esse não foi um fenômeno isolado; ao contrário, esse pensamento em prol do "progresso" estava disseminado por todo o país. Renato Ortiz (1986) ao falar sobre as teorias raciais do século XIX operadas pelos intelectuais no Brasil, aponta o positivismo como uma das teorias que sustentaram o declínio da hegemonia do Romantismo. Somado ao darwinismo

e ao evolucionismo de Spencer, essas três teorias serviram de base para a adoção do "[…] postulado que o 'simples' (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais 'complexo' (sociedades ocidentais), [e assim,] procurava-se estabelecer as leis que presidiriam o progresso das civilizações" (ORTIZ, 1986, p.14). Sob essa perspectiva, atribuiu-se "superioridade" à civilização europeia, ao mesmo tempo que o estágio evolucionário do Brasil era considerado "inferior". "Torna-se necessário explicar o 'atraso' brasileiro e apontar para um futuro próximo, ou mesmo remoto, a possibilidade de o Brasil se constituir enquanto povo, isto é, como nação" (*Ibid*, p.15). Para esse suposto 'atraso intelectual e moral' do país os intelectuais encontraram argumentos nas noções de meio e de raça, afinal, eram os elementos que nos diferenciavam radicalmente da Europa.

> Na realidade, meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da realidade brasileira. A compreensão da natureza, dos acidentes geográficos esclarecia assim os próprios fenômenos econômicos e políticos do país. Chegava-se, desta forma, a considerar o meio como o principal fator que teria influenciado a legislação industrial e o sistema de impostos, ou ainda que teria sido elemento determinante na criação de uma economia escravagista. Combinada aos efeitos da raça, a interpretação se completa. A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações tíbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato." (*Ibid*, p.16)

Ortiz nos revela como o imaginário sobre a população brasileira foi construído a partir de qualidades e defeitos, "[…] vinculando-os necessariamente as dificuldades ou facilidades que teria encontrado junto ao meio ambiente que o circunda"(*Ibid*, p.18). O autor demonstra como essas imagens se cristalizaram através da literatura do Romantismo brasileiro, especialmente em Euclides da Cunha, em cuja obra o homem nordestino é retratado como forte devido às adversidades do meio em que está inserido. Já em José de Alencar, outro exemplo da literatura romantica nacional, em sua obra mais conhecida chamada *O Guarani*, é promovido como símbolo nacional, mas representado como um indígena civilizado, "[…] despido de suas características reais" (*Ibid*., p.19). Nesse contexto, a República enfrentava um dilema: se o negro havia sido ignorado até a abolição da escravatura, reinseri-lo no conceito de identidade brasileira, junto ao indígena, exigia uma nova formulação da sociedade brasileira.. Os intelectuais adotaram uma terceira via para equacionar o problema da identidade nacional diante da diversidade racial: a mestiçagem. Segundo essa lógica, o

progresso só seria possível pela ‘diluição’ e combinação dos elementos raciais, sempre em direção ao branqueamento e à eliminação do que era considerado “primitivo"—uma espécie de “aclimatação” da civilização europeia nos trópicos.” (*Ibid*., p.21).

> Na medida em que a civilização européia não pode ser transplantada integralmente para o solo brasileiro (vimos que o meio ambiente é diferente do europeu), na medida em que no Brasil duas outras raças consideradas inferiores contribuem para a evolução da história brasileira, torna-se necessário encontrar um ponto de equilíbrio. (*Ibid*, p.20)

Se esse é fenômeno se verifica em todo o país, no Paraná ele assume diferentes formas com a mesma solução: a “superioridade” do europeu, reforçada pelo fortalecimento da teoria eugenista. O que Ortiz não considerou é que, diferentemente de outros Estados brasileiros, que se concentraram exclusivamente na mestiçagem, os intelectuais paranaenses viam nas condições climáticas temperadas a conjuntura ideal para esse “transplante”. A mestiçagem, por conseguinte, parecia mais uma combinação entre diferentes etnias europeias cujos imigrantes haviam estabelecido colônias na região.

> A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro desta perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das ‘raças inferiores', o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. (*Ibid*, p.21)

Nesse viés os intelectuais do Paraná atuaram em rede, sobretudo os escritores e jornalistas, muitos dos quais foram responsáveis por tornar o Movimento Simbolista no Paraná o mais expressivo do país. Dario Velloso, responsável pela icônica revista *O Cenáculo* e pela criação do *Instituto Neo-Pitagórico*, conseguiu reunir em torno de si um vasto grupo de eruditos, entre eles Emiliano Perneta, Romário Martins e Domingos Nascimento. Anticlericais por natureza, os simbolistas no Paraná tiveram forte atuação no imaginário local, difundindo novos símbolos e heróis regionais através da imprensa e do estímulo a exibições públicas, espetáculos e eventos, todos guiados por seus ideais. O momento era propício e, valendo-se da nova fase política e da insatisfação pública com a economia, a reelaboração da História do Estado invocou novas datas e festas cívicas, assim como recorreu a personagens marcantes para a Proclamação da República, como Tiradentes.

Enquanto isso, a construção simbólica precisava alcançar a população de forma prática, o que foi promovido por meio de exibições públicas e da substituição dos nomes das

ruas, como o caso da Rua XV de Novembro, que antes se chamava Rua da Imperatriz. Era necessário pulverizar pela cidade a ideia de modernização e materializar os avanços preconizados, como no caso da participação do Estado nas Exposições Nacionais, que exibiam equipamentos, maquinários e feitos da produção agrícola, mas também destacavam a presença e produção dos artistas locais. Conjuntamente às ações que publicitavam o progresso, surgiu a a construção da Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá e outros projetos de grande porte, muitos dos quais sequer foram iniciados, mas atraíram viajantes e exploradores, impulsionando a interiorização do Estado. Vale destacar que, se os novos meios de transporte tiveram um impacto direto ao acelerar o crescimento das exportações, no mesmo período, muitas mudanças transformaram os modos de ouvir e consumir música, com o uso de fonógrafos e a chegada do cinema.

Já na virada do século e nos primeiros anos de 1900, a nova "arquitetura" da cidade funcionava como uma imagem projetada, mas que pouco condizia com a realidade vivida no dia a dia da população. A falta constante de energia e a ausência de uma orquestra são exemplos das "deficiências" que a tacanha Curitiba deveria superar para angariar o status de uma cidade moderna. Mas esses não eram os únicos desafios a serem enfrentados. Nestor Victor (1913, p.102), em seu relato de viagem ao Paraná destacou a falta de uma tipificação que aglutinasse todos os imigrantes europeus presentes na cidade, que, "[…] conhecendo a história dos povos de que eles provinham (…), como por absurda contradição, ali, diante da natureza moça e sem tradições de um pedaço da nossa pátria".

A criação de uma identidade paranaense tornou-se um meio de demarcar o território de forma evidente, através de sua gente. O modelo defendido baseava-se na diferenciação, pois se dizia não ter semelhança alguma com o restante do país. Assim, por contraposição, encontraram a forma de definir o paranaense - ou melhor dizendo "o homem do futuro"-, afinal, ele era branco e a mestiçagem era vista como processo eugênico entre as diferentes nacionalidades europeias. Mas essa solução também levantava uma nova questão: o que significava ser paranaense em um Estado formado por imigrantes? Qual elemento poderia unificar esse conjunto heterogêneo?

No artigo, em duas partes, *Instantaneos Paranaenses- projeção brasileira,* publicado na revista Ordem, no Rio de Janeiro, décadas mais tarde, em 1930, o escritor paranaense Pinheiro Machado oferece uma análise do Brasil e "o mistério da sua Unidade."

Ele identificava uma estagnação geral no país, que se assemelhava mais a uma descrição do Brasil Colônia, com seus jesuítas e disputas por terras, enquanto discutia o "lugar do Paraná" e seus aspectos – ou ausência de uma fisionomia definida.

> O Paraná é um Estado típico desses que não têm um traço que faça deles alguma coisa notável, nem geograficamente como a Amazonia nem pitorescamente como a Bahia ou o Rio Grande do Sul. Sem uma linha vigorosa da história como S. Paulo, Minas e Pernambuco, sem uma natureza característica como o nordeste, sem lendas de primitivismo como Matto Grosso e Goiás.
> Dentro do Brasil já principiado, o Paraná é um esboço a se iniciar.
> Falta-lhe o lastro dos séculos. Apesar de ser o Estado de futuro mais próximo, forma nessa retaguarda característica de incaracterísticos. E olhando as oscilações de tudo, dos costumes indo e vindo, nem sempre evoluindo, da vida sem fixação nenhuma da quase totalidade da população, **eu poderia afirmar sem errar por muito que o paranaense não existe.**
> Não sob o ponto de vista racial, que seria absurdo no Brasil a existência de mais de uma raça definida, quando sob aspecto, nem o brasileiro existe. (…)
> O paranaense não existe, dentro do complexo brasileiro , como existe paulista e eloquentemente representado na história por gigantescos os homens de ação e pelo brilho dos intelectuais. Não existe como existe o gaúcho, mais ou menos perfeitamente definido nos seus ideais. Como homem do Nordeste, afirmado na tragédia da vida nordestina, como mineiro, o baiano, tão bem representados nos guias da nossa história .
> Senão vejamos. **O Paraná é um Estado sem relevo humano.** Em toda a historia do Paraná, nada ouve que realmente impressionasse a nacionalidade.(MACHADO, 1930, p.08-09)

Bento Munhoz da Rocha Netto, que mas tarde se tornaria Governador do Estado, apresenta uma réplica a Pinheiro Machado na mesma revista carioca, a qual também foi reproduzida pelo jornal curitibano *A República*[6]. Esse debate evidencia o projeto de "invenção" articulado por uma rede de sociabilidade unida por ideias positivistas e por um traço comum: o Paranismo. Enquanto o Cerco da Lapa foi oferecido como uma prova da existência do paranaense (Anexo C).

> É verdade que somos ainda muito novos. Até 1853 éramos S. Paulo. A nossa história foi a daquela grande unidade brasileira. Participamos dos seus lances civilizadores inscritos na epopeia construtiva das bandeiras. Mas hoje, Não somos mais , nem filhos de S. Paulo. Somos nós mesmos.
> Se a nossa história foi a paulista, o paranaense já provou no alvorecer da República a tempera férrea de sua fibra e a sua compreensão elevada do dever, um facto de brilho inolvidável.
> Se a nossa evolução histórica se desenvolvesse descolorindo por entre cenários indefinidos, bastar-nos-ia a resistência da Lapa, para plantar dentro do Paraná, um marco brasileiros. De considerável projecção nacional. Contrapondo-se á marcha dos federalistas sobre S. Paulo. **A energia paranaense secundou heroicamente a energia da Nação.**
> A Lapa, velha cidade, plantada no côncavo de colinas verdejantes, adormecida na sua vida bucólica de pacifismo e de trabalho, enlevada pelo misticismo das

[6] O jornal *A República* surgiu em março de 1886 como "órgão do Club Republicano, com destino de propagar o ideal antimonarquista" e durou até 1930. Fizeram parte do Club Republicano: Emiliano Perneta, Rocha Pombo e Nestor Victor. Os seus jornalistas – entre eles Romario Martins, Cario Machado, Leoncio Correa e Domingos Nascimento – defenderam os princípios do Partido Republicano Paranaense. (PILOTTO, 1976, p.16).

> cercanias, acordou-a o sibilar dos tiroteios acendidos pela incompreensão das cisões políticas que ainda hoje nos cruciam.
> E ela, resumindo o Paraná, sobre ser nobre e grande. Sacrificou o mais pujante do seu sangue e ofereceu o mais valoroso de sua mocidade. E quando caiu, já as directrizes gerais do Brasil republicano se orientavam por outros rumos mais definidos e mais fortes.
> […] **é inteiramente falso que não tenhamos "uma natureza característica". Aí está o pinheiro.** Ergue-se raquítico, tímido, hesitante, quando as terras paulistas se nos avizinham. Estende-se largamente pela faixa catarinense até rarear e extinguir-se no território gaucho. Mas o pinheiro grande, altivo e nobre, é o nosso pinheiro. Grande e nobre como o paranaense que agasalha o forasteiro com todo o seu carinho, dá-lhe o melhor que tem, apouca-se, desvaloriza-se e não sabe aprender as lições da ingratidão e do despeito. O pinheiro erecto e dominador simboliza o Paraná. Resume o nosso destino. Reflecte a nossa mentalidade. Quando lá fora se discute a nossa terra vem á imaginação a elegância do seu contorno. Forma um ambiente nos. Emoldura a nossa paisagem. Caracteriza o nosso panorama, (…)
> Meio universitário e cultural, Curitiba não se limita a assimilar as produções do pensamento e da arte que surgem além. Mas assimila-as para criar. Não me consta que em outro Estado Brasileiro, exista tão definida geração de artistas, que nos interpretem vitoriosamente, numa modalidade toda nossa, a significação da nossa terra e da nossa gente. Profundos artistas, criadores de beleza, sensíveis á inspiração ambiente que lhes dá personalidade, que os ensina a ser, delineando-lhes a independência e a autonomia dos processos, artistas nossos, paranaenses e paranistas têm tido e continuam a ter, nos grandes centros europeus onde as selecções multisseculares tornaram impossíveis as mediocridades, o premio do seu talento e de sua dedicação. (…)
> É a terra que venceu a nossa educação fictícia e estranha, e nos fez compreender que temos de ser nós mesmos, criar uma expressão humana nossa, uma modalidade nossa, uma civilização nossa.
> É a terra que o fez grande, generoso e bom. SALVE, PARANÁ! (ROCHA NETTO, 1930, p.3)

Paradoxalmente, o Paraná "inventado", descrito na contestação de Bento Munhoz da Rocha, só foi possível devido à carência de uma fisionomia única. Ou seja, se, por uma lado, não haver uma identidade definida era uma desvantagem, revelava-se conveniente, pois não exigia a substituição ou sobreposição dos velhos símbolos, como aconteceu em nível nacional na transição da monarquia para a república (PEREIRA; 1996, p.69). "Os paranistas construirão uma história regional, lendas de primitivismo e até mesmo uma natureza característica para a região. Esta será a tarefa deste movimento com base na ciência, na tecnologia e na fé no progresso" (*Ibid*, p.70). Nesse contexto, a cultura não era consequência, mas sim uma ferramenta essencial do projeto de "invenção" do Paraná. Por fim, o que observamos é "uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado" (ORTIZ, 1986, p.9).

4.1.1 *Paranismos* antes do *Paranismo*

Antes de aprofundar a discussão sobre a "raça" e o "meio", é necessário compreender o Movimento Paranista e o Paranismo. Embora o gentílico de quem nasce no

Paraná seja "paranaense", o termo "paranista" aparentemente dispense definições. Mas, efetivamente, a palavra merece muita atenção, pois sintetiza os projetos de política e sociedade idealizados no início do século XX. O Paranismo passou a ser amplamente divulgado a partir de 1927 por Romário Martins, que, na ocasião da primeira edição do periódico *Illustração Paranaense,* traçou o perfil do Movimento Paranista. O movimento se consolidou por meio de um processo persistente de elaboração de uma visão simbólica, no qual a nova província ostentava características diametralmente opostas: algumas únicas e que eram capazes de diferenciar o Estado em relação às outras regiões do país, ao mesmo tempo em que reivindicava seu reconhecimento como parte de um Brasil unificado e plural. Desta forma, contraditoriamente, enquanto a dicotomia Brasil *versus* Paraná parecia se acentuar, o movimento buscava destacar as contribuições do Estado para a diversidade brasileira, evidenciando um esforço para sua integração e pertencimento nacional. Afinal, a unicidade era um dos reclames republicanos. Era patriótico.

Embora Romário Martins seja reconhecido como o criador do termo "paranista", ele próprio questiona sua autoria no artigo *Paranística.* No texto, Romário descreve a pesquisa etimológica conduzida por Arací Martins, também jornalista, que, em conversa com seus colegas Jeff Hilário Rodrigues e Pike-Pake, pôs em xeque a paternidade do termo. Afinal, teria sido Romário ou Domingos Nascimento o primeiro a empregar o termo? Pike-Pake sentenciou que o substantivo "paranista" fora lançado por Domingos Nascimento em 1906, com o significado de "[…] natural do Paraná, tomado de amor '*enrangé*[7]' pelo seu Estado, por cujo progresso, prestígio e integridade em vida todos os esforços". Arací e seus colegas, por fim, questionam no artigo se "paranista" designava um "paladino que se bate pró Paraná" ou "uma espécie de jacobino"[8]. Por fim, Romário esclarece que quem introduziu o vocabulário foi, de fato, Domingos, ao regressar de uma viagem ao norte do Estado, região na qual ninguém se identificava como paranaense, e sim, como paranistas.

> A palavra nascera ali espontaneamente. A população das nossas terras do setentrião era, na sua quase unanimidade, constituída de paulistas, e estes por natural aproximação com o nome dado aos naturais do seu Estado, designavam os paranaenses de paranistas.
> Domingos Nascimento, poeta de rara sensibilidade artística, paranaense cem por cento, nativo da terra dos lírios bravos, - viu na palavra não somente a beleza mas

[7] Cheio de raiva, furioso, efusivo.
[8] Segundo Claudecir Rocha (2019, p.147), "Rodrigo Júnior vai discutir em 1946 sobre a origem do vocábulo paranista, Paranismo em várias crônicas assinadas pelos seus pseudônimos: Hilário Rodrigues, Pike-Pake, Araci Martins e Jeff. Numa espécie de debate fictício, […]".

> também que no sufixo 'ista' encerrava significação de cultor de alguma coisa: - de paranaense devotado, defensor da sua terra, por exemplo.
> Quando, de volta, anúnciou e exaltou o achado (…) o vocabulário [foi] bem aceito e usado por jornalistas escritores na acepção nativista de paranaense. (…)
> Em 1927, isto é, vinte e um anos depois do seu aparecimento nesta capital, pus-me à frente de movimento por uma acepção nova do termo para e procurei criar em Curitiba um centro. Dessa acepção nova é que sou o autor. (MARTINS, 1948, p.37)

Por sua vez, Nascimento (1906) ornamenta o termo na coluna *Paranismo*, atribuindo-lhe os adjetivos "sonoro e brilhante", relacionando-o com cores e com a bandeira, e emprestando ao seu neologismo "[…] uma perspectiva simbólica de águas e terras" (NASCIMENTO; 1906, p.1). Mas, principalmente, apresenta-o como uma solução, afinal, "[…] numa sociedade como nossa, composta de elementos advindo de toda parte", era necessário encontrar – ou criar – um parâmetro unificador. Nada melhor que revelar que ser "[…] paranista é ser do torrão e pelo torrão paranaense", com "sentimento cívico e **amor** ao trabalho", conforme preconizado pela filosofia Comteana.

Na mesma edição, impresso lado a lado com a coluna de Nascimento, encontramos um artigo do próprio Romário Martins (1906, p.1), intitulado *Influência dos Paranistas na Independência do Brasil,* no qual superlativa os paranaenses que haviam tomado parte nas decisões e assumido cadeiras na política nacional. Provavelmente é nesse momento que se inicia o diálogo entre os amigos, quando o termo começa a ser delineado e incorporado, sendo, ao longo dos anos, lapidado.

Vale destacar que nem todos receberam prontamente o novo termo. O jornal *A Notícia* designou o neologismo como "[…] pilhéria, um inocente gracejo, [pois] Domingos descobriu tantas coisas nos paranistas, que a gente quase chora por sua vez a encontrar em tudo isso um gosto de doce de coco"(NINGUÉM, 1906, p.1). Foi também em *A Notícia* que Manoel Francisco Corrêa Neto, do Centro de Letras do Paraná, adotou o pseudônimo Vero Paranista[9] e escreveu uma série de artigos sobre os tipos populares na coluna nominada de Typos da Rua.

Ao analisar outra entrevista de Romário Martins, desta vez por ocasião da criação do *Centro Paranista*, completa-se por fim o slogan de Comte que guiou a construção da Bandeira Nacional: *"L'amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but."*. A entrevista foi publicada na primeira capa, com direito a foto de Romário e uma grande

[9] "Vero paranista" era pseudônimo do Manoel Francisco Corrêa Neto (MENDES, 2013).

manchete que o anunciava como "criador do Centro investigador de iniciativas de utilidade para o Estado: o Centro Paranista".

> A ideia é criar um espírito em um sentimento paranista, isto é, devotado ao Paraná, propícios aos desenvolvimentos do Estado e todos os rumos do seu **progresso** e civilização.
> Nada de nativismo. Vocabulário paranaense é que é nativista. Paranista tanto pode ser o natural do Paraná como um de outro Estado, como o próprio estrangeiro que possua ao espírito e sentimento de que falei.
> Dessa maneira um paranaense poderá não ser um paranista e um paranista poderá ser qualquer valor humano integrado na nossa sociedade e contribuinte eficiente do nosso desenvolvimento moral, intelectual e material (MARTINS; 1927b, p.1).

O artigo explica ainda que o "alto significado de amigo do Paraná" seria aquele "[…] nascido em nosso meio como noutro qualquer mas a ele ligado por afeições e interesses honestos e que concorra para o bom nome e para o progresso do Estado do Paraná" (MARTINS; 1927b, p.6). Assim, reconhecendo a heterogeneidade demográfica do Estado, destaca como elemento aglutinador de tantos estrangeiros a virtuosa intenção de oferecer "[…] serviços relevantes e vultosos prestados **a ordem e ao progresso**" (*Ibid*, p.6).

O discurso de Romário adota como slogan – e conceito – os ideais positivistas de "amor, ordem e progresso", que, conforme supracitado, fundam e sustentam o discurso republicano e cientificista da política e sociedade paranaense, pois se destinava a "[…] toda realização notavelmente útil ao desenvolvimento intelectual, moral e industrial do meio social paranaense" (*Ibid*, p.6). Um outro ponto a observar, e talvez menos óbvio, é que o *Centro Paranista* era um conglomerado de órgãos ligados aos estudos topográficos, tendo como fundadores o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e a Sociedade de Agricultura do Paraná[10]. Muito antes de 1927, data que marca a inauguração do movimento Paranista, já vinham à tona declarações ligadas à topografia e às características do território, como o pinheiro-do-paraná, a erva-mate e o clima semi-temperado. Concluindo, a pedra fundamental do movimento está enraizada em características geográficas, mimetizadas em sua população, afinal, o espaço geográfico era o denominador comum entre todos os paranaenses.

Assim, independentemente da cronologia ou paternidade do termo Paranista, sabe-se que o movimento foi uma consequência, e esse projeto começou muitos anos antes da

---

[10] Esse tema merece uma atenção especial, sobretudo devido à atuação de Romário Martins nos campos geológico e agrícola. Ele foi responsável pela criação de diversas instituições, como o Etnográfico – fundado em parceria com Augusto Stresser –, o Instituto Histórico e Geográfico (IHGPR) e o Museu Paranaense, que reuniu um volume significativo de acervo geológico. Além de historiador, Romário Martins foi político, integrando o grupo dos doze fundadores da Universidade Federal do Paraná e exercendo nada menos que oito mandatos como deputado estadual.

sua institucionalização, antes mesmo da composição da Ópera *Sidéria*. Através da narrativa regionalista de Romário Martins, o Paranismo ganha um contorno institucional e se materializa como um movimento que vinha sendo construído há décadas pelas mãos dos mais diversos intelectuais e artistas paranaenses.

> Romário Martins, principal figura do Movimento Paranista, com uma forte influência do positivismo e da demografia, vê o Paraná como um local privilegiado e, partindo de suas riquezas naturais, demonstrava o futuro promissor que aguardava o Paraná pois sua localização geográfica lhe prometia um futuro gigante (determinismo geográfico). Mas não parava ai, a própria formação etnográfica do povo paranaense, em particular pelo seu branqueamento, reservavam a este Estado um lugar de destaque não só no cenário nacional, como mundial. (PEREIRA, 1996, p.134)

O Paranismo, portanto, como o movimento que buscava definir a identidade nacional, também se dedica à reflexão sobre o meio e a raça no contexto do regionalismo paranaense.

4.1.2 O paranaense através do curitibano e “espírito de brasilidade"

Com a Emancipação do Paraná, a cidade de Curitiba se torna o principal centro político e, por conseguinte, passa a ser a região de maior interesse econômico e densidade demográfica, impulsionando novas demandas e reivindicando soluções urbanísticas. Como descrito anteriormente, a imigração no Paraná ganhou impulso nesse período graças a política de Góes e Vasconcellos. No entanto, nesse primeiro momento, o Estado ainda era majoritariamente habitado por populações autóctones. Quantificar e qualificar a composição da população e seu crescimento é possível não apenas pelo trabalho censitário realizado em alguns anos pelo Governo Federal, mas também pelas informações publicadas em jornais e revistas, afinal, foi por meio da imprensa e da literatura que essa preocupação se disseminou.

Apesar de a cidade ter nascido com propósitos econômicos e políticos, seu crescimento nos primeiros séculos de existência foi lento. Inicialmente denominada de Vila Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, passou a se chamar Curitiba apenas em 1721. Somente depois de muitos anos, o engenheiro francês Pierre Taulois traçou um plano concreto de urbanização ao assumir o cargo de Inspetor Geral de Medição de Terras Públicas. Com o crescimento exponencial da produção ervateira, tornou-se urgente reorganizar a cidade e solucionar problemas de saneamento, iluminação e segurança. Enquanto “[…] em 1853 o Chefe de Polícia dizia existirem no quadro urbano 308 casas e mais 50 em construção (…), os

moradores dos arredores contava ele 5.819 almas" (VICTOR, 1913, p.98); Taulois estimou que a população de Curitiba, em 1857, era de apenas 3.000 habitantes.

Anos depois, no censo nacional de 1872, a Paróquia de N. Senhora da Luz de Coritiba era composta por 10.391 brasileiros e 1.339 estrangeiros livres. A esses, somavam-se 876 escravizados brasileiros e 45 escravizados estrangeiros. Dos 14.500 habitantes, apenas 3.448 eram letrados. Em uma população majoritariamente branca, os imigrantes alemães estavam em maior número, totalizando 1.154 indivíduos. Por outro lado, os africanos representavam apenas 71 pessoas, considerando-se tanto os livres quanto os escravizados - ao menos aqueles contabilizados pelo documento oficial. Entre os demais imigrantes europeus: havia 24 austríacos, 24 ingleses e 28 franceses, além de 3 dinamarqueses, 2 holandeses, 5 italianos, 8 suíços e 54 portugueses. De toda população de Curitiba, 88 pessoas eram consideradas artistas, um grupo composto exclusivamente por homens livres, dos quais 11 eram estrangeiros. No entanto, o documento não especifica quais ofícios exerciam no campo das artes ou se acumulavam outras funções. A Província do Paraná era a quarta menos populosa de todo o Império, ficando à frente apenas do Espírito Santo, do Mato Grosso e do Amazonas. Como um Estado essencialmente rural, os lavradores representavam quase 32,8% da população do Paraná. Assim como os brancos, que também eram a maioria, totalizando 67.233 habitantes, contra 55.867, se somados todos os pardos, pretos e caboclos registrados. O Estado era considerado pouco populoso, ainda que seu território fosse amplamente ocupado por diversas etnias autóctones. A ausência de qualquer estimativa numérica dos povos originários, tanto dentro quanto fora da capital, evidencia o desprezo, o abandono e a exclusão dessas populações.

Dezoito anos depois, em 1890, a população de Curitiba praticamente havia duplicado, alcançando os 24.553 moradores, sendo 22.592 brasileiros e outros 1.961 estrangeiros. A população permanecia predominantemente branca, tanto entre os homens quanto entre as mulheres. O censo daquele ano não apresentou dados sobre profissão ou local de origem dos estrangeiros.

No censo seguinte, em 1900, a população do Paraná era de 327.136 pessoas. Só em Curitiba, eram 49.755 habitantes, ou seja, mais uma vez a cidade viu seu quadro populacional duplicar. No entanto, mantinha-se como uma das menores capitais – no mesmo período, o Rio de Janeiro, então capital federal e cidade mais populosa, contava com 746.749

moradores; enquanto São Paulo tinha 239.820 habitantes. O governo brasileiro teve um intervalo censitário de 20 anos e apresentou novos números oficiais apenas em 1920, quando a população de Curitiba[11] alcançou um total de 78.986 pessoas.

Com o crescimento populacional, a silhueta da cidade sofria mudanças provocadas pelo adensamento urbano. Primeiro, com o plano urbanístico do engenheiro Taulois, que traçava ruas retas e ângulos perfeitos, afastando-se da herança arquitetônica e urbana portuguesa. Depois, em 1900, Sebastião Paraná descreveu que "Curitiba contava 3.100 prédios, fora os dos arredores" (VICTOR, 1913, p.104). Com ruas largas e uma forma circular devido ao seu centro único, a cidade experimentava o crescimento do comércio capitaneado pelos alemães. Em 1912, Victor observou que o contorno arquitetônico da cidade havia mudado novamente, "degermanizando", sob influência dos italianos que se apresentavam como arquitetos e ofereciam prédios mais leves e mais elegantes. "Curitiba já tem de 5.000 para 6.000 prédios, e teria muito mais se não faltassem quase que absolutamente empresas construtoras. Calcula-se que nestes últimos dez anos se tenha, construído para mais de 1.500 prédios" (*Ibid*, p.115-116). Com base na edificação dos prédios, Victor calculou que a cidade havia alcançado "[…] 40.000 a 50.000 habitantes no quadro urbano e em 60.000 a 70.000 com os arredores. É a população da cidade de S. Paulo, mais ou menos, em 1889" (*Ibid*, p.117).

Enquanto os dados numéricos fornecem a dimensão do crescimento populacional e da transformação urbanística, as ações governamentais e o jornalismo literário-panfletário, articulados desde a Emancipação do Estado até o fim da Primeira República, oferecem informações que refletem a busca de uma identidade erigida a partir da presença do imigrante europeu.

A proposta de colonização do território, iniciada por Góes e Vasconcellos, concentrava-se na instalação do imigrante europeu, pois a sua vinda era vista pelo governo, "[…] de um ponto de vista mais elevado, como meio de introduzir população laboriosa e moralizada desde a margem do mar até o interior da província" (GÓES E VASCONCELLOS, 1854, p.64). O imaginário do "imigrante laborioso" era reforçado até mesmo ao relatar situações cotidianas, dando destaque aos esforços dos alemães. Um exemplo disso foi o problema da ferrugem, um fungo destrutivo que atingia a produção do trigo. O Relatório

[11] De acordo com o último censo de 2022, Curitiba registrava uma população de 1.773.718 habitantes.

descrevia o cereal como "o alimento dos povos civilizados" e alegava que a praga da ferrugem era uma desculpa para preguiçosos, pois "[…] a produção do trigo exige paciência e trabalho aturado (…), [e que], bem diversas são as circunstâncias do mate: as ervas silvestres aqui estão por toda parte sem custarem aos habitantes mínimo trabalho" (GÓES E VASCONCELLOS, p.66-67). Para justificar seu argumento, o Relatório citava como exemplo de persistência a plantação de "Johann Pletz, alemão, (…) [em que se pese] às vezes a sua plantação sofre da ferrugem, muitas outras compensa largamente a despesa e trabalho" (*Ibid*, p.66-67). Mais uma vez, a promoção da vinda de um "imigrante laborioso" servia de justificativa para o auxílio e impulso do governo provincial, com um plano de ação proposto e a ser executado, que incluía o pagamento da viagem transatlântica, a doação ou venda de terras com juros módicos, o provimento de sementes e animais, bem como a construção de estradas e caminhos para facilitar a comercialização dos produtos. Se os colonos alemães já estabelecidos em Rio Negro, davam "exemplo de amor ao trabalho", que, segundo o Relatório era o motivo pelo qual se distinguiam dos demais imigrantes mesmo quando integrados à população do país, então seria possível progredir ainda mais e de forma acelerada com a sua presença dos germânicos em outras cidades, sobretudo na capital (*Ibid*, p.59).

O branqueamento presente no discurso dos políticos, viajantes e intelectuais na época, passou a ser institucionalizado através da associação entre "trabalho" e a "comunidade germânica". A apresentação do neologismo Paranismo escrita por Domingos Nascimento em 1906, como revelado anteriormente, não apenas trouxe à baila um novo termo, mas também explicitou uma determinação étnico-racial que acompanhava o projeto. O texto consolidava a associação entre o labor e os alemães, enquanto o africano, cuja presença, após a abolição da escravatura, precisava ser de alguma forma considerada, era retratado como uma 'mancha' que se diluiria na fusão das três raças.

> Paranismo é ainda uma palavra ideal **para representar esta raça que surge triunfante, impetuosa e forte, misto do caboclo[12] africano e europeu.** O que houver **meia sombras fugitivas será o traço africano que tem de desaparecer: ficará como um retoque a sépia em tela flamenga. Mas as cores queriam dominar em futuro próximo ser a primeira e a última.** Ora, dizei-me, embora por um esforço de fantasia, se não é verdade que a gênese da raça europeia devera ter sido feita de um de dedal de argila muito branca e pura, num ideal de beleza peregrina; e dizer ainda se a americana não devera ter sido feita de uma molécula

[12] Existem várias explicações etimológicas para a origem do termo "caboclo". No caso de Nascimento, caboclo parece referir-se aos indígenas. O termo pode ser empregado para definir o descendente de branco com indígena ou ainda é encontrado como sinônimo de "caipira", ou aquele que mora no campo, um lavrador. O termo caipira, por sua vez, é frequentemente usado de forma pejorativa.

> verde de cobre arrancada ao centro ígneo, se fundindo até que as geleiras do obscurantismo e o solo da civilização se entrechocaram no ideal de energia e aventuras, de resistência de conquistas entre natureza e o homem?
> As cores da nossa bandeiras estadia tem uma expressão miliar quer no ponto de vista dos nossos aspectos geológicos, quer no que diz **respeito a esta originalíssima raça que aqui vai se acentuando por um tipo novo diferente dos de outras terras. (…)** Paranaense ficará quando muito para representar esta parte componente do grande todo social brasileiro. Paranista exprimira o culto efetivo por tudo quanto por trás destas muralhas de granito vibrar solene e forte, **sentimento cívico e amor ao trabalho.** Paraná vibrara então pelos clarins da fraternidade e do progresso triunfante (DOMINGOS, 1906, p.1)

O mesmo discurso pode ser encontrado em Paul Walle, explorador e economista francês, que atribuía um futuro prospero a Curitiba graças à reduzida presença do negro, à supressão do elemento português e à sua substituição pela marcante presença alemã.

> Isto apresenta em Curitiba, mais do que em qualquer outra cidade do Brasil, as **características étnicas da população brasileira do futuro. A escravidão nunca foi muito desenvolvida no Paraná, onde não havia exploração de cana-de-açúcar. Os poucos negros que poderiam ter existido já desapareceram há muito tempo, tanto que nas ruas da cidade como no interior só vemos pessoas de pele branca e feições regulares e notamos mais do que em outros lugares cabelos tendendo ao loiro . O fator poderoso no progresso da agricultura e do comércio paranaense é, sem dúvida, o elemento polonês e alemão.** Em Curitiba, a maioria das casas comerciais são alemãs, em todos os lugares vemos placas com nomes alemães; Isto não significa que estas casas sejam estrangeiras, pertencem apenas a filhos ou sobrinhos de alemães, polacos e italianos, continuando os alemães a ser o elemento dominante do comércio. Nas lojas e nas tabernas, nas estalagens e nos restaurantes, os empregados e criados já não são portugueses ou ilhéus dos Açores, como nos Estados do Norte, mas sim polacos e italianos (Walle, 1912, p.287, tradução nossa). [13]

Somado a isso, o projeto de invenção das tradições do Paraná se apoiou, por um lado, no apagamento da contribuição africana e, por outro, na marginalização dos indígenas, cuja posição na sociedade brasileira foi relegada ao passado, como um elemento compositivo muito distante.

> **A população negra e mestiça de negro , nunca foi numerosa no Paraná** . (..) O máximo total a que os escravos negro e mulato atingiram entre os paranaenses foi , em 1872 , de 10.560 numa população branca de 116.162 almas . Mais de meio século passado sobre essa verificação censitária, elevou a população paranaense a mais de 1.000.000 de almas pelo aumento natural e pela imigração de europeus, e nela realizou, pelo cruzamento, **grande baixa na percentagem de sangue africano**,

---

[13] *Celle-ci présente à Curitiba, plus que dans toute autre ville du Brésil, les caractères ethniques de la population brésilienne de l'avenir. L'esclavage n'a jamais été très développé au Parana, où il n'y avait pas d'exploitation de canne à sucre. Le peu de négres qu'il pouvait y avoir a disparu depuis longtemps, si bien que dans les rues de la ville comme dans l'intérieur, on ne voit que des gens au teint blanc, aux traits réguliers et on note plus qu'ailleurs des cheveux tirant sur le blond. Le facteur puissant du progrès de l'agriculture et du commerce paranaense est sans aucun doute l'élément polonais et allemand. A Curitiba, al plus grande partie des maisons de commerce sont allemandes, partout on voit des enseignes aux noms allemands; cela n'implique pas que ces maisons soient étrangères, elles appartiennent seulement à des fils ou neveux d'Allemands, de Polo- nais et d'Italiens, l'Allemand restant l'élément dominant du commerce. Dans les magasins et les débits, auberges et restaurants, les employés et serviteurs ne sont plus Portugais ou insulaires des Açores comme dans les Etats du Nord, mais Polonais et Italiens.*

> que ao proclamar - se a República já era, aliás, representada no Paraná por um dos três menores coeficientes dos Estados brasileiros . (MARTINS, 1995, p.158)

Romário Martins, embora em determinados momentos buscasse demonstrar uma postura de assimilação do negro, ao afirmar que "Procurando demonstrar que no povoamento do Paraná a raça negra não teve grande representação, não se segue que sejamos apologista dos que a consideram inferior e insuscetível de desenvolvimento" (MARTINS, 1995, p.392), contradizia essa aparente neutralidade ao descrevê-los de maneira depreciativa, classificando-os como fetichistas "[…] ao extremo, [que] adoravam ídolos de grosseira confecção e até mesmo simples pedaços de osso, penas, etc." (*Ibid*, p.153). Essa repulsa pela cultura de matriz africana não se limitou a religião e às crenças, para Martins, também "Como artistas foram detestáveis . Os seus trabalhos de pintura eram de uma infantilidade sem progresso , e a sua escultura era informe. Na música e na dança , porém , revelaram gosto e aptidão" (*Ibid*, p.153). Por fim, mesmo reconhecendo que os "sentimentos dos negros escravizados" eram "os melhores possíveis", o problema, segundo Martins, parecia mesmo residir na "[…] sua pouca capacidade de assimilação da cultura ariana [que] se mostrasse desde logo evidente" (*Ibid*, p.154).

Para justificar a escassa presença de africanos no Estado desde a formação da Província do Paraná, Martins elabora uma narrativa em que a pecuária se estabeleceu como principal atividade econômica, tradicionalmente desempenhada por índios e seus mestiços. Isso, segundo ele, diferenciava a região de outros Estados onde predominava o cultivo agrícola, setor no qual "o negro era preferido" (Ibid, p.154).

> Está assim o nosso país fazendo a sua evolução étnica e social muito mais rapidamente do que o fizeram quaisquer dos povos europeus e realizando muito mais perfeitamente a assimilação dos elementos bárbaros que entraram na formação das suas populações . Desses elementos não herdou o brasileiro as qualidades egoísticas como as que habitam o fundo psicológico das populações do Velho Mundo , antes , pelo contrário , constituiu - se por desígnio insondável da Criação , um dos mais nobres tipos morais da Humanidade , do ponto de vista social , político e moral (MARTINS, 1995, p.157).

Ainda segundo Martins, os "altos degraus de civilização" poderiam ser alcançados por qualquer raça, desde que encontrasse um meio propício para tal, pois aquelas que progrediram mais rapidamente o fizeram "[…]devido às condições do ambiente e do meio físico do seu habitáculo (clima, solo e subsolo favoráveis)" (*Ibid*, p.394). Essa lógica seria a explicação do porque, para Martins, "[…] o descendente de negro ainda apresenta vestígios de inferioridade sociológica e psicológica" (*Ibid*, p.395).

Enquanto isso, a questão indígena no território brasileiro era sistematicamente escamoteada, com a prioridade voltada para políticas migratórias que privilegiavam os grandes latifúndios e acirravam os conflitos entre os povos autóctones e os novos ocupantes das terras. Os povos indígenas eram tratados como uma raça abstrata. Primeiro, graças aos indigenistas do Romantismo, que através da literatura idealizavam o "bom selvagem" e propagavam a imagem de ingenuidade. Por outro lado, os mesmos indígenas eram culpabilizamos pelo seu "atraso" e precisavam "civilizar-se" a todo custo.

No Paraná, esse discurso ficou ainda mais evidente com a criação da *Associação Ethnographica e Protetora dos Indios*, fundada por ninguém menos que Romário Martins, cuja proposta eram "[…] estudos científicos a respeitos dos silvícolas paranaenses e sua incorporação social ao nosso meio". O jornalista do *Diário da Tarde*[14], apesar de reconhecer a dupla missão humanitária e científica de Romário, sinalizava que a conversão religiosa e as "cruzadas civilizatórias" não regeneravam a todos os indígenas, que, mais pareciam "mandriões de raças degeneradas, esquiva a qualquer trabalho regular" (ASSOCIAÇÃO, 1901, p.1). Dizia que, no discurso inaugural proferido por Martins, faltava explicitar os meios pelos quais se daria a incorporação do indígena à sociedade. A descrição do escopo de trabalho que o novo Instituto desenvolveria em conjunto com diversos órgãos era ousado: com a sociedade de Agricultura, era de "[…] promover a colonização de parte do nosso território com os índios"; com a Direção do Museu Paranaense, a missão era organizar uma seção dedicada às antiguidades indígenas; em parceira com o Instituto Histórico, era aquela de revelar sambaquis e fornecer dados estatísticos no Estado que serviriam "[…] para o orientar para qualquer procedimento; e finalmente, ao governo estadual, cabia subsidiar todos esses trabalhos de real vantagem para o progresso do Paraná" (*Ibid*, p.1). O jornalista do *A República* foi mais generoso, elogiando a associação e seus "[…] fins nobres, (…) atestado eloquente do grande amor as nossas tradições e do sentimento altruístico de confraternização com os filhos das selvas brasileiras" (SOCIEDADE, 1901, p.2). Além de recolher histórias, documentar costumes, colecionar objetos indígenas, e, claro, "civilizá-los", a associação também previa em seu estatuto a missão de "[…] incutir no espírito do selvagem, o sentimento de amor a Pátria Brasileira". Entre os nomes que assumiram alguma das diversas

---

[14] O jornal *Diário da Tarde* surge "'em virtude da necessidade que sente o nosso Estado de uma folha que seja, entre as lutas partidárias, um elemento ponderativo'. Mas com ponderação, esbarrou muitas vezes no desagrado de muitos que foram alvos de seus ataques, em circunstâncias varias" (PILOTTO, 1976, p.31).

funções previstas pela associação estavam Sebastião Paraná, Dario Velloso e Augusto Stresser. Romário, com sua visão positivista de sociedade, atribuía ao indígena um caráter singelo e maleável, um espírito a ser recuperado e trabalhado, já que, dentro da concepção Comteana, o indígena ainda se encontrava no primeiro dos três estágios de evolução: o teológico.

Em consonância com a epopeia das três raças, Martins admite a origem portuguesa do "paranista", mas argumenta que dela teria restado apenas a língua gramatical e as atribuições mais psicológicas, como "os sentimentos fundamentais afetivos, generosos e liberais, agilidade mental, ou amor a liberdade, os princípios da fé cristã" (MARTINS, 1948, p.38). Ele propõe um certo distanciamento, pois o "etno lusitano" descrito por ele vem precedido do adjetivo "antigo", indicando que os portugueses faziam parte de uma "ascendência histórica". E assim como relegou a contribuição portuguesa a um passado remoto, ele posiciona os demais grupos raciais notórios de todo Brasil em uma distância histórica que os torna indefectíveis.

> A capital do Paraná, originária de povoadores portugueses, espanhóis, índios e negros e seus mestiços e descendentes, até 1825 tinha realmente os característicos das demais cidades do sul do país. **Da linha diante porém entraram a constituí-la e ali encaminhar o progresso e a civilização, alemães e austríacos,** depois franceses argelianos , suíços alemães, húngaros, belgas, suecos, irlandeses, holandeses, russos, dinamarqueses, italianos, polacos, sírios, etc, realizando esse tipo de cidade que aí está, cujas as características não se ajustam em conjunto, mas se agrupam em núcleos distintos, segundo as suas correspondentes cepas ancestrais (MARTINS, 1948, p.38).

Para Romário, Curitiba era a cidade mais cosmopolita do Brasil, pois os grupos étnicos reunidos na cidade mantinham seus núcleos, "[…] constituindo uma sociedade por agrupamento entre si distintos pelas tradições, pelos costumes, pelas tendências espirituais e sentimentais, pelo pensamento e pela linguagem, seguindo os traços característicos de suas origens ancestrais" (MARTINS, 1948, p.39). Essas características, segundo ele, eram singulares e distinguiam entre si. No entanto, Martins não fez essa divisão um problema, ao contrário, o reconhecimento de grupos étnicos bem marcados, com a manutenção das colônias e suas atividades compartimentadas, estava em harmonia com a possibilidade de "inventar" o que tanto ansiava. Seria essa a característica única do Estado? Suas elucubrações seguiram na tentativa de responder a essa questão, afirmando que não seria possível prever o resultado étnico do Paraná, "[…] que havemos de ser no futuro ainda distante como tipo étnico nacional em terras do Paraná, não se se resolve com as cogitações da hora presente". Para ilustrar,

Martins faz referência ao encontro entre Dom Quixote e um pintor, descrito no célebre livro de Cervantes, transpondo à sua reflexão o sentimento de incerteza e comparando a indefinição do artista sobre sua obra ao desenlace desse processo, ao afirmar que, "para a satisfação do nosso amor ao Brasil e ao Paraná que das matrizes étnicas do paranaense de hoje", o desfecho seria

> **o paranaense do futuro com eugenia de todas as raças** e com sentimentos altos e generosos de **nossa primeira formação histórica**, para pôr-se aos serviços da humanidade todas as mensuráveis forças e riquezas naturais do nosso território realizaram tipo **ideal do paranista, da vontade realizador, da cooperação fraternal**, da cultura generalizada, da beleza física e moral, de um Paraná erguido no ápice de sua própria grandeza (MARTINS, 1948, p.39).

Ainda que alegasse não poder definir o "paranaense do futuro", Martins tinha certeza de que este se encaixaria no seu discurso eugenista, amparado por uma noção de civilização nos moldes europeus e positivistas de evolução. Esse paranaense atingiria o Estado Positivo, no qual exerceria o total controle da natureza através dos avanços tecnológicos que promoveria. A sociedade paranaense, ainda que dividida, era "[…] unida por direitos e deveres civis e políticos e por uma certa comunidade de interesses, subdivide em núcleos de sentimento e de mentalidade consoante as origens de cada grupo étnico de que se constitui" (MARTINS, 1948, p.38). Isso quer dizer que Martins não especulava uma unificação de caráter racial imediata –- ele a reservava essa possibilidade ao futuro – por compreender as colônias mantinham um comportamento hermético. No entanto, o que chama a atenção é que o "Paranismo" funcionava como um elemento de coesão, aglutinando as contribuições de cada grupo e conferindo ao Estado a unidade que lhe faltava, ancorada em um fator comum: a terra, cuja manutenção exigia uma "cooperação fraternal". Ao "[…] criar comunicação entre os tão variados agrupamento étnicos, [seria capaz de despertar] desejos honestos e aspirações legítimas, a fraternização dos ideais, as conveniências regionais e nacionais bem entendidas e generalizadas."

Entretanto, todo o projeto não poderia se sustentar apenas em abstrações. Para que o discurso fosse amplamente adotado pela população, era necessário gerar uma noção de pertencimento e, para isso, recorreu-se a símbolos visíveis, que pudessem ser identificados e assimilados. Assim, o *Paranismo* passou a ocupar calçadas, prédios públicos e estabelecimentos comerciais com ideogramas e desenhos, inundando a cidade de forma contundente e impossível de ignorar. Ao mesmo tempo, era essencial convencer a população

de que fazia parte de algo único, exaltando uma característica comum — que, nesse caso, estava fortemente ligada ao trabalho, como evidenciado na bandeira e no brasão do Estado. Por isso, o *Paranismo* sempre esteve associado "[…] ao heroísmo pacífico do nosso trabalho, à confraternização dos nossos elementos sociais de todas as origens para a formação desse espírito de brasilidade que nos há de salvar de nós mesmos" (MARTINS, 1948, p.39).

4.1.3 Dos seus símbolos: o pinheiro-do-paraná, o clima e a erva-mate

Se a discussão em torno da "raça" gerava a uma suposta urgência em definir o paranaense, o uso elementos geográficos para caracterizar esse cidadão era o recurso mais provável, por se tratava do elemento compartilhado entre todos os residentes do Estado. Dessa forma, o movimento sintetiza e estabelece estandartes regionais, tendo a erva mate (*Ilex paraguariensis)*, seu clima e o pinheiro-do-paraná (*Araucaria angustifolia*)[15] como símbolos territoriais e gentílicos do Estado.

João Turin, artista visual de origem veneta, concretiza essa ideia através da sua obra *Homem-Pinheiro* (Figura 11), uma versão regionalista do *Homem Vitruviano*, que expressa a concepção de um Paraná baseado na simbiose entre seu povo e seu meio. A mesma imagem estampou a capa da primeira edição da revista Illustração Paranaense.

Produto de importância econômica, a madeira do pinheiro-do-paraná era explorada em toda sua versatilidade, afinal, seu emprego se dava desde a fabricação de papel até a construção de móveis, além de servir como combustível devido à sua alta capacidade calorifica. O uso da madeira propiciou outras aplicações, como na arquitetura,[16] com a incorporação dos lambrequins. Para os imigrantes que chegaram ao sul do país, a exploração

---

15 *Araucaria angustifolia* (Araucariaceae) e pinheiro-do-paraná são sinônimos, ambos termos adotados na escrita da tese. A espécie se distribui por todos os Estados do Sul do Brasil, além de uma pequena parte de São Paulo e Minas Gerais. Por essa razão, a literatura apresenta uma variedade de nomes populares para a mesma espécie, incluindo: pinheiro-do-paraná, pinheiro-brasileiro, araucária, paraná, pinheiro-branco, pinheiro-chorão, curiúva, pinheiro-elegante, pinheiro-de-ponta-branca, pinheiro-preto, pinheiro-rajado, pinheiro-são-josé, pinheiro-macaco, pinheiro-caiová e pinheiro-das-missões.

16 Um exemplo marcante dessas transformações é o conjunto arquitetônico e urbanístico de Antonio Prado, no Rio Grande do Sul, tombado pelo Iphan em 1990. Composto por 47 casarões construídos em alvenaria e madeira de pinheiro-do-paraná, ricamente ornamentados com lambrequins, esse patrimônio é um reflexo do ciclo da madeira, fenômeno que moldou a paisagem de outras cidades do Sul do Brasil. "Esta arquitetura reveste-se de especial importância pelo fato de tratar-se de uma manifestação de aculturação - construída com material abundante na região e que não era utilizado como na Itália (onde predominavam construções alvenaria), com influência dos modos de construir e dos padrões estéticos já consagrados no estado, acrescido da bagagem cultural trazido pelos imigrantes legada a seus descendentes". (Tombamento de Antonio Prado, p.5). Com a abundância e pelas qualidade do pinheiro-do-paraná, que possui uma madeira maleável, e assim, fácil e versátil, os imigrantes acabaram se adaptando e inventando novas técnicas. (M533 Memória e preservação - Antônio Prado).

do pinheiro-do-paraná representou a maneira mais rápida e eficaz de gerar recursos. Além disso, o desmatamento promovia a abertura de clareiras a e criação de pastagens, acelerando o principal objetivo econômico, a agricultura e pecuária.

Figura 11– A: litografia “Homem-Pinheiro”; B: a capa da revista Ilustração Paranaense.



A: Obra de João Turin, criada em baixo relevo em bronze e B: a capa da revista *Ilustração Paranaense: Mensário Paranista de Arte e Actualidades* que fez uso da litografia.Fonte: TURIN; s/d.

A propaganda em torno do pinheiro-do-paraná não acontece por acaso, nem apenas sua imponência e abundância na paisagem. Por trás dessa valorização, havia intenções econômicas bastante evidentes, como se pode verificar na transcrição da conversa entre Dr. Pamphillo d’Assumpção[17] e Nestor Victor, na qual se discutiu a depreciação da indústria paranaense e atraso seu desenvolvimento atribuídos à comparação negativa que existia entre a madeira do pinheiro-do-paraná e as madeiras estrangeiras. Ferrenho defensor da qualidade da madeira do pinheiro-do-paraná, Pamphillo argumenta que ela “[…] é mais forte, tem maior elasticidade, é mais belo, é dócil á plaina, é esplendente ao polimento, e sobre tudo isso, como diz Romário Martins, é nosso (VICTOR, 1913, p.148)”. Para ele, uma vez reconhecida as qualidades do pinheiro-do-paraná, poderiam finalmente fortalecer e intensificar o comércio madeireiro local, incrementando a sua exportação, e por fim, enriquecer seus patrícios. fica

[17] Dr. Pamphillo d’Assumpção destacou-se no meio jurídico e na política paranaense. Historicamente, suas contribuições foram ofuscadas pelo preconceito racial. Recentemente, seu legado tem sido valorizado através do trabalho do grupo de estudos AfroParanismos, que se dedica a reconhecer suas ações fundamentais para o desenvolvimento do Estado e o aprimoramento da legislação.

claro que a valorização do pinheiro-do-paraná não era apenas uma questão de identidade ou orgulho, mas parte de um projeto econômico estratégico[18].

> Sei que o fato do descrédito inicial contra o pinho paranaense, disse eu, tem concorrido muito para manter-se lá no Rio e alhures desconfiança com quem ainda é recebido, desconfiança que de certo ponto em diante temos de reconhecer como sistemática, no espírito brasileiro, contra classe todos os produtos nacionais. Esse é um dos mais tristes indícios do nosso estado de organização como povo (VICTOR, 1913, p.149).

Na mesma conversa, Pamphillo d'Assumpção mencionou outro produto de grande interesse para o Estado: a erva-mate, espécie arbórea nativa da Floresta Ombrófila Mista, conhecida na região como "Ouro Verde"devido ao seu notável potencial econômico. Apesar do intenso volume de exportação do produto, para Pamphillo era necessário comercializá-la em um novo formato, em tabletes[19], para assim consolidar sua presença no mercado brasileiro e externo. Afinal, Pamphillo defendia que "[…] o processo indígena da infusão, que é moroso, imperfeito e pouco prático, além de não agradar muito ao paladar do estrangeiro" (VICTOR; 1913, p.145). Com a nova forma de consumo do produto, propunha a eliminação dos intermediários e a criação de armazéns gerais com garantias, os chamados *warrants,* visando estruturar o modelo comercial mais lucrativo.

No processo inventivo capitaneado por intelectuais e políticos, impulsionado também pela necessidade de crescimento econômico, a erva-mate foi elevada ao status de símbolo cultural. No final do século XIX e o inicio do século seguinte, a erva-mate adquiriu uma posição chave na estratégica de crescimento do Estadual, construído a partir da franca associação entre o progresso e a exportação do produto. Essa abordagem funcionou tão bem que, excluídos os produtos madeireiros, a erva-mate ainda hoje é o principal produto extrativista do país, ganhando cada vez mais popularidade em virtude de suas propriedades estimulantes e digestivas.

Esse crescimento foi impulsionado pela força política e econômica, uma vez que os principais incentivadores e entusiastas da cultura da erva-mate eram eles próprios produtores do setor. O pesquisador Marcos Gerhardt (2013, p.105), apresenta um gráfico que evidencia o salto da produção e exportação da erva-mate conquistado pelo Paraná em relação

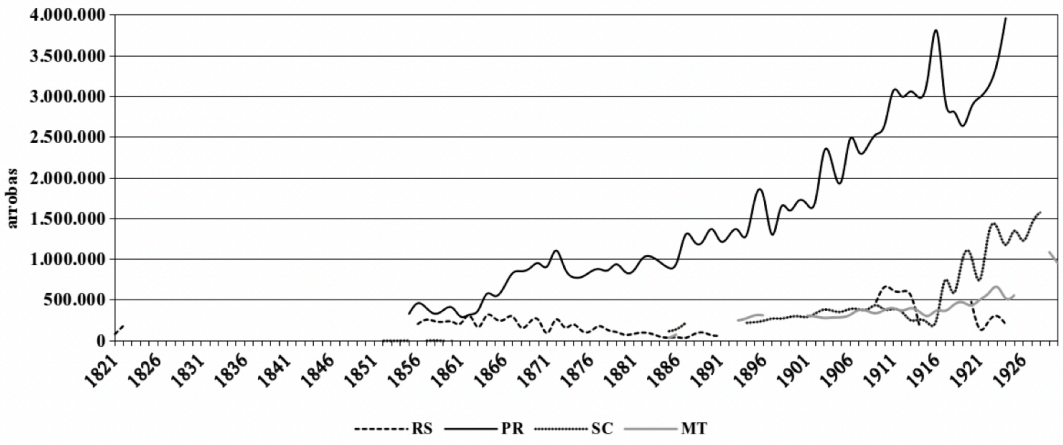
---

[18] Nestor Victor destaca outra indústria que se desenvolvia graças a madeira paranaense: a construção de pianos. "Há em Coritiba outra indústria ainda, informou-me aquele companheiro, ao sairmos da Fábrica Paranaense, indústria um tanto imprevista para o nosso meio, mas cuja viabilidade também resulta em parte dos nossos recursos florestais. — Que industria é essa? - A da fabricação de pianos" (VITOR, 1913, p.154).

[19] Extensas publicidades podem ser encontradas no jornais do período sobre o formato em tablete, que era solúvel inclusive em água fria.

aos demais Estados do Sul naquele período (Figura 12). A relação de arrobas[20] *per* ano, baseada nos Relatórios dos Presidentes de Província sobre a exportação de erva-mate, ilustra bem o *boom* do comércio ervateiro – feito atribuído em parte à ferrovia inaugurada em 1885 ligando Curitiba a Paranaguá, um dos principais portos do Brasil.

Figura 12 – Gráfico da da exportação de erva-mate no Sul do Brasil



Fonte: GERHARDT, 2013, p.105.

O mais interessante é compreender como a erva-mate supera a dimensão meramente econômica, inclusive para sustentá-la, e assume um papel cultural, servindo de força motriz para diversas iniciativas. Afinal, à medida que a elite se consolida através dos lucros da erva nativa, surgem novas demandas para satisfazer os anseios vanguardistas.

O historiador Ruy Wachowicz, em seu livro *Universidade do Mate (*2022*),* defende que a fundação da Universidade Federal do Paraná, inaugurada no mesmo ano da estreia da Ópera *Sidéria*, estava intrinsecamente ligada ao rápido crescimento da produção ervateira. Da arquitetura das casas à promoção de espetáculos, passando por outras tantas atividades cotidianas, todos sofreram algum impacto, moldando o comportamento e a auto-identificação da população.

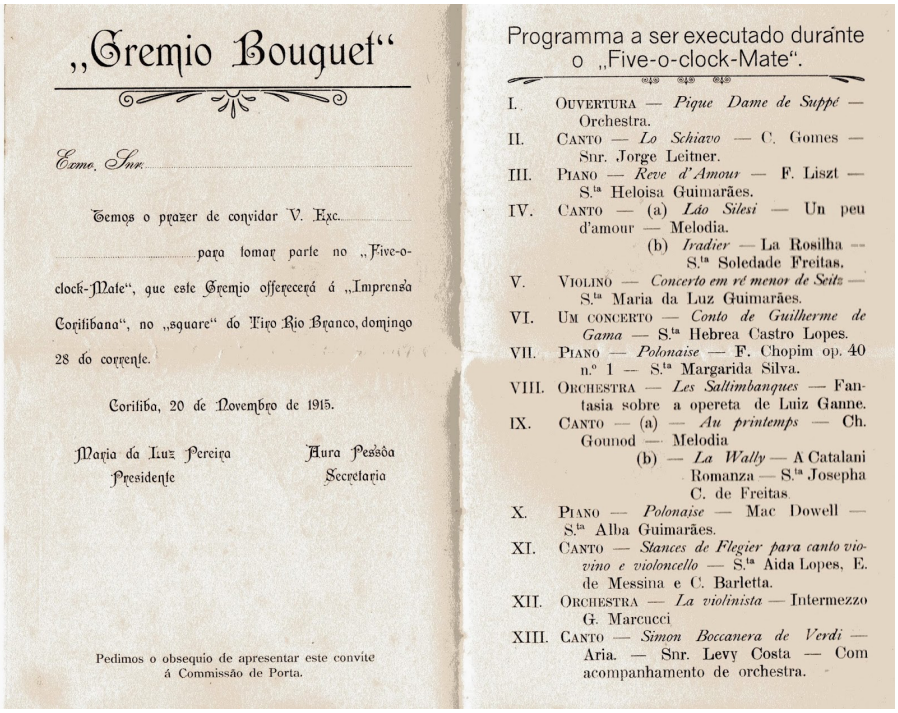
A circularidade desse processo faz do discurso paranista o mais convincente, pois emergia a partir de influências recíprocas entre a elite dominante e as classes subalternas, ambas ligadas ao cultivo da erva-mate. A identificação da população com esse projeto foi

[20] Uma arroba é equivalente a quinze quilos. O dado mais recente sobre a produção de erva-mate no Estado pelo IBGE é de 2022, quando foram contabilizadas mais de 316 toneladas da folha verde (Ver: https:// cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/pesquisa/15/11941?ano=2022).

imediata e sua disseminação dispensava elaborações complexas. Era, ao mesmo tempo, comum, cívico e popular.

> -Mas que é o Paraná?
> - O Paraná é uma terra onde há "mate" como "mato".
> - E o que é mate?
> - Mate é chá.
> E, realmente, estava dito quase tudo. Pelo menos, a explicação ligava bem o sentido político da pergunta à definição econômica do que seja o Paraná.
> - "O Paraná é o mate", disse o petiz[21] empertigado na sua sabedoria embrionária. Não sabia mais nada da nossa corografia[22], mas ja sabia que o "mate" caraterizava as circunscrições politicas brasileiras e tipicamente a distinguia das demais.
> Dentro tudo quanto se havia dito sobre o nosso Estado, uma coisa chegara, por primeira, ao conhecimento do jovem estudante. Essa coisa era o "mate", apregoado a nossa existência e nos definindo como membro componente da comunhão nacional. (…) O petiz tinha razão. (A FESTA, 1914, p.1)

Figura 13 – Convite para o *Five-o-clock*-Mate.



„Gremio Bouquet"

Exmo. Snr.

Temos o prazer de convidar V. Exc. para tomar parte no „Five-o-clock-Mate", que este Gremio offerecerá á „Imprensa Coritibana", no „square" do Tiro Rio Branco, domingo 28 do corrente.

Coritiba, 20 de Novembro de 1915.

Maria da Luz Pereira — Presidente

Aura Pessôa — Secretaria

Pedimos o obsequio de apresentar este convite á Commissão de Porta.

Programma a ser executado durante o „Five-o-clock-Mate".

I. Ouvertura — *Pique Dame de Suppé* — Orchestra.
II. Canto — *Lo Schiavo* — C. Gomes — Snr. Jorge Leitner.
III. Piano — *Reve d'Amour* — F. Liszt — S.ta Heloisa Guimarães.
IV. Canto — (a) *Lão Silesi* — Un peu d'amour — Melodia.
(b) *Iradier* — La Rosilha — S.ta Soledade Freitas.
V. Violino — *Concerto em ré menor de Seitz* — S.ta Maria da Luz Guimarães.
VI. Um concerto — *Conto de Guilherme de Gama* — S.ta Hebrea Castro Lopes.
VII. Piano — *Polonaise* — F. Chopim op. 40 n.º 1 — S.ta Margarida Silva.
VIII. Orchestra — *Les Saltimbanques* — Fantasia sobre a opereta de Luiz Ganne.
IX. Canto — (a) — *Au printemps* — Ch. Gounod — Melodia
(b) — *La Wally* — A Catalani Romanza — S.ta Josepha C. de Freitas.
X. Piano — *Polonaise* — Mac Dowell — S.ta Alba Guimarães.
XI. Canto — *Stances de Flegier para canto violino e violoncello* — S.ta Aida Lopes, E. de Messina e C. Barletta.
XII. Orchestra — *La violinista* — Intermezzo G. Marcucci
XIII. Canto — *Simon Boccanera de Verdi* — Aria. — Snr. Levy Costa — Com acompanhamento de orchestra.

Fonte: Acervo da Loja Figaro, de Paulo Vargas, em Curitiba.

A concepção do primeiro "*five-o-clock* matte" (Figura 13) aconteceu na Confeitaria Romanó, por iniciativa da Associação Comercial do Paraná. A proposta de Pamphillo d'Assumpção tinha como objetivo "[…] concorrer para a vulgarização do uso do

[21] Sinônimo de criança.
[22] O Dicionário Michaelis explica que esse termo da geografia significa a "[…] descrição codificada de certas características de uma região, país, província ou parte importante de um território, feita num mapa".

preciso *ilex* no seio da sociedade paranaense, onde existe arraigado o uso do chá indíatico quando muito se lhe avantaja o chá do Paraná que é nosso […]" (MATTE, 1912, p.2).

Com o desenvolvimento de dispositivos simbólicos e ideológicos, consolidou-se no imaginário local a noção da simbiose natural que ocorre entre as duas espécies, uma vez que a manutenção da mata das Araucária qualifica ainda mais a produção da erva-mate.[23] Essa relação aparece representada no brasão do Estado do Paraná (Figura 14), cuja versão de 1910 foi executada pelo pintor norueguês Alfredo Andersen, então radicado no Paraná.[24]

Figura 14 – Brasão



Fonte: Secretaria de Estado do Paraná, PR, BR.

O brasão de armas do Estado do Paraná sofreu mudanças desde a sua primeira versão, em 1891, mas manteve alguns mesmos elementos simbólicos em destaque. Destacam-se: o povo representado por um agricultor, sublinhando a força de trabalho, "[…] o carácter

[23] Diversos órgãos tem se esforçado em implementar medidas para a preservação do bioma da Mata Atlântica, como a Embrapa e o internacional WWF.

[24] Pintor que desembarcou no Paraná em 1892, e após uma década morando em Paranaguá, transfere-se para Curitiba, onde sua reputação se solidifica, e por conseguinte, prospera como artista. Antes "[…] atuou como artista profissional na Noruega e na Dinamarca, desempenhando atividades como pintor (com mostras individuais em Oslo e Copenhagen), professor, cenógrafo e jornalista. Aqueles eram anos [1880 e 1890] conturbados no norte da Europa, particularmente para a Noruega, que após anos de dominação dinamarquesa e sueca conquistava sua independência política e cultural. Um grande movimento nacionalista e de busca por elementos que caracterizassem a identidade norueguesa impulsionou a criação artística e definiu essas décadas como umas das mais produtivas nas artes na Noruega". (MUSEU Casa Alfredo Andersen, 2020)

do nosso meio étnico e econômico (…) retemperada pela colonização; o céu ensolarado, ilustrando a capacidade de inventividade e clareza nas decisões e apontando para um futuro promissor; a orla de pinheirais e as cordilheiras marítimas, demonstrando a vasta extensão e diversidade geográfica; as grinaldas de pinho e mate, que contornam a parte inferior do escudo, evidenciando as principais industriais da época e a importância econômica da economia extrativista; e por último, o falcão *Nhapecari (Thrasactus harpia*), que pousado no topo da imagem simbolizava a vigilância, que "[…] condiz com o pensamento adoptado universalmente para a representação simbólica que põe nas asas condoerias as humanas inclinações para a liberdade" (RIBEIRO, 1933, p.218).Nesses moldes, também foi elaborada a bandeira do Estado do Paraná, idealizada em 1892 por Paulo Assumpção[25]. Em sua flâmula, figuram, mais uma vez, os ramos do primeiro-do-paraná e erva-mate.

Se o desenho, a pintura e a gravura eram meios de representar o que deveria ou poderia ser entendido como paranaense, a música e seus compositores também desempenharam um papel fundamental nesse projeto. Quase sempre atreladas a eventos cívicos e solenidades oficiais, as composições utilizavam esses símbolos como tema central ou os inseriam em seus versos, reforçando um imaginário coletivo em torno da cultura regional. Um exemplo emblemático é a canção *Árvore do Mate*, composta por Léo Kessler a partir do poema de Rodrigo Júnior. A canção inaugurava as comemorações do dia da Árvore do Mate, em 1914, foi posteriormente distribuída nas escolas, incutindo nas jovens mentes o orgulho paranaense e o regionalismo latente. Aqui, a música assumiu uma outra função, como um veículo eficaz de comunicação e difusão. Enquanto as ruas de Curitiba se enchiam de pavimentos em pétit pavê, adornados de araucárias e pinhões, as mesmas imagens ganhavam protagonismo figurando na composição de cenários teatrais e na ilustração de partituras. No cancioneiro paranaense, destacam-se diversos exemplos evocativos presentes na coleção BRDF do MIS-PR. Entre eles, encontra-se a *Canção dos Pinheiros,* composta por Benedito Nicolau dos Santos, com letra de Serafim França e José Gelbeck, e *Exaltando o pinhão*, de A. Tedeschi, elaborada para canto e piano. Também se sobressai a versão da *Canção dos Pinheiros* presente na opereta *Linda*, de Benedicto Nicolau dos Santos, destinada ao canto acompanhado de piano e orquestra, ao lado de outras obras notáveis, como *O pinhal*, de

[25] Paulo era irmão de Pamphillo d' Assumpção.

Armando Percival, para piano e canto, e *Terra das araucárias,* de José Guahyba, igualmente concebida para canto e piano.

O Paranismo, enquanto movimento regionalista e identitário, encontrou respaldo e e engajamento na intelectualidade paranaense do período – jornalistas, historiadores, poetas e políticos –, que ajudou a consolidar a visão de sociedade que penetrou no imaginário coletivo. (JUSTUS, 2002, p.33). Por essa razão, esbarramos a todo momento em ações que servem a esse propósito, que promovem sua difusão e que reforçam essa conduta.

Embora as ações que desembocaram no Paranismo tivessem, antes de tudo, um caráter político e econômico, esses mesmos atores estavam envolvidos em outras redes de sociabilidade, sendo a imprensa um de seus pilares fundamentais. Os jornais e revistas locais tiveram um papel essencial na construção da "Curitiba do futuro", direcionando a atenção e amplificando discursos.

4.1.4 Jornalismo

As demandas da elite ervateira daquele período surgiram à medida que seus olhares se voltavam para a Europa, ansiando por seus produtos e tendências. Mas não bastaria consumir como a "civilização", era preciso ser "civilizado". Nesse processo, o jornalismo desempenhou um papel essencial como meio de uma "educação para o futuro".

O Brasil é marcado por conquistas e aquisições tardias. Foi assim no que concerne à abolição da escravidão, sendo o último país das Américas a decretá-la, apenas em 1888. A tipografia também chegou mais tarde em terras brasileiras, desembarcando no Brasil apenas em 1808, implementada pela Impressão Régia, trazida pela Corte Portuguesa, servia unicamente aos interesses da realeza e em assuntos oficiais. Em Curitiba, a sua primeira impressora foi instalada no Governo de Góes e Vasconcellos, que, além da política migratória, tomou como uma de suas primeiras providências a fundação da Typografia Paranaense. Dessa iniciativa nasceu, em 1854, o primeiro periódico, *O Dezenove de Dezembro*, nome que faz referência à data da emancipação do Estado do Paraná, ocorrida um ano antes."

Apesar do atraso da imprensa brasileira em relação a outros países do continente americano, o grupo de literatos de Curitiba ganhou notoriedade, destacando-se como "[…] o mais atrativo e distinto de quantos existem no Brasil" – excluindo, é claro, o da capital federal. Tal fato se deve em grande parte à forte influência francesa que aportava na cidade,

especialmente por meio de Emiliano Pernetta e seus correligionários. Além de pulverizar o Positivismo, difundiram sua literatura e estabeleceram na cidade o núcleo mais expressivo do Simbolismo no Brasil, tornando-se também o grupo de maior projeção.

> Desde a fundação do "Cenáculo", em 1895, revista aquela que foi dirigida por Dario Velloso, Silveira Netto, Julio Pernetta e Antonio Braga, pronunciou-se mais francamente o movimento intelectual que ali ainda se opera. Poetas, contadores, jornalistas, pedagogistas, historiógrafos, cultores da geografia, etnógrafos, escritores médicos, cultores do direito, esses paranaenses já constituem uma plêiade perfeitamente adestrada, e, o que mais é, com característica própria, inconfundível, trabalhando para a continuidade da cultura nacional, é certo, mas sem nenhum espirito de subserviência a outros centros quaisquer do país". (VICTOR, 1913, p.191)

A imprensa transformou-se numa tarefa coletiva, reunindo intelectuais para circunscrever o território paranaense por meio daquilo que era narrado e registrado. As redações e tipografias davam destaque aos elementos da paisagem e costumes regionais, aperfeiçoando suas próprias modalidades expressivas e aguçando a sensibilidade para o que era local, em detrimento ao nacional. Mais do que um veículo informativo, as redações assumiram um papel semelhante ao de outros órgãos do Estado: por meio da seleção e exclusão, tinham por escopo criar uma narrativa, contando a História oficial pregressa segundo suas intenções e projetando o que deveria ser o Estado do futuro. Cronistas, críticos e comentaristas não apenas informavam a população sobre os fatos cotidianos, mas encarregaram-se da sua educação. Entre os jornalistas declaradamente paranistas, uma das inquietações mais recorrentes era determinar e descrever sua população, encontrando um elo de ligação entre as diversas etnias que compunham o Estado.

> Dessa forma ele seleciona os fatos, recorta os temas, buscando o que há de peculiar ou de interessante, no corriqueiro. Ele assume o seu papel, que nesse momento é entendido como uma missão. **Realmente, o literato se vê como agente capaz de lançar luz as trevas, de indicar, apontar soluções, de contribuir para o avanço e o aprimoramento da sociedade.** É um momento em que a intelectualidade se vê como portadora de novos caminhos, como elemento que irá ajudar no desenvolvimento da sociedade, sem deixar de recordar que, nesse período, a ênfase nos princípios da educação é muito grande (…) De preferência, tudo aquilo que indique, de certa forma, a alteração do momento vivido, mostrando que se está num mundo em transformação, moderno, numa sociedade que caminha de encontro ao futuro, ao progresso. Ainda, no caso de Curitiba, mostrando o quanto ela está perto de se equiparar às cidades modernas. (BERBERI, 1996, 63-64)

Não à toa, Romário Martins foi responsável por confeccionar o *Catalogo de Jornaes Publicados no Paraná - de 1854 a 1907*, obra lançada em 1908 para a Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Imprensa Periódica no Brasil. O resultado impressiona: havia no Paraná 425 jornais, dos quais 282 estavam concentrados na capital.

> Por outro lado, a existência de 16 tipografias, todas elas em atividade incessante, e algumas das quais oferecem grandes proporções, sendo, além disso, excelentemente montadas, de duas litografias, de duas casas de gravadores, de oito casas de encadernação e pautação, de quatro estabelecimentos fotográficos, dos quais mais de um apresentam trabalhos que fariam honra á própria Capital Federal; todos esses e outros estabelecimentos que ali se contam atestam o elevado grau de cultura que a jovem Capital paranaense já conseguiu alcançar (VICTOR; 1913, p.164).

O volume expressivo de jornais em circulação era diretamente proporcional à diversidade de visões e debates. Não cabe aqui detalhar as divergências entre os grupos de escritores e jornalistas de Curitiba, mas, considerando a quantidade de publicações, torna-se fácil presumir que as colunas eram repletas de provocações, pseudônimos e divergências ideológicas. Alguns conflitos tornaram-se escancarados e declarados, como no caso dos "novos" e "novíssimos", que resultou em sátiras e acidez de ambos os lados.

Nesse grupo de intelectuais atuantes no jornalismo local, inclui-se o libretista da Ópera *Sidéria*, Jayme Ballão, que, além de colaborar com diversas revistas e jornais, como *O Cenáculo* e *Club Curitybano*; foi proprietário do Diário do Comércio, e anos depois, adquiriu o *Diário da Tarde*. O compositor Augusto Stresser também integrou redações curitibanas, participando no *Diário da Tarde* e *O Itiberê*. Além disso, foi ilustrador em outros dois periódicos: *A Fanfarra* e *O Guarany*, este último, uma revista cujo nome estava em consonância com suas intenções nacionalistas.

Figura 15 – Foto cartão "grupo de intelectuais em 1888".



Foto em PB, com inscrição no verso, carimbo e número de registro do Museu Paranaense. No recorte de papel anexado com inscrição: "Em pé: Rocha Pombo, Sebastião Paraná, Luiz Mariano de Oliveira e Jayme Ballão. Sentados: Leoncio Correia, Emiliano Pernetta, Nestor Victor e José Moraes. Em Curitiba, no dia 1° de janeiro 1888". Fonte: Museu Paranaense. Disponível em: https://www.memoria.pr.gov.br/.

4.1.5 Teatro e a civilidade

A dimensão utilitária do jornalismo curitibano atuou em diversas frentes, e seu didatismo também se manifestava na abordagem sobre o teatro e sua programação. As instruções eram variadas e consideradas necessárias para construir o cidadão do futuro, um indivíduo moderno e detentor de elevados valores civilizatórios.

O teatro, por sua vez, conferia a qualquer cidade brasileira o status de civilidade, pois a música executada em espaços públicos era considerada um indicador de progresso. Além disso, a existência de um teatro também era sinal de prosperidade e riqueza, já que a manutenção dependia da existência de um público assíduo, que sendo capaz de consumir produtos tipicamente burgueses apontava para uma população que havia superado as necessidades mais básicas. O teatro era um elemento europeu que poderia ser transplantado integralmente para a América do Sul, da arquitetura do edifício até as companhias que nele exibiam temporadas.

Para alcançar seu fim didático musical, os jornais e revistas não pouparam esforços. Atuavam decisivamente através da crítica de concertos ou oferecendo descrições detalhadas das performances dos virtuoses e solistas, assim como na exaltação dos intérpretes locais ou com a publicação de partituras. A essa função pedagógica, assumiam a responsabilidade de ensinar boas maneiras e polidez à nova audiência de "amadores", instruindo-a como se portar na plateia e até mesmo como se vestir adequadamente para tais ocasiões.

Em 1907, o periódico *Olho da Rua* estampou em sua capa um tema recorrente: o incômodo provocado pelos chapéus das damas na plateia do Theatro Guayra (Figura 16). A imprensa curitibana tratou do assunto exaustivamente, numa profusão de exemplos e opinões, que se compõem de sátiras ácidas e anedotas, breves comentários e tantas ilustrações. A situação se estendeu por muitos anos, tanto que outra edição do mesmo jornal voltou a abordar a questão, pois o item feminino continuava a gerar pauta. Descreveu os sinteticamente os chapéus femininos como "[…] formidável roda de flores e de fitas com que as damas se apresentam nos teatros para o martírio dos expectadores" (DEFINIÇÕES, 1911, p.28).

Como era comum na imprensa paranaense, nem mesmo sobre um argumento aparentemente simplório – e fútil –, os jornalistas locais chegaram em um consenso. Enquanto alguns exigiam que as senhoras abandonassem o acessório, outros pareciam mais preocupados

com a aparência das “gentis paranaenses” que buscavam exibir a *toilletes* completas pelas cidade.

> O uso dos chapéus das senhoras nos teatros, tem dado lugar a uma ingrata e justa série de reclamações, onde, ao que se pode julgar, o plural de fazer espírito tem sido o principal objetivo. […]. Reclamam, porém, porque os chapéus exagerados privam o espectador de assistir o que se passa no palco. Nisto é que está o exagero: nem há chapéus assim tão exagerados na forma e nos enfeites, nem o espectador (Salvo se for muito baixinho), fica privado da observação para a frente. Se põe felicidade o espectador for mignon, tem um recurso: olhe por cima dos ombros, ou então: fique de pé. O que não é justo a privar dos seus adornos a gentis paranaenses. (LIGEIRAS, 1906, p.1)

Figura 16 – “Na plateia do Guayra”.



“Uma Ópera vista através o caótico enfeite de um chapelaria feminino”, O texto no rodapé diz: “Um expectador: Não vejo nada, isso é que nada d’ uma vez, nem uma nesga do palco!… Também com semelhante chapelaria pelas bitáculas… Outro expectador: Eu sempre lobrigo alguma coisa por entre as frestas desse Jardim monstruoso. Olha, o tenor desapareceu numa nuvem de flores e fúcsia; a *prima donna* agora ajoelhou-se sobre um bando de passarinhos… o baixo saiu de trás de uma pluma azul… —Pois eu, nem que pintem de verde e amarelo, não virei mais cá na plateia, vou passar a habitué do galinheiro que, a vista deste inferno é mesmo um paraíso!” Em 1912, depois da estreia de *Sidéria*, o Diário de Tarde publicou no seu corpo editorial a notícia “Curitiba civiliza-se – ausência de chapéus femininos na plateia do Guayra”, sugerindo que finalmente o discurso didático da imprensa havia produzido um resultado concreto. Fonte: NA PLATEIA, 1907, capa.

O excerto a seguir apresenta um relato curioso, pois nele, destaca-se a surpreendente ausência de chapéus femininos na plateia durante as representações da Ópera *Sidéria*. Esse comportamento, segundo o jornalista, refletia o posicionamento das mulheres

curitibanas sem relação à civilidade e aos padrões mais atualizados da moda. Era lido pelos articulistas como um momento de progresso social – e também de diferenciação das demais capitais.

> A observação das centenares de pessoas que acorreram ao Guayra, para as representações da Ópera *Sidéria*, **não escapou um fato: a ausência completa de chapéus femininos na plateia.**
> Quer na p*remiére* à qual as nossas formosas patrícias compareceram ostentando custosas *toilletes*, quer nas *reprises*, se apresentaram, cabeças a descoberto, dando assim, exuberante prova de seu adianto e de sua civilidade.
> Para Curitiba essa é uma nota de fulgurante destaque, visto como torna-lhe uma excepção, comparada às demais cidades brasileiras.
> Nas outras capitais, feito desde os primeiros anúncios da chegada de uma companhia lírica, dramática ou de outro qualquer gênero, a imprensa levanta uma tremenda campanha contra os chapéus. E registre-se: à grita infrene dos jornais nada consegue, senão despertando e acirrando hostilidades, provocar efeitos contrários, isto é, a acumulação dos chapéus nas plateias. […]
> As nossas conterrâneas, inteligentes, criteriosas, sem previas combinações tomaram o alvitre de **sentar na plateia do Guayra sem chapéus**, desses medonhos, iguais ao "com que Thylde, vinda de longe", a cavalo ou a trem, surge na cena. (CURITIBA, 1912, p.1).

Na arquitetura da almejada "sociedade civilizada", a construção de um teatro era um elemento essencial, por este motivo, desde a Emancipação do Paraná, houve um apelo constante para a edificação de um teatro na capital. Como em outras tantas cidades que encontravam progresso graças a agricultura e pecuária, reclamavam a colaboração das figuras influentes da cidade, pois tal feito era considerado "[…] um dos mais nobres e elevados passatempos a que se pode dar o homem culto: sua influência não se faz sensível como recreio meramente; é também um elemento da civilização e progresso" (THEATRO, 1855, p.3). O mesmo fenômeno pode ser observado em outros países fronteiriços do Paraná, como no caso da Argentina, que imortalizou esse desejo através da construção do icônico Teatro Colón.

> […] possuir uma grande casa de ópera era um dos mais cobiçados. O estabelecimento na Argentina das estruturas produtivas do mercado internacional de ópera acompanhou este projecto enquanto os empresários italianos lutavam para expandir os seus negócios. Os argentinos correspondiam, desta forma, a uma convicção profundamente enraizada na Europa: construir aquele teatro e desenvolver um repertório lírico era construir a nação. O que era então inequivocamente chamado de "ópera nacional" forneceu uma identidade ao palco. Acontece que a ópera, mais do que uma espécie de espectáculo, foi uma cerimônia que em duzentos e cinquenta anos organizou perfeitamente os seus ritos numa interacção total entre os celebrantes no palco e os paroquianos na sala.A ópera e a sua sede são elementos essenciais para a construção simbólica da nação oitocentista, e poucos acontecimentos foram tão férteis para alimentar o narcisismo das cidades como a construção de um teatro lírico. Era como se a própria casa pudesse finalmente ter uma sala de recepção digna. Alcançado o objetivo, podia-se suspirar de satisfação ao lado daquele Presidente, famoso personagem de Alejo Carpentier, que, admirando o

> novo teatro, comentou ao seu assistente: "**Estamos nos tornando pessoas, Peralta, estamos nos tornando pessoas**"(CETRANGOLO, p. 83, tradução nossa).[26]

O *Relatório da Província*, de 1862, usou o mesmo princípio civilizador para justificar o aporte financeiro a uma companhia de teatro da cidade e vai usar a ocasião para reforçar a necessidade de um espaço do gênero. "A idéia civilizadora da construção de um teatro, importante uma das necessidades cuja satisfação não podia a capital da província espaçar por mais tempo, era geralmente partilhada.[…]" (PARANÁ, 1862, p.43) Apesar disso, o primeiro teatro da cidade, o São Theodoro, só seria inaugurado em 1884, 20 anos depois.

Enfim, o seu sucessor, o Theatro Guayra[27], surgiria apenas em 1900, fruto de uma remodelação do antigo Theatro São Theodoro, que teve sua fachada arrancada, seu interior readequado e um novo nome atribuído. Apesar do tom lamentoso que os meios de comunicação se referiam ao São Theodoro, exprimindo quase sempre nostalgia do velho tablado, reconheciam que a sociedade carecia de um novo espaço para a execução de música séria, com um aspecto atualizado e um novo nome, capaz de apagar a época na qual o edifício foi transviado de sua "missão brilhante". Durante a Revolução Federalista, o Theatro São Theodoro foi transformado em prisão, deixando marcas indeléveis na memória popular. Enquanto seus presos políticos eram cruelmente mortos, muitos degolados ali mesmo no palco e na coxia, só sobreviveram dessa cena os tristes relatos publicados na época. O drama que se protagonizava no Theatro S. Theodoro era assim cruel que o *Jornal do Commercio* o chamou de "[…] punição dos revoltosos, em nome da República (..), nova categoria dos homicídios legais."

---

[26] *"[...] poseer un gran teatro de ópera era uno de los más ambicionados. El establecimiento en Argentina de las estructuras productivas del mercado operístico internacional acompañó a ese proyecto en cuanto los empresarios italianos pugnaban por la expansión de su negocio. Los argentinos de esta manera correspondían a una convicción muy arraigada en Europa: edificar aquel teatro y elaborar un repertorio lírico era construir la nación. Aquello que sin ambigüedades se llama entonces la «ópera nacional» suministraba desde el escenario una identidad. Es que la ópera, más que un tipo de espectáculo, era una ceremonia que en doscientos cincuenta años había organizado perfectamente sus ritos en una interacción total entre los celebrantes del escenario y la feligresía de la sala. Tal perfección era inconcebible en otros espectáculos musicales. Su artificio refinado había conquistado todas las capitales de Europa. No casualmente era un compositor de óperas y no de sinfonías, Gioachino Rossini, quien había gozado sin duda alguna de la mayor celebridad europea durante la primera mitad del siglo XIX143. La ópera y su sede son elementos esenciales para la construcción simbólica de la nación decimonónica, y pocos eventos fueron tan fértiles para alimentar el narcisismo de las ciudades como la construcción de un teatro lírico. Era como si la propia casa, por fin, pudiese contar con un digno salón de recibimiento. Una vez conseguido el objeto, se podría suspirar de satisfacción junto a aquel Primer Mandatario, famoso personaje de Alejo Carpentier, que, admirando el nuevo teatro, comentaba a su asistente: «Nos vamos haciendo gente, Peralta, nos vamos haciendo gente".*

[27] O Theatro Guayra das primeiras décadas de 1900 não é o mesmo Teatro Guaíra que conhecemos hoje, um ícone de arquitetura modernista e que se agiganta na Praça Santos Andrade. Para fazer a diferenciação, quando o trecho se refere ao "velho Guayra", inaugurado em 1900 será mantida a grafia original, seja na palavra de origem tupi-guarani, que no substantivo, portanto "Theatro Guayra". Qualquer referencia ao novo edifício na Praça Santos Andrade a grafia utilizada será Teatro Guaíra.

> Não param aí as execuções; Nos cárceres fazia-se vasta colheita. Na noite de 29 de maio, cerca de 9h30, penetrou uma da sala do **Teatro São Theodoro**, uma escolta comandada por um oficial, que vinha buscar uma turma de presos, entre as dezenas que alia havia, para serem fuzilados. Que momentos de ansiedade, de incertezas cruéis não passaram aqueles homens! nenhum se julgava seguro esperavam todos, a cada momento, a designação fatal. Os soldados alegres, chacoteando, insultavam-nos com a maior insolência, e puxando os lençóis daqueles que dormiam, chamavam os companheiros para verem os pescoços das vítimas, apropriados para degola. O oficial afirmava que todos lhe passariam nas mãos e procurava disputa com preso italiano, que lhe respondeu, depois de uma troca de palavras: "será o que Deus quiser". Enraivecido, o provocador retorquiu que Deus estava no céu e ele na terra para tomar conta ao prisioneiro. Nesse momento apareceu Capitão Albuquerque, diretor prisão, que mandou retirar a escolta, que conduziu a morte à turma de presos. Era horrível a isolação dos que ficaram: um deles teve uma congestão cerebral, outro, doente, teve vômitos em cor cíveis; por todos os cantos, soluços, exclamações dolorosas, gritos abafados e desespero; uns expediam aos outros, aos felizes, que lograssem em viver, a transmissão do último pensamento de amor e de saudade aos entes caros que ficassem na terra. Às 11h30 chegou ordem para seguir nova turma, mas desta vez, a escolta não penetrou na sala (EPISÓDIOS, 1895, p.1).

Diante de tanto sofrimento e violência, o regionalismo se apresentou como uma solução para acelerar a cicatrização das feridas abertas pela Revolução. Outrossim, uma medida de promoção da paz, capaz de unificar simpatizantes e adeptos dos pica-paus e dos maragatos numa única direção: a prosperidade econômica do Estado e, sobretudo, a manutenção do território e de suas riquezas.

A mudança arquitetônica do teatro representava uma imediata renovação na paisagem, enquanto as novas temporadas de espetáculos impulsionavam o comércio e o fortalecimento da identidade regional. Nessa direção, o nome deveria comunicar as aspirações locais. A escolha do novo nome gerou debates acalorados e não foi decisão consensual. O *Diário da Tarde* e a *Gazeta do Povo*, por exemplo, satirizaram a escolha de *Guayra,* apresentando outros que julgavam mais adequados. Sob o pseudônimo Zé dos Troixas, um jornalista interviu com a sua "[…] verve, na magna e patriótica questão da crisma da nossa casa de espetáculos" (TROIXAS, 1900, p.2). No artigo *Theatro Paraná*, em tom irônico, ele escreve a "[…] obra emérita e salvadora [que agigantaria] o renome universal nossa belo torrão, pátria das araucárias e do *chimarro*, fazendo-o surgir, na apoteose do futuro […]" (Ibid, p.2). Dentre as sugestões dada por Zé, como *Marumby* e *Concórdia*, destaca-se o nome do compositor e diplomata parnanguara Itiberê, o "mais ilustre dos nossos artistas". No entanto, o próprio jornalista refuta essa proposta, alegando que "Itiberê" seria mais apropriado para um Conservatório, já que o "[…] consagrado artista Dr. Brasilio Itiberê não foi jamais um homem do palco, jamais compôs uma Ópera ou opereta, (…) se tem restringido a arte nobre da música clássica dos salões" (*Ibid*, p.2). Por sua vez, o nome *Guayra* lhe causava

desagrado, pois, ao invés de celebrar a pátria selvagem, faria alusão ao "[…] despotismo de Rui Dias de Melgarejo, o escravista da nação guarani e as crueldades do bandeirante Antonio Raposo"(Ibid, p.2). Por fim, ele descreve a República Teocrática do Guayra[28] como "[…] uma página da história do nosso território, mas não uma página de história do povo paranaense" (*Ibid*, p.2). Outros intelectuais concordaram, alegando que *Guayra* "[…] não representa o esforço do indígena paranaense, não é o atestado da sua capacidade para a civilização: é sim, como se sabe, o trabalho das famosas missões dos jesuítas do Paraguai" (MURILLO, 1900a, p.3).

Apesar dessas críticas, o debate sobre a escolha do nome foi tomando "[…] uns ares de lições históricas" (*Ibid*, p.3). O que Romário Martins e Silveira Neto pretendiam com o nome Guayra era projetar a Curitiba do futuro por meio de uma idealização do passado, usando a "cor local" nos moldes do Romantismo brasileiro. Eles revestiram o nome *Guayra* com um discurso poético e exótico das matas, conferindo-lhe um tom dramático que preanunciava uma verdadeira Ópera Paranaense – o ápice da modernidade de uma capital arrojada, inserida num contexto metropolitano e requintado.

> […] que relembra toda a rutila legenda dos bravos guaranis, esta uma homenagem à vossa Pátria selvagem!". A "raça cavalheiresca (…) afinada na musica das matas nacionais". Assim como os povos nativos ganhavam no campo literário a ideia de heróis e resilientes, assim como a "fênix valorosa", o teatro da tacanha Curitiba resistia. "Guayra foi o centro das nossas primeiras povoações (…) e foi dela que surgiram o ultimo canto de amor e o verdadeiro grito de guerra dessa raça que desapareceu!(…)
> **Lembramos para o nosso Theatro, esse nome que é um canto e um grito; que é ao mesmo tempo um drama e uma Ópera: drama na sua extraordinária ação histórica, ópera na estranha musica desta palavra: Guayra!** (MARTINS & PARANÁ, 1900, p.1)

O surgimento do Theatro Guayra coincidiu com uma epidemia de cinemas e de gramofones em todo país, que modificaram diretamente a produção musical e a forma de escuta. A popularidade desses novos meios foi tão grande que o som mecânico dos gramofones chegou a ser visto como perturbador, como se pode verificar pelas numerosas matérias publicadas.[29] Apesar da abundância de equipamentos na cidade, a substituição da música ao vivo por gravações não aconteceu por completo nem de imediato, inclusive, muitos expectadores resistiram ao modelo mecânico de ouvir música. A crônica publicada sob o

---

[28] "República Teocrática del Guairá, fundada por espanhóis no século XVI, com jurisdição sobre as tribos nesse local. Nessa república (…) que chegaram a ter 100000 índios". CHAGAS, Nadia; Mota, Lúcio. O Guairá nos seculos XVI e XVII - as relações interculturais. Disponível em: [link]

[29] A título de exemplo, Nestor Victor (1993, p.171) escreveu: "Nas próprias choupanas já rouquejam esturdios diálogos ou moem a valsa da "Viuva Alegre" os registadores sonoros que, para tormento da gente mais delicada, Edison se lembrou de inventar".

pseudônimo de "Zé Cangica" no A Rolha narra um episódio em que um banquete foi arruinado por um "concerto de gramofone", que desagradou profundamente os convidados que esperavam uma performance ao vivo. "O tenor? Onde está o tenor? Perguntaram todos. O Silveira desapareceu e pouco depois voltou risonho, prazenteiro: - O tenor, o baixo, o barítono estão aqui! Aqui é que estão eles! E mostrava, criteriosamente um gramofone novo (…)". A história tem um desfecho frustrante: os convidados abandonam a festa decepcionados, enquanto apenas a "molecada" permanece na casa, e "[…] acompanhava, assobiando, as modinhas chorosas que o gramofone executava" (CANGICA, 1908, p.6). A resistência acontecia porque a música produzida no ambiente público representava status social e refinamento, qualidades que um objeto tão popularizado como o gramofone não conseguia reproduzir. Ao mesmo passo, a crônica parece presumir que as novas gerações adotarão sem delongas o gramofone, em detrimento a experiência do teatro. A popularidade do gramofone também elevou a popularidade de alguns interpretes itinerantes, como Titto Ruffo, o barítono que inaugurou o Theatro Municipal de São Paulo em 1911; ou então como o seu concorrente direto, Enrico Caruso, possivelmente a voz mais aclamada nos teatros da América do Sul.

Assim como os gramofones, os cinemas se multiplicaram pela cidade. Com sua crescente expansão, sessões de filmes e espetáculos ao vivo não apenas se diversificaram, mas também se entrelaçaram, adotando um formato híbrido no qual, entre as projeções das "fitas", eram intercaladas apresentações musicais ou a exibição de pequenos vídeos. Em 1912, a Rua das Flores já possuía três cinemas: *Eden Cinema*, administrado por Phelipe Driot, que mais tarde passaria a se chamar Theatro Sidéria; o Mignon Theatre, de Ildefonso & Cia; e o Smart Cinema, de Annibal Rocha & Cia.

Entre os teatros considerados de primeira ordem, naquela época Curitiba possuía dois: o Theatro Guayra, sob a administração do Secretário Pedro Pacheco S. Netto, dedicado à música dramática; e o Theatro Hauer, de propriedade de Ludovico Egg,"[…] construído sem os requisitos para o fim aqui é destinado, é apesar de mais espaçoso que o Guayra, mais um salão para baile do que uma casa para espetáculos. Contém galeria, duas ordens com 42 camarotes e plateia com 400 lugares" (THEATRO, 1905, p.89). Além desses, Curitiba contava com o Theatro Polytheama, antigo Coliseu Curitibano, que como o próprio nome aponta, era um teatro de variedades.

A reputação do Theatro Guayra e o Theatro Hauer era notoriamente distinta. Um exemplo foi a temporada da Grande Companhia de Óperas e Operetas Alemã, dirigida pelo maestro Arthur Peisker. A trupe estreiou no Theatro Hauer nos últimos meses de 1910 e,

depois de algumas récitas, passou a ocupar o Theatro Guayra. A imprensa desaconselhava a ida ao Hauer, repudiando o espaço como apropriado para espetáculos.

> Isto basta para atrair ao Guayra a nossa sociedade elegante que de fato negava-se a ir ao Hauer, por uma birra que nasce **da falta de comodidade e conforto das lotações** daquele salão, antes um bar de cerveja e comidas pesadas, do que uma sala compatível com a elegância das nossas damas.
> O Guayra, apesar de sua decrepitude e imperdoável desasseio, esta mais a mão, tem camarotes e é mais conveniente para o canto (COMPANHIA, 1910a, p.1).

A reforma do antigo S. Theodoro não resolveu a necessidade de um teatro que exibisse as conquistas econômicas do Estado. A imprensa seguiu defendendo a criação de um novo espaço para a música, criticando o Hauer e apontando que a renovação do Guayra não trazia as melhorias esperadas.

> Curitiba já uma cidade para ter um bom teatro. No entanto por aqui existem casas com esse nome e que não se prestam em absoluto para exibição de boas companhias gramáticas ou líricas que nos visitem. O teatro Hauer, é mais um salão para bailes. O Guayra é o velho casarão Sem estética sem acústica e se nenhuma das condições que são exigidas para as modernas casas dessa natureza. É uma vergonha para nós que muito falamos de progresso e adiantamento, Quando outras cidades de menor importância e onde raramente vão companhias, dispõe de teatros muito superiores aos nossos. **Mas estamos em condições de não continuarmos nessa sensível falta. Aqui anualmente chegam companhias de óperas operetas e dramáticas.** Sobre esse ponto não nos devemos queixar, quando em importante capital do Norte ha bem pouco tempo, 12 anos havia que não era visitada por uma companhia lírica. O que nos falta é um bom teatro, pois as facilidades de comunicações que temos com os principais centros do país e ainda mais o eco que lá fora vai do nosso crescente desenvolvimento, são motivos que chamam para que as empresas teatrais. Qual, porém, será a surpresa dessas companhias quando aqui chegam e encontram apenas em vez de teatros essas barracas sem arte e conforto? Certamente que bem desoladora. Em uma cidade como Curitiba Não haver uma boa casa para espetáculos, é mesmo inconcebível. E não custava muito remediar-se o mal se boa vontade houvesse para isso e devia haver essa boa vontade porque Curitiba precisa de um teatro (CHRONICA, 1911, p.10).

Apesar de o jornalista afirmar que Curitiba recebia visitas de companhias líricas, era evidente que as temporadas na cidade não eram assim tão frequentes. Nestor Victor (1913) transcreve em seu livro uma conversa que teve com um amigo, cujo nome não menciona, mas que procura explicar por que as companhias teatrais não se apresentavam na cidade.

> É porque os proprietários dos cinemas estão em condições de fechar implicitamente para elas os dois teatros que aqui existem. Fecham-nos afim de que as mesmas não venham fazer mal á sua ligeira e lucrativa indústria.
> — Mas qual o processo?
> - É simples: fazem-se locatários desses teatros para mante-los inúteis (VICTOR, 1913, p.172-173).

O próprio Nestor admite não ter tempo para investigar a veracidade da informação, mas sugere que tratava de uma estratégia comercial, na qual os proprietários

obtinham mais lucro com as exibições cinematográficas do que com as temporadas líricas. Um jornalista, entusiasmado com a apresentação de *Der fidele Bauer,* organizada por Kessler em setembro de 1911 e realizada integralmente por um elenco local, buscava incentivar o grupo a seguir com montagens dessa natureza, ressaltando a carência de espetáculos musicais na cidade.

> Continue esse grupo de amadores a proporcionar-nos noites agradabilíssimas como a de sabadão asseguramos que hah de receber os aplausos e o auxilio públicos, principalmente **nesta época em que em nossos teatros só funcionam cinematografas** (THEATRO ,1911j, p.2).

Outra publicação, dessa vez no *O Olho da Rua*, confirma essas estratégias comerciais adotadas pelos empresários ao comentar sobre uma palestra "necessária", promovida pelo quinzenário e proferida por Dario Velloso (N., 1911, p.23). A principal reclamação era sobre a programação dos cinemas, que ocupavam as primeiras horas da noite e deixavam a cidade carente de opções culturais mais elevadas e "útil para o espírito". Em contraste, destacavam-se as atividades da "colônia allemã", que desfrutava de boas apresentações no Theatro Hauer, exibindo bom repertório e qualidade dos artistas das companhias dramáticas, lotando a casa a cada récita."Nós temos sido mais infelizes nesse ponto. Nem uma companhia de Ópera, opereta ou mesmo dramática. No Theatro Hauer as companhias alemãs se sucedem. E para nós, nada, o cinematógrafo, somente o cinematógrafo" (*Ibid*, p.23). Essa passagem revela um discurso "eu x eles", opondo os frequentadores "colônia allemã" do Theatro Hauer e o restante da população. A programação oferecida pelo Hauer em alemão reforçava a divisão do espaço. A colônia era um grupo a parte e essa dicotomia aconteceu amplamente, extrapolando o teatro, e valendo-se da manutenção dos costumes, língua e hábitos dentro da colônia. Mesmo quando posteriormente foram assimilados como parte da população, a "colônia allemã" se diferenciava "dos demais" através de sua cultura.

4.2 A CIRCULAÇÃO DE CIA DE OPERA E O LIBRETO

4.2.1 Na laboriosa “colônia allemã”

> Era esse um dos motivos por que naquele tempo Curitiba parecia uma grande aldeia alemã (VICTOR, 1913, 124).

Como explorado anteriormente, a força pedagógica de Romário Martins e seus correligionários foi potente e influente. Por um lado, o grupo se valeu de instituições como o *IHGPR*, a S*ociedade Ethnográphica e de Proteção dos Índios* e o *Museu Paranaense* para “inventar” a História do Paraná; por outro, utilizou a imprensa como um veículo de disseminação de novas ideias. Através desse duplo mecanismo, os intelectuais promoviam um jogo de “seleção e exclusão” para determinar como seria “cidadão do futuro”, figura moldada a partir do imigrante ideal. A imigração foi uma pauta constante, porque atribuía ao imigrante europeu a responsabilidade de ocupar e demarcar o território, mas, sobretudo, porque ele era o único capaz de promover o “branqueamento” da cidade.

> É interessante observar que a política imigratória, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira. O fato de este branqueamento se dar em um futuro, próximo ou remoto, está em perfeita adequação com a concepção de um Estado brasileiro enquanto meta (ORTIZ, 1986, p.31).

Ainda assim, abordar os imigrantes alemães nessa tese não implica, necessariamente, entrar num discurso racial. Primeiramente, porque o foco recai mais sobre as ideias advindas dos grupos organizados em torno de questões ideológicas, bem como as redes de sociabilidade, que nem sempre eram determinadas por questões étnicas. Em segundo lugar, porque a própria “colônia allemã” não era um grupo coeso e homogêneo. Pode-se acrescentar a isso que, embora os imigrantes tenham cultivado uma boa imagem na cidade, essa percepção não era unanime – nem todos julgavam os costumes ou o Theatro Hauer positivamente. Tal aspecto se intensificou durante a 1ª e 2ª Guerra Mundial, quando circularam boatos sobre uma tentativa por parte do governo alemão de instituir uma sucursal do outro lado do Atlântico[30]. Nesse contexto, vale também mencionar a forte campanha nacionalista dos anos 1930, que criminalizava qualquer manifestação do estrangeirismo.

---

[30] Não foi despretensiosamente que, em 1934, foi criada uma divisão chamada *Auslandsorganisation der NSDAP* (Organização do Partido Nazista para o Exterior)

Até mesmo Romário Martins[31] dirigiu críticas à segregação da "colônia allemã". Assinando como Ary de Além-Mar, o *Almanach do Paraná* publicou um suposto diário de viagem e através desse personagem fictício fez afirmações fortes, relacionando língua e território.

> O alemão, com muita pouca excepção, continua no Brasil sendo *alemão* até a 2a. e 3a. geração. Não aprende a língua oficial, não se dá com os nossos hábitos, não se liga a nós por laços de espécie alguma, e quando a imprensa germânica investe, ladrindo, contra nós, ele a aplaude com entusiasmo (ALÉM-MAR, 1900, pos.241)[32].

A inquietação de Martins se concentrava, sobretudo, na questão linguística, pois "[…] o país que não procura garantir a sua língua oficial, desnacionaliza-se". Para ele o ensino do alemão nas escolas era uma "[…] falta de respeito ao país que os hospeda tão generosamente […]" (*Ibid*, pos. 242). E essa ameaça da nacionalidade poderia ser resolvida até mesmo de forma violenta, "[…] expulsando-o a bala do nosso território […]", concedente esse direito aos "bons brasileiros" que recebiam respeitosamente os estrangeiros.

Como documentado pelo Censo de 1872, boa parte da população estrangeira em Curitiba era alemã. Incluíam-se nesse vasto grupo os suíços-alemães, austríacos, luxemburgueses e belgas, além dos imigrantes vindos de Liechtenstein. Existia entre eles um elo de ligação mais forte que a nacionalidade: a língua.

Alguns fatores parecem ter contribuído para a reunião de uma comunidade germânica no Paraná, especialmente o sistema organizado em colônias, que além de garantir a posse de terras, permitia que comunidades inteiras se estabelecessem no país, facilitando o reagrupamento de parentes. Ademais os problemas que a Europa enfrentava, o governo do Paraná investiu em propaganda para atrair os imigrantes, como no caso do livro *Notícia sobre o Estado do Paraná,* publicado em 1892, traduzido para diversas línguas e distribuído na Exposição Colombiana de Chicago.

> O que é certa que os imigrantes alemães, as que foram localizados no Rio Negro e Iguaçu, no corrente ano, ao chegarem a capital Federal pediram com Estância para

---

[31] A informação de que Ary de Além-Mar era o pseudônimo de Romário Martins foi encontrada na obra do professor Sergio Nadalin, *A comunidade alemã em Curitiba e a conjuntura da Primeira Grande Guerra*.

[32] *Entre Italiano e Alemão* foi uma das faixas do disco de 78 rpm da Columbia (nº 20000-B), lançado em 1929. Na gravação, uma conversa entre um alemão e um italiano—ambos interpretados por Cornélio Pires, que diferencia os personagens apenas pelo sotaque acentuado—gira em torno da questão da "dupla nacionalidade". A gravação se inicia com a afirmação: "O sentimento de patriotismo é como a confiança, ninguém pode impor." O italiano argumenta que os filhos nascidos nos bairros de São Paulo são brasileiros. Em contraponto, o alemão declara: "Eu, por exemplo, tenho quatro filhas nascidas em Campinas e, verdadeiramente, minhas filhas são alemãs." O italiano discorda, mas o alemão justifica: "Eu sou alemão, minha mulher é alemã, minhas filhas, naturalmente, também são alemãs" (INSTITUTO, 1929).

> serem enviados para o Paraná, ou Por dele tiver informações pela leitura do aludido livro, ou porque foram chamados pelos seus compatriotas já que estabelecidos. no presente ano foram localizados no Rio Negro Iguaçu 4237 imigrantes (MENSAGEM, 1895, p.1).

Enquanto a propaganda voltada para os imigrantes enfatizava a promessa de prosperidade, para a população local era divulgada a imagem do "imigrante trabalhador". Essa estratégia dupla servia para fomentar a aceitação dos recém-chegados por parte da população, que igualmente ansiava por melhorias na cidade.. O discurso produzido para atrair o imigrante contava com outros aliados, entre eles os fatores geográficos, como o clima e fertilidade da terra paranaense. No entanto, a permanência do imigrante no Estado só se consolidaria através da caracterização do imigrante como indivíduo laborioso, capaz de superar os desafios iniciais do processo migratório.

Nestor Victor (1913), ao relembrar da sua chegada a Curitiba na década de 1900, descreve que se um viajante visitasse a cidade numa manhã, sentiria-se surpreendido, como se estivesse em um sonho. Encontraria a "[…] temperatura já bem esperta, bem européia, quando um tino e translúcido nevoeiro cobria a cidade, que nas ruas curitibanas quase não se viam outros tipos a não ser os dos colonos e principalmente os das colonas polacas e alemãs (…)". Ler as palavras de Victor, faz parecer que Curitiba havia, de fato, transplantado a Europa para o Brasil. Era possível reconhecer a fisionomia germânica nas ruas pelos transeuntes, mas também na arquitetura, onde "[…] as casas de comércio em cuja frente paravam, — via-se pelas inseripções no alto das portas, pelos patrões, pelos caixeiros e até em grande parte já pela construção dos prédios, - eram quase todas alemãs,(…) aqui já quase que completamente á feição germânica[33]" (VICTOR, 1913, p. 103).

Descrição muito semelhante pode ser encontrada no relato do inglês Thomas P. Bigg-Wither, que documentou sua percepção muito positiva da "colônia allemã", alinhada ao ideal apregoado pelos republicanos.

> Antes de concluir este capítulo, mais algumas palavras devem ser ditas sobre o tema da população estrangeira de Curitiba, e mais especialmente da parte alemã dela. Como foi explicado anteriormente, os alemães já haviam conseguido uma boa posição no local. Os únicos dois hotéis da cidade pertenciam a eles. Muitas das lojas também estavam em suas mãos, e eles conseguiram ganhar e manter todo o monopólio do tráfego de carroças na grande estrada que levava ao mar. Se nos

[33] Paul Walle relata que em 1910, a uma distância de "[…] 30 quilômetros de Curitiba, existem alguns núcleos populacionais muito próximos, com lavouras bem cuidadas. São colônias antigas cujos proprietários, na sua maioria, enriqueceram com o comércio de cereais e de plantas hortícolas; alguns venderam seus lotes, tornando-se comerciantes." Provavelmente essa observação se refere aos colonos poloneses e alemães (WALLE, 1910, p.284-285).

> voltarmos para os subúrbios da cidade, veremos jardins bem cultivados e cuidados, com a maioria dos vegetais europeus familiares crescendo neles; e um brasileiro que estiver passando dirá: "Essa é a habitação de um alemão". Se você perguntar como ele pode contar, ele responderá imediatamente: "O jardim conta". Mais uma vez você vê um homem trabalhando na estrada com uma pá ou picareta e, sem precisar olhar para o rosto dele, imediatamente se dirige a ele em alemão. Todo o trabalho que na Inglaterra chamamos de trabalho naval é feito nesta província exclusivamente por estrangeiros, dos quais nove décimos são alemães.
> Os brasileiros desprezam esses homens que trabalham com picareta e pá, e os chamam com desdém de trabalhadores do Brasil. Mas se quiserem manter-se em certas cidades do seu próprio país, é altura de abandonarem este tipo de orgulho, ou não será pouco provável que os trabalhadores desprezados os expulsem completamente do campo (BIGG-WITHER, 1878, p.89-90, tradução nossa)[34].

Ao folhear uma série de jornais locais daquelas décadas, fica fácil constatar o volume abundante de anúncios comerciais com nomes germânicos, refletindo uma maioria de negócios alemães na cidade. Algumas ruas, como a Rua Riachuelo e a atual Rua Treze de Maio, concentravam uma maior profusão desses estabelecimentos. Eram tantos, que na época chegou a receber a alcunha de Rua dos Alemães, em substituição ao nome Rua Direita (BOLETIM, 1996, p.57).

A política nacional operava baseada nos conceitos de "evolução" e "melhoramento", mas dentro dessa óptica racista e hegemônica, via o "meio" como um obstáculo ao projeto de branqueamento da população. O clima de Curitiba, ao contrário do das demais capitais, era apontado como um fator determinante para a bem-sucedida "transposição" da população europeia, pois supostamente oferecia as mesmas condições que o "meio" europeu para o pleno desenvolvimento da "civilidade". Assim, o incentivo à imigração europeia nos estados do sul não passava de uma tentativa de replicar o Velho Mundo, e a justificativa para a prosperidade germânica na cidade era atribuída ao clima. Na genealogia paranaense, observa-se que famílias inteiras migraram de outras partes do país

---

[34] *"Before concluding this chapter, a few more words ought to be said on the subject of the foreign population of Curitiba, and more especially the German portion of it. As lias been before explained, the Germans had already obtained a good footing in the place. The only two hotels in the town were owned by them. Many of the shops likewise were in their hands, and they had actually succeeded in gaining and keeping the entire monopoly of the waggon traffic over the great road down to the sea. If we turn to the suburbs of the town, we see gardens well cultivated and kept, with most of the familiar European vegetables growing in them; and a Brazilian passing by, will say: "That is a German's habitation." If you ask how he can tell, he will at once reply: "The garden tells." Again you see a man working on the road with shovel or pick, and, you need not to look upon his face, you at once address him in German. All work that we in England call navvy work, is done hi this province exclusively by foreigners, of whom nine-tenths are Germans.*
The Brazilians despise these men who work with the pick and spade, and call them disdainfully, the trabalhadores do Brazil. But if they wish to hold their own in certain towns of their own country, it is time that they dropped this sort of pride, or the despised trabalhadores are not unlikely to beat them out of the field altogether".

para Curitiba, como no caso dos Leitner. Quando o engenheiro Bigg-Wither buscou explicar o mau comportamento dos franceses[35], novamente, o clima aparece como fator determinante.

> O clima e o país parecem ter-lhes sido admiravelmente adequados e o seu progresso tem sido proporcionalmente rápido. Não é assim com os franceses. Existe uma parte dos subúrbios conhecida como bairro francês; e ali vivem e vivem várias famílias dessa nacionalidade há anos, sem fazerem qualquer exibição e nenhum progresso, e sem se fundirem de forma alguma com o espírito e a vida do seu país de adoção. Eles parecem estar perfeitamente estacionários, não fazendo nem bem nem mal, nem influenciando, de forma alguma, o progresso da cidade (BIGG-WITHER, 1878, p.91)[36].

O clima aparece constantemente como um indicador de qualidade, sempre descrito como "agradável", "favorável"e "excelente". O Paraná era apresentado como atraente para o imigrante "[…] pela salubridade do seu clima, belezas de suas campinas e puberdade de seu solo, foi chamado pelo viajante célebre, 'o paraíso da América do Sul'" (MENSAGEM, 1895, p.1). Victor (1913, p.98) atribuiu a fundação de Curitiba por Ébano Pereira, em 1654, nada mais nada menos do que ao clima: que na serra acima era muito mais agradável do que aquela no litoral, compelindo os ouvidores se estabelecerem na cidade. E, a partir daí, sugeriam que vários fatores positivos de Curitiba eram atribuições do clima, como as baixas temperaturas e as taxas de mortalidade por tuberculose que eram diretamente proporcionais. Afinal "[…] o que salva Curitiba (…) é o clima abençoado" (VICTOR, 1913, p.133).

Antes dele, em 1910, o francês Walle, que empreendeu uma longa viagem em terras brasileiras, afirmou: "O clima do Estado do Paraná é sem dúvida o melhor de todo o Brasil; ele também goza dessa reputação que nada pode perturbar". Ele identificou duas zonas principais – a do litoral, de clima úmido; e a dos planaltos, cuja altitude oscila entre 200 e 1.200 metros – esta última parecia-lhe muito familiar, à medida que "a temperatura é muito amena, o clima é em tudo semelhante ao do sul da Europa" (WALLE, 1910, p.282, tradução nossa). Depois dele, James Bryce escreveria que "[…]o país temperado que ocupa os estados

---

[35] Havia um confronto evidente entre franceses e alemães. Por essa razão, alguns relatos favorecem os alemães e menosprezam os franceses, enquanto outros assumem a posição contraria, descrevendo a "colônia allemã" e seus membros de forma pejorativa ou utilitarista. Nadalin (2013) explora a ideia de que o chamado "perigo alemão" teria sido uma construção francesa, citando viajantes que passaram pelo estado e se inquietaram com a presença germânica na cidade de Curitiba. "De um modo ou de outro, viajantes dessa nação [franceses] confirmavam o temor de muitos brasileiros de que uma Alemanha na América Latina, agregando o Brasil Meridional, o Uruguai e parte da Argentina, era plano do Kaiser Guilherme II" (NADALIN, 2013, p.22).

[36] *"The climate and the country both seem to have suited them admirably, and their progress has been proportionately rapid. Not so with the French. There is one part of the suburbs known as the French quarter ; and there a number of families of that nationality live and have lived for years, making no show and no progress, and not amalgamating at all with the spirit and life of their adopted country. They appear to be perfectly stationary, doing neither good nor harm, nor influencing, in any way, the progress of the town".*

de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande, uma parte do país não menos fértil que a última e mais adequada às constituições europeias[37]" (BRYCE, 1912, p. 403, tradução nossa), destacando as vantagens do terreno para pastagens e cultivo de cereais.

Era uma contraposição ao país tropical, considerado "preguiçoso", "mole" ou "desordeiro". Afinal, o clima temperado e muitos dias de baixíssimas temperaturas permitiam idealizar uma capital "civilizada" por ser "europeizada." O clima era constantemente mencionado nas resenhas artísticas publicadas nos jornais, servindo ora como justificativa para a fraca presença da plateia, ora para elogiar o persistente público presente, que, mesmo diante da adversidade, comparecia para prestigiar os espetáculos.

O pinheiro, o frio e até mesmo o temperamento mais recatado do seu povo foram explorados na temática e erigidos como elementos metafóricos de uma nova estética, acentuadamente única e regionalista, mas adaptada para um tipo específico de gente: o europeu. E, nesse jogo evolucionista, o Paraná parecia ter tudo para ser a "terra do futuro" – nome que inclusive Nestor Victor escolheu para o seu livro, pois apenas ali se encontravam as condições para o desenvolvimento civilizatório. Porque, "[…] parecia estar-se, assim, em pleno Norte da Europa, (…) por essas frias manhãs naquele clima frio, em todo o quadro que representavam, nós brasileiros da zona quente víamos um outro mundo intercalado como por milagre de mágica no Brasil" (VICTOR, 1913, p.101-102).

Esse destacamento em relação ao restante do país também se refletia no seio da cidade. O aspecto "eu *versus* eles" estimulava programas direcionados à "colônia allemã", que mantinha seus clubes e suas temporadas em seu próprio teatro. A força centrífuga desses eventos acontecia, sobretudo, devido à comunhão lingüística.

Ainda que Victor relate uma mudança de fisionomia da cidade em 1912, com a instalação de uma grande comunidade de italianos, a identidade germânica atribuída à Curitiba persistia. Se antes "[…] se demorava a segregação (…) [e] Era raro ver-se até um simples filho de alemães, já nascido no Brasil, aliar-se a uma moça brasileira" (VICTOR, 1913, p.109), dezessete anos depois da primeira visita, os alemães já interagiam com os brasileiros e mantinham relações comerciais com outras nacionalidades. Existia ali uma integração, mas permanecia intacta a imagem coesa e limitada daqueles que faziam parte da

---

37 "*This tropical region passes imperceptibly into the temperate country which the states of Sao occupies Paulo, Paraná, Santa Catharina, and Rio Grande, section of the country no less fertile than the last and better fitted for European constitutions".*

"colônia allemã". Essa imagem da "colônia alemã" permanece até os dias atuais e está ligada a aspectos psicológicos, mas principalmente aos comportamentais, relacionados à força de trabalho. Como no relato sobre a plantação de trigo descrita por Góes e Vasconcellos nos primeiros anos da Província – assim como outros tantos relatos que se acumularam na literatura e na imprensa –, o abundante comércio alemão e a prosperidade da numerosa população imigrante ajudaram a consolidar essa imagem.

> Enquanto os mais naturalmente adstritos á vida rural, os polacos (prussianos, galicianos, silesianos), persistiam nessa modesta, embora laboriosa produtividade, os alemães, que já tinham ido antes deles, foram es estabelecendo no comercio, dentro do quadro urbano, chamando as si a freguesia dos verdadeiros colonos, e por outro lado fazendo-se industriais, - cervejeiros, ferreiros, carpinteiros, salsicheiros, ferradores, construtores de carros, estalajadeiros, padeiros, açougueiros etc. As filhas dos polacos vinham para a cidade empregar-se no serviço domestico. Os filhos dos alemães prestaram-se desde logo á profissão de cocheiros, moços de estrebaria, etc. (…) A velha construção colonial dos prédios, solida, mas rude, tornou-se caduca ; impôs-se em lugar dela a construção alemã, ainda pesada, é certo, porem menos desgraciosa, com outro ar mais civilizado, mais hodierno.(VICTOR, 1913, p.99-100)

A imprensa local, mais uma vez, teve um papel importante e quase didático na atribuição dessas características à "colônia alemã" de Curitiba. Além de veicular artigos que claramente se colocavam a favor dos imigrantes alemães, também noticiavam a sua chegada de forma muito positiva. Foi o caso da recepção aos "500 imigrantes austríacos espontâneos", em 1899, que levou o jornalista a revelar a "[…] satisfação com que damos esta importante notícia" (IMMIGRANTES, 1899, p.2).

Outro exemplo ainda mais expressivo é o artigo publicado no *Diário da Tarde*, que saudando os marinheiros da Panther, destacou a "grande e disciplinada força de vontade" do povo alemão, atribuindo a eles o mérito pela expansão da indústria e desenvolvimento do comércio.

> […] dentro da nossa cidade, testemunho eloqüente e incontestável. Vede o nosso progresso actual, os grandes bazares, os grandes prédios e compare esta condição com a que existia em 1835, quando a vontade enérgica de um homem, que mal sabia subscrever seu nome, mas que nem por isso deixa de ser um benemérito – o Barão de Antonina, conseguiu trazer para as matas do Rio Negro as primeiras levas dos colonos alemães; e nos dizei depois quão grande foi o ascendente da tenacidade germânica nessa obra que ahi fica a atesta-la com firmeza.(GERMANIA, 1905, p.1)

Mais do que elogios, alguns membros da imprensa os defendem de ataques, afirmando que o chamado "perigo alemão" era uma tentativa de boicote ao comércio exterior entre os países e à prosperidade dos imigrantes. Tratava-se muito mais de uma questão de liberdade nacional e acolhimento do colono. "A Germania é a terra do Saber e da Indústria:

nós a amamos e dela queremos a lição dos seus livros, os braços de seus filhos e os produtos das suas fábricas […]" (Ibid, 1905, p.1).

Os alemães estavam constantemente em pauta, tanto que, na mesma publicação, outro artigo, *Os alemães nos Estados do sul do Brasil*, afirmava enfaticamente que a família ibérica teria sofrido modificações em São Paulo e nos três estados do sul, graças ao volume de imigrantes que os expuseram a fatores considerados altamente "positivos". O artigo assinado pelo positivista convicto Manuel Inácio Carvalho de Mendonça, destacava a "colônia allemã" do Paraná e trazia seu juízo sobre os diferentes resultados da união marital entre alemães e outras etnias no Estado, alertando para o aspecto "cretino" e a degeneração que poderiam advir da miscigenação. Ia mais longe ao atribuir uma força genética à "colônia allemã", que "[…] numerosa, inteligente, empreendedora, profundamente simpática ao meio brasileiro, mas mantendo sempre seus hábitos em geral, era e é a que se destina, […] a deixar vestígios da sua influência" (MENDONÇA, 1905, p.1).

O jornal *A República* também apresentou sua versão da chegada do navio Panther. Foi com "estranho prazer" que seus redatores pareciam empolgados com a visita dos "[…] filhos ilustres de outras plagas, que com o coração repleto de satisfação e sinceridade vem extasiar-se na contemplação das belezas naturais da nossa terra e colher impressões sobre o progresso" (PANTHER, 1905, p.2). Para o jornalista, a visita colocava "[…] em rutilante destaque o gênio latino-americano, auxiliado em grande parte pelo gênio teutônico com seu extraordinário vigor esforço inteligente" (Ibid, 1905, p.2). Segundo o *A República*, a presença dos seis oficiais e os quarenta marinheiros simbolizavam a amizade e a unidade germânica, sendo o *Kaiser* a representação máxima dessa conquista pacifica. Não passariam desapercebidas as qualidades do "[…] povo de tendência civilizadoras".

> […] concretizam em si a representação pacífica de uma raça que tanto há se esforçado pelo desenvolvimento do nosso comércio indústria, consequentemente pelo progresso deste Estado que notável o impulso tomou desde que aqui aportaram as levas teutônicas, trazendo para o cadinho de elaboração da raça néo-brasileira o seu profícuo contingente (*Ibid*, 1905, p.2).

A "heróica marinhagem allemã", ou os "fortes guerreiros do mar", como dizia o jornal, foram recepcionados pelas sociedades civis e militares locais, dentre elas a "*Handwerker Verein, Teuto Brazilien Turverein, Radfahrer Club, Sangerbund, Cabral* e escolas alemãs dos dois sexos, acompanhadas pelas bandas de músicas Verdi-Gomes, do 13° e 14° regimentos da cavalaria"(Ibid, 1905, p.2).

> Como já afirmado anteriormente, a imprensa destacava e exaltava certos acontecimentos promovidos pela "colônia alemã", como esse de organizar luxuosos banquetes, os quais, geralmente, contavam com a presença de autoridades reconhecidas na capital. Aparentemente, práticas como essa pareciam agradar parte da opinião pública; não por acaso, a palavra "laboriosa" fora utilizada, em tal momento, para caracterizar a "colônia". Do ponto de vista dos organizadores do evento, parece-me que em ocasiões como essas, além dos convidados partilharem de um "suntuoso" banquete, também compartilhavam de uma atmosfera em que elementos concernentes a variados aspectos políticos e culturais da Alemanha eram evocados; afinal, no caso desse banquete, era um representante direto do seu *Kaiser* que estava presente. (…)
> Mas não eram apenas as visitas das autoridades e as comemorações do aniversário do imperador que agitavam o cotidiano de parte da população da capital, em especial da "colônia alemã"; as passagens das Companhias itinerantes de teatro e operetas alemãs também, de certa forma, mexeram com o restrito público que as prestigiou. (FABRIS, 2014, p.65)

Enquanto a presença expressiva dos alemães poderia ser atestada pelos anúncios de lojas e serviços da época, dos quais muitos recebiam o nome do proprietário; a publicação simultânea de dois periódicos integralmente em língua alemã, também dimensionava a comunidade e expunha suas divergências. O *Der Kompass* – "A Bússola" em português –, era de orientação católica (Anexo E); enquanto o *Der Beobachter* – "O Observador" –, se auto declarava um "periódico alemão independente para o Brasil", além de anticlerical. *Der Beobachter*, "[…] fez política no sentido da propaganda em favor de elementos da colônia allemã [descendentes de alemães que chamavam teuto—brasileiros] como candidatos à deputação para a Assembléia Constituinte" (PILOTTO, 1976, p.17). A presença de dois periódicos antagônicos, ainda são "[…] indicativos elucidativos da complexidade do cotidiano desses sujeitos e até da sua não integração, considerando que, ambos os jornais teriam leitores assíduos e defensores das opostas concepções nas quais os jornais se sustentavam" (FABRIS, 2014, p.57-58).

O *Diário da Tarde*, de 6 de agosto de 1908, publicou um artigo de primeira página chamadoA População de Curitiba, assinado pelo Dr. Pamphillo D'Assumpção[38], que na época coordenava o *Instituto Histórico e da Sociedade Scientifica de S. Paulo*. Sua intenção era expor o que diferenciava o cidadão curitibano dos demais, apresentando números e dados em um discurso eugênico, alegando tratar-se de situação privilegiada por se distanciar dos demais brasileiros, sobretudo pela "[…] a aparência física da população, em que se vão esfumando, apagando quase, os traços típicos do brasileiro primitivo ou do luso-brasileiro".

---

38 Dr. Pamphilo não era um homem branco, mas tratava o argumento racial com naturalidade. Talvez a notabilidade dos "efeitos do cruzamento" possam ser entendidas simplesmente numa questão quantitativa, não qualitativa do termo.

> E pensando-se que esses elementos étnicos tiveram por campo de ação um meio **onde mínima era a porcentagem de indivíduos de raça preta, temos explicado que porque em menos de 30 anos os efeitos do cruzamento já se tornaram tão notáveis** (D'ASSUMPÇÃO, 1908, p.1).

Como visto anteriormente, os superlativos empregados para descrever a formação de uma população que se distinguia pela raça, ou pela ausência de outras, eram constantes. Valendo-se de um jogo de diferenciações, D'Assumpção utilizava o mesmo mote para acentuar a participação daqueles "[…] povos que contribuem com qualidades preciosas para o aperfeiçoamento fisico, moral e intelectual da nova população […]". Como se poderia esperar, a etnia entendida como principal responsável para a "formação da nova população" era a alemã. E, se aparentemente contraditório, o argumento de que "[…] nunca formaram propriamente núcleos coloniais, que desde logo ficam tecidos nas malhas da população", se dava muito mais pela configuração das colônias do Paraná, porque em muitas delas encontravam-se agregadas diferentes etnias no mesmo território. No entanto, isso não foi um impeditivo para a manutenção da cultura e língua e servia somente para sustentar a ideia de que eram aqueles em maior número e os que mais "contaminaram" ou "criaram" esse novo curitibano, quase como a base dessa "mistura". Eram os alemães, "[…] essa raça forte moral e fisicamente", que haviam legado profundos "traços que na moral e no físico do povo Curitiba […]". Segundo D'Assumpção, eram muitos os motivos para se orgulhar, porque "[…] mantendo-se puro, fornecia-lhe exemplares típicos da raça de que provinha, modificados somente pela ação favorável do nosso meio", já que era uma "[…] raça forte que [vinha] vitalizar os latinos" (*Ibid*, p.1).

Pamphillo foi ainda mais longe ao afirmar que, na Alemanha, os alemães não encontravam os frescor e influencia benéfica "vitalizada por seiva nova", como acontecia no Paraná. Dessa mistura, nas palavras de Pamphillo, "[…] vai crescendo essa população invejável de Curitiba, fisicamente bela e forte, intelectualmente adiantada e superior" (*Ibid*, p.1). Esse fenômeno único seria responsável pela "formação de um novo tipo étnico", que apesar "do cruzamento das raças", se deveria em grande parte à colônia que mantinha "puros os elementos primordiais de sua origem". Esse novo grupo seria identificado como "colônia alemã" e existem alguns profundos estudos sobre a sua presença, seus costumes e suas operações em Curitiba.

Existe um ditado popular em Curitiba que diz que "quando dois alemães se reúnem, logo surgem três clubes". Assim, a forte presença alemã na cidade e nos seus

arredores[39] provocou tanto rupturas como associações entre os compatriotas. A própria paróquia luterana foi fundada primeiro como associação. Por não se tratar de um grupo único e homogêneo, ocorreu uma profusão de diferentes clubes e associações, algumas nomeadamente teuto-brasileiras, cada qual com particularidades organizativas, ainda que muitas vezes compartilhando o mesmo propósito. Se por um lado a prática associativa oferecia apoio, formação e entretenimento aos seus associados, garantindo a manutenção da língua materna e facilitando a troca de informações privilegiadas entre seus integrantes; ou ainda funcionando como uma força motriz para a economia, dando impulso ao comércio local; por outro lado criava limites e fronteiras entre esses mesmos integrantes. Em Curitiba a História documenta muitos clubes e associações de imigrantes, sendo que de

> […] 1856 até 1926 cerca de cinquenta entidades, com os mais variados fins, foram fundadas pelos imigrantes de origem alemã em Curitiba. Entre as mais conhecidas e que tiveram maior durabilidade estavam a Sociedade Thalia (*Verein Thalia)*, fundada em 1882 com o objetivo inicial de dedicar-se ao teatro, que teve como principais fundadores e colaboradores os alemães Adolf Lindemann e José Hauer; em 1917, esta associação alterou seu regulamento e passou a aceitar sócios que não tivesse origem germânica, a Sociedade Beneficente dos Operários (*Handwerker Unterstützungs Verein)*, fundada em 1894; a Sociedade dos Cantores (*Deutscher Sängerbund*)*,* resultante de uma fusão ocorrida em 1884, entre os clubes *Gesangverein Germania,* originalmente de 1869, e *Gesangverein Concordia* de 1873 que 86 também inicialmente só aceitava como sócios as pessoas que falassem em alemão; esta associação teve como um dos seus diretores Anton Schneider, o qual também ajudou a fundar a Sociedade de Tiro (*Schuetzenverein*) em 1895, e a de ginástica (*Turnverein*) em 1883. Anton Schneider também foi presidente da Sociedade Beneficente dos operários alemães entre 1894 e 1897. E, por fim, a Sociedade Elisabeth criada em 1884 por mulheres como Thereza Hauer e Charlotte Stellfeld, cuja missão era auxiliar seus compatriotas mais necessitados.(FABRIS, 2014, p.39-40)

O hermetismo desses clubes e associações, compostos por alemães e seus descendentes, proporcionava um espaço para a comunhão da língua e de interesses, bem como o ensino e a difusão da literatura, música e teatro. Haviam até mesmo estabelecido ajuda aos doentes "*Deutschsprechenden",* os "germanófonos"*,* incluindo aqueles que moravam fora da cidade de Curitiba (HANDWERKER, 1911, p.3). As atividades promovidas por esses grupos se transformaram em frequentes notícias elogiosas e detalhadas. Assim, os "[…] bailes organizados pelo Club Coritibano e pelas associações de imigrantes eram ostentados pela imprensa como os grandes eventos nos quais a "boa sociedade" se reunia" (FABRIS, 2014, p.29). Nestor Victor descreve que, na "velha Curitiba", em 1900, "[…] em tudo sentíamos a

[39] Muitos que chegaram à região instalavam-se em colônias nos municípios limítrofes a Curitiba, constituindo uma massa de trabalhadores do campo, mas que tinham em Curitiba o ponto de encontro, de serviços e de sociabilidades. O primeiro lugar a receber os imigrantes alemães foi Rio Negro, inclusive, onde se instaram primeiramente a família Stresser.

nossa falta de comunidade com eles (VICTOR, 1913, p.103), uma referencia direta ao fato que eles mantinham seus hábitos e grupos. Mesmo naqueles casos em que aceitavam a associação ou presença de brasileiros, a interação acontecia de forma limitada.

> A sociedade curitibana desconhecia quase que completamente o grande luxo. As moças e os rapazes eram assíduos frequentadores das *soirées* dançantes nos clubes e casas particulares; mas poucos bailes havia de muito aparato, com exigência de toalete de rigor.
> Tirantes esses saraus familiares, realizavam-se ás vezes espetáculos teatrais, mas quase sempre proporcionados por grupos de amadores.
> As únicas companhias que de vez em quando faziam temporada em Curitiba, fora os "cavallinhos", eram companhias dramáticas, nacionais, ainda assim quase sempre já fracionadas e de mui-pobre representação.
> Além disso o que havia eram boas festas de igreja com muita concorrência. A nova e bela igreja matriz, depois catedral, estava em construção.
> As sociedades alemãs mais importantes já começavam a ser frequentadas por moças e moços brasileiros nas noites de festas dançantes, e por esse modo já argumentara o circulo de diversões locais.
> **Ainda não se notavam, em todo caso, sinais de fusão legitima entre os membros** constituintes de tais sociedades, então exclusivamente teutônicas, e os nacionais que ,apenas assim fortuitamente os procuravam. Dizia-se, é verdade, já então, que as moças alemãs manifestavam franca preferencia pelos brasileiros, quando estes iam tira-las para as danças, dando-se como explicação do caso o facto de serem os seus patrícios ali presentes homens de educação em estreita correspondência com as rudes profissões industriais que quase todos exerciam. Mas é fácil de ver que por esse modo antes se despertavam os ciúmes desses estrangeiros do que se podia conseguir vê-los conciliados deveras com a gente do país (VICTOR, 1913, p.108-109).

Apesar disso, a colônia nunca se absteve das decisões políticas da cidade e do Estado. Tão logo percebiam um oportunidade e identificavam uma necessidade, eles se apresentavam para exercer pressão popular. Um exemplo disso foi a reação da "colônia allemã" diante do resultado desfavorável ao Paraná, em 1904, na questão de limites geográficos com Santa Catarina. Como citado anteriormente, havia uma instabilidade territorial no Estado, mesmo depois da Emancipação da província, em 1853, devida à frágil delimitação das fronteiras. Na ocasião, o Supremo Tribunal Federal decidiu que uma parte das terras paranaenses deveria ser cedida ao Estado de Santa Catarina. Essa decisão gerou uma comoção generalizada, motivando ações por parte da população. Os jornalistas emitiram notas de protesto e expressaram o descontentamento de todos, abrindo espaço em seus diários para divulgar as cartas de pesar que chegavam de várias cidades do Estado, bem como os telegramas direcionados ao presidente do Estado. Dessa forma, os jornalistas convocam a população e estimularam os comerciantes a fecharem seus negócios como forma de protesto, numa tentativa de "reivindicar a integridade paranaense" (QUESTÃO, 1904, p.2). A alegação principal era a falta de inconsistência na decisão federal. Enquanto isso, dentro da colônia, os

alemães articularam uma reunião a portas fechadas, que foi seguida de uma marcha em direção ao Palácio Presidencial, com o escopo de demonstrar publicamente a sua insatisfação. O que mais chama atenção nesse episódio são os encontros organizados dentro das colônias, tanto na alemã que na polonesa, ambas em 24 de julho, liderados pela banda de música do Regimento de Segurança. O discurso proferido pelo diretor do periódico *Der Beobachter*, Antonio Schneider, sinalizava que os elementos da comunidade se "declaravam solidários com o governo para evitar o esfacelamento da família e do solo paranaense" (MEETINGS, 1904, p.1).

Enquanto a língua alemã e os costumes da colônia promovessem um certo afastamento dos demais, em contrapartida, a manutenção de uma "colônia allemã" oferecia a oligarquia local uma imagem que se alinhava aos valores propagados pela Primeira República: civilidade, progresso e modernização, mas sobretudo, retidão e trabalho.

> Embora tais associações fossem consideradas fechadas por não permitirem sócios não "allemães", as mesmas, como vimos, frequentemente abriram suas portas para receberem políticos, autoridades e pessoas com uma certa influência, tanto do meio curitibano como nacional. Isto nos leva questionar a respeito de quem eram e quem não eram os "bem vindos" em determinadas ocasiões nas associações destes imigrantes. (…)É bem provável que essa restrição ao acesso a bailes e festas alemãs não fosse uma regra válida para todos. E, por outro lado, também indica que os "allemães" não permaneciam o tempo todo fechados em suas associações convivendo somente entre seus pares; pelo contrário, procuravam manter uma articulação com sujeitos da elite política e econômica paranaense (FABIS, 2014, p.43).

Apesar das diferenças e conflitos internos dentro na colônia alemã, de modo geral, esse foi o período em que se construiu uma associação positiva com o imigrante alemão. Esse imigrante era considerado ideal para os propósitos modernizantes tão próprios do período, fortemente conectados às ideias de branqueamento da população, cientificismo e educação cívica, sobretudo durante a Primeira República. O *boom* econômico do Estado daquele momento, propiciada graças ao crescimento exponencial do comércio da erva-mate, coincidiu com o estabelecimento dos imigrantes germânicos, ajudando a reforçar a associação entre progresso e a "colônia allemã".

4.2.2 Espetáculos em alemão e a Companhia Papke e Platerowski

A coluna *Vida Prática* do *Diário da Tarde* tinha como propósito dar instruções de comportamento aos seus leitores por meio de anedotas. Na sua edição de junho de1909, as orientações de boas maneiras foram publicadas ao lado do anúncio da chegada da Companhia

Alemã Papke. O articulista, naturalmente, não haveria assunto mais oportuno do que o bom uso dos chapéus.

> - Muito lindo é o teu chapéu - diz o Lucas a esposa; deve guarda-lo para estrear quando aqui estiver a companhia Papke.
> - - Não, no teatro não deve ser ele estreado. Primeiro hei de leva-lo a missa que é onde todos os podem ver. Quem vai ao teatro é para ver a peça e não para apreciar os chapéus! (VIDA, 1909a, p.1)

Antecedeu a chegada da Companhia Papke um série de notas favoráveis, que destacavam que, "[…] apesar de ser alemã a companhia, e de representarem-se as peças no idioma tedesco, os espetáculos no Rio de Janeiro foram grandemente concorridos pela sociedade brasileira, que lhe não regateou aplausos" (COMPANHIA, 1909a, p.2).

A Companhia anunciou a execução de 11 espetáculos na cidade, prometendo à plateia curitibana "[…] um de seus divertimentos favoritos: a opereta. […], favorito porque no tocante a teatro o nosso público prefere a Ópera e a opereta ao dramático de qualquer gênero" (COMPANHIA, 1909b, p.1). Já era uma praxe oferecer uma sinopse do texto, mas desta vez o enredo foi detalhadamente explicado numa tentativa de convocar também "os nacionais"[40].

A estreia aconteceu em 29 de junho no Theatro Guayra, às 20:30. A publicidade era acompanhada de outra nota, um pedido de desculpas ao público, pois o cenário havia "[…] sofrido desarranjos em viagem de Paranaguá a esta capital […]" levando a estreia não ter o "capricho necessário" (NOTAS, 1909, p.2). Na primeira noite, foi representada a obra de Leo Fall, *Die Dollarprinzessin*, em três atos, com direito a um baile russo-cossaco no intervalo do 2º ato.

De acordo com o genealogista da família Hauft, foi graças a Carlos Frank que a Companhia Papke realizou aquela temporada em Curitiba. Essa informação indica a existência de uma comunicação ativa entre as diversas colônias de diferentes Estados e até mesmo no exterior, funcionando como uma rede de troca de informações que, nesse caso, permitiu a circulação da companhia por tantas cidades.

> Quando em 1908, pela primeira vez uma companhia de operetas alemã se apresentou no Brasil, Carlos Frank, empenhou-se sem medir custos e esforços, para trazê-la também para Curitiba. Com tal objetivo viajou para São Paulo, onde conseguiu com o Sr.August Papke, a vinda do elenco. Assim em 1909, a comunidade curitibana teve a alegria e o prazer de assistir, várias operetas famosas.

---

[40] A palavra "nacionais" foi usada amplamente pela imprensa da época para referir-se aos brasileiros locais sem origem germânica.

> Na ocasião o maestro Carl Thiemann dedicou ao maestro Frank a poesia intitulada: "*CHRISTLICH HEIST DEN NÄCHSTEN LIBEN*" (Cristianismo significa amar o próximo.) (GRÖTZNER, 2009, p.69).

De fato, a Companhia Papke esteve no Brasil em 1908, sob a direção artística da viúva do seu ex-diretor, Joseph Ferenczy, e sob a tutela do empresário August F. Papke, depois de uma tournée pelo Prata e as cidades de Porto Alegre. A Companhia realizou apresentações também em São Paulo e, posteriormente, no Rio de Janeiro.

August Papke visitou a redação do jornal rio-grandense A Federação em abril de 1908, iniciando a venda de assinaturas na livraria de J. Krahe (THEATROS, 1908a, p.2), enquanto a Companhia se apresentava com sucesso em Buenos Aires, o que ajudou a alavancar ainda mais as vendas em Porto Alegre. A estreia no Rio Grande do Sul aconteceu em 21 de agosto de 1908, no palco do tradicional Theatro Sao Pedro de Porto Alegre "[…] diante de uma sala apinhada […] a assistência, na sua quase totalidade, era alemã, prestando assim a colônia dessa nacionalidade uma homenagem a Companhia pela sua visita […]" (THEATROS, 1908b, p.2). Todas as noites era distribuído um resumo da opereta em português, porque apesar de ter um público-alvo definido, atrair os "nacionais" era garantia de um borderô robusto.

A primeira récita em São Paulo foi em 18 de setembro, no Theatro Polytheama, enquanto a última exibição da trupe ocorreu em 29 do mesmo mês. Depois, partiram de trem, em 30 de setembro para o Rio de Janeiro (THEATROS, 1908c, p.2). Todas as poucas récitas na capital ocorreram no Palace Theatre entre os dias 1° e 4 de de outubro. Dizia que a "[…] impressão produzida em S. Paulo [nos jornais de Buenos Aires e Porto Alegre] tem sido de tal modo vantajosa para a cia alemã que alguns nossos colegas chamam-na de Companhia Lyrica" (THEATROS, 1908d, p.3). O Jornal do Brasil classificou a montagem como tolerável, assim como a orquestra e coros que se apresentaram "com relativa disciplina". Alegava que pelo breve "corso" da companhia na capital, "[…] a concorrência foi grande […], encheu, super encheu" (PALCOS, 1908, p.11). Depois, a Companhia voltou para a Europa a bordo do paquete "König Frederich-August"[41].

Otti Dietze, uma das artistas da companhia, descreveu a recepção em Rosário, na Argentina, em seu livro de memórias: "Encontrei toda a colônia alemã na estação ferroviária e

---

[41] Os dados referentes ao navio König Friedrich August da Hamburg-Amerikanische Packetfahrt-Actien-Gesellschaft, pertencentes ao Acervo do Arquivo Nacional, encontram-se danificados e incompletos (BRASIL, 1908). Assim, não foi possível verificar quem embarcou e quem permaneceu no Brasil depois da turnê da cia.

nos cumprimentamos calorosamente. Alaúdes alemães! Que a Mãe fale numa terra muito, muito distante! Como era confortável, como nos parecia familiar, como me senti em casa ali!" (DIETZE, 1909, p.76). Em outros momentos citava a "colônia allemã" local com certo desprezo, mencionada pela artista como exagerada pela excessiva atenção dispensada à trupe, impelindo-a algumas vezes de refutar os entusiasmados convites para festas e jantares.

A Papke retornou ao Brasil em 1909. Dessa vez, o percurso da turnê foi no sentido contrário, que além de incluir Curitiba, experimentou em Porto Alegre uma verdadeira agitação. A orquestra era integralmente europeia, diferentemente da viagem no ano anterior, quando trouxe consigo elementos de Buenos Aires e contratou artistas locais.

Chegando ao Rio de Janeiro a bordo do navio Capitão Vilano, em junho de 1909, a companhia ofereceu mais recitas que na turnê precedente. A venda de assinaturas para as dez funções no Palace Theatre pela Casa Hermanny começou meses antes, em fevereiro. O anúncio prometia trazer uma grande equipe, incluindo 25 professores da sociedade musical de Berlim.

Se já era rara a presença de companhias alemãs no Brasil – uma vez que eram as trupes italianas que recebiam mais atenção e ocupavam os melhores teatros –, naquela temporada o Rio de Janeiro recebeu não apenas uma, mas sim duas companhias alemãs concomitantemente: a Ferenczy, no Theatro S. José, e a Papke, no Palace Theatre. *A Notícia* via que "[…] a temporada teatral [entrava] agora numa fase que bem se pode chamar tedesca" (ECOS, 1909a, p.3) e tentou encontrar uma razão para essa "invasão de companhias alemãs", alegando que tampouco poderia ser a "[…] influencia da vista do ilustre Sr. Ex- ministro da guerra ao imperador Guilherme, porque não só o Sr. Ex. não foi lá tratar de coisas de teatro, de que talvez não goste" (Ibid, p.3). O mais interessante é perceber que o jornalista chama atenção para a reação dos músicos nacionais, quando a "[…] germanização do teatro começa a preocupar os nossos autores dramáticos, agora interessados na exibição dos seus originais" (Ibid, p.3).

> E verdade que nunca os preocupou muito a invasão de companhias de outras origens; mas essa vinda de companhias alemãs, a acrescentar o número das companhias estrangeiras, **fa-los perguntar a sim mesmos se não esta aí o meio de nos tornarmos conhecidos universalmente.** Com efeito não é impossível que ainda um dia tenhamos por aqui a própria Sra. Sada-Yako, a grande mágica japonesa, que naturalmente não desdenhará ser gentil com a nossa literatura. Ora em Tokio não há atualmente quem nos conheça além do nosso ministro e do seu distinto secretário, o ilustre poeta Luiz Guimarães Filho […] (ECOS, 1909a, p.3).

O mesmo jornal se pergunta, na edição seguinte, como duas companhias alemãs poderiam alcançar tanto sucesso simultaneamente, já que as casas estavam sempre lotadas. "Pelo aumento da colônia alemã, que efetivamente tem crescido, ou pela divulgação do difícil idioma do grande império?" (AS PRIMEIRAS, 1909, p.3). E afirma que apesar dessas hipóteses, seguramente "[…] é o luxo com que essas companhias se apresentam, é a sua excelente organização, é o sempre empenho em bem-servir o público" (Ibid, p.3). O jornalista relegava ao público uma certa sensibilidade, que mesmo sem dominar o alemão, era capaz de acompanhar com entusiasmo e ia "a ambos os teatros certo de que não volta de lá cheio de decepção" (Ibid, p.3).

Na mesma página, há ainda outra alusão às companhias alemãs e ao sucesso que obtiveram na cidade. Para o articulista, o espírito público estava dando "[…] uma eloquentíssima prova da sua volubilidade […]", graças à corrida para o teatro para apreciar A Viúva Alegre, que classificou como o "neo plus ultra do encanto teatral […]" (ECOS, 1909b, p.3). No São José, dizia o crítico, os velhos frequentadores "[…] proclamavam a superioridade da Germania sobre o velho e venerando Latium, outrora dominador do mundo" (ECOS, 1909b, p.3).

> O Rio agora é todo alemão. O **Berlitz** está a transbordar de discípulos e já vários autores nossos pensam em passar ao idioma de Goethe as suas obras inéditas. Essa transformação vai ser mais completa depois, que as companhias alemãs exibirem a Viuva Alegre, perdão a *Die Lustige Witwe*. Isso começa hoje no S. José e amanhã no Palace. A influência alemã é manifesta (ECOS, 1909b, p.3).

O jornalista, ainda inquieto com a recepção dada pela audiência a ambas as companhias, dizia que a concorrência entre elas promovia a melhorias e que nem mesmo elas poderiam esperar tamanha repercussão positiva entre a plateia brasileira.

> O teatro alemão parece ter pegado definitivamente no Rio de Janeiro. Nós andávamos tão faltos de uma novidade que isso não admira mais. E hipótese bem avaliar o que vão ser as futuras temporadas estrangeiras se se considerar que no ano passado, muito de passagem, tivemos apenas uma companhia germânica e já este ano tivemos duas com estadia mais demorada. Houve um tempo em que na opereta, durante a temporada do Rio, predominaram as companhias italianas. […] As francesas, que aliás nunca foram numerosas, desaparecendo totalmente. […] Porém tudo isso, opereta se pode considerar renascida com grande força e grande brilhantismo. isso que o público desejava pela preferência em contestável que se dá a esse gênero de teatros (ECOS, 1909c, p.3).

A concorrência à qual se refere o jornalista do *A Notícia* é bem evidente, e basta uma rápida folheada na agenda dos teatros e cartazes promocionais para entender o quanto era acirrada: o mesmo repertório era apresentado por ambas. A título de exemplo, no dia 4 de

junho, a Ferenczy exibiu *A Viúva Alegre,* de Franz Lehár, e no dia seguinte, foi a vez da Papke apresentar a mesma peça, também em alemão. No dia 13 de junho, por exemplo, *A Viúva Alegre* foi apresentada em matinê pela Ferenczy, e na mesma tarde pela Papke. Mesmo com a concorrência, a Papke realizou uma sessão extra de *O Camponês Alegre* (*Der fidele Bauer*), de Leo Fall, um dia antes da sua partida, no dia 23 de junho.

Figura 17 – Fotografias dos integrantes da Companhia Ferenczy na Fon-Fon..



Legenda: "Reprodução de dois cartões postais com os seguintes diretores: Do alto do Corcovado enviam em despedida os artistas da Companhia Alemã Ferenczy á redação do Fon-Fon como gratidão ás gentilezas aqui recebidas. (Da esquerda para a direita) Maesto A. Peisker, K. Wehlgemuth, a gentil cantora Mia Weber, Elsa Cramer Siegfried Adler". Fonte: VIDA, 1909b, p.22.

O Estado do Rio Grande do Sul, por sua vez, sabendo da situação gerada pela presença simultânea das companhias alemãs no Rio de Janeiro e tendo interesse em abrir a venda de assinaturas da temporada, deveria decidir por uma delas. A capital do Estado, não contava com um público tão numeroso quanto o da cidade do Rio, e assim, "[…] havendo dúvida sobre qual das companhias devia ter a preferencia, […], o sr. Krahe, encarregado a dita assinatura, convidou diversos membros mais autorizados da colônia alemã em Porto Alegre, assinantes da temporada, para uma reunião em que se discutisse o assunto"(VÁRIAS, 1909, p.4). Por fim decidiram pela a Papke, que daria espetáculos em Curitiba e depois alcançaria Porto Alegre..

Apesar de percorrer algumas cidades no Brasil, a situação excêntrica envolvendo a circulação da Companhia Papke em 1909 ocorreu no Rio Grande do Sul. Tudo começou no ano anterior, quando uma das integrantes mais festejadas da Companhia, a "insensata beduína" Otti Dietze – como adjetivou a imprensa nacional –, publicou em Berlim suas memórias de viagem na América do Sul. O livro, chamado *Eine Gastspielreise nach*

Südamerika (Uma viagem de convidado à América do Sul), foi colocado à venda no Rio Grande do Sul, na livraria do mesmo alemão Krahe. Além de argumentos racistas, continha um discurso depreciativo em relação à região e aos seus habitantes, reduzindo Porto Alegre a "[…] uma rua; que Tristópolis é o ponto da nossa sociedade elegante, que o antigo hotel Brazil era uma tasca, que a senhoras [viviam] aqui o dia inteiro na janela, deixando a casa e os filhos em abandono, e outras análises desse jaez" (THEATROS, 1909, p.1).

Agora que a Companhia Papke retornava à cidade, os ânimos estavam ainda mais inflamados. A história sagrou proporções ainda maiores, envolvendo o público, jornalistas, e principalmente, os empresários Auguste Papke e Marximiliano Meyerheim[42], da Companhia Ferenczy, afinal, todos procuravam apontar quem era responsável pela artista. Marximiliano, afirmava que era responsabilidade de Auguste e, em uma das réplicas públicas, oferece uma pista pro esfacelamento da Papke, escancarando as desavenças entre os dois. Afinal, o Ferenczy "[…] não mais se ligou ele a Papke, devido aos seus ardis, como prova o protesto que a dita empresaria e os artistas principais, que não pactuaram e que se separaram (joio do trigo) tem publicado"(SECÇÃO, 1909, p.2).

Não cabe aqui descrever todo o desenrolar do conflito entre as companhias, até porque ele é cheio de contradições e discussões acaloradas. Parecia mais que as duas trupes haviam se inspirado em seu próprio produto e criado um enredo digno de uma opereta cômica, pois, com a "[…] chegada da companhia alemã a Porto Alegre veio despertar a fibra nativista, que começou a sua expansão por uma patriótica pateada" (MESTRA, 1909, p.1). Do desembarque até as apresentações, "[…] para que a companhia alemã pudesse trabalhar, sem que lhe viessem esbodegar o ato, foi necessário que outras companhias, as da Brigada Militar, dessem a praça um novo espetáculo" (MESTRA, 1909, p.1).

Como ninguém poderia esperar, as turnês das companhias alemãs no Brasil foram marcadas por intensa competitividade, e assim como não existia uma unidade dentro da "colônia allemã", também não havia entre as trupes. Essas divergências se refletiam dentro das companhias, quando integrantes de uma mesma companhia entravam em desavença e levavam alguns artistas a abandonar seus postos.

---

[42] Marximiliano Meyerheim assinava como "representante da empresa Paschoal Segreto do Rio de Janeiro".

A presença da Companhia Papke em Curitiba, que antecedeu a tumultuosa situação em Porto Alegre, foi marcada foi um clima festivo e alegre, pois tratava-se de mais um resultado alcançado pelas "laboriosas colônias".

> O fato de ser primeira vez que pisa a nossa terra e o nosso palco uma troupe alemã, tinham estimulado a mais simpática expectativa nas laboriosas colônias que falam o idioma germânico o e nos brasileiros que compartilhavam de justa expansão de alegria desses esforçados companheiros que vivem conosco a trabalhar a prosperidade desta terra. (THEATRO, 1909, p.1)

A chegada da Papke representou uma oportunidade ideal para exaltar as qualidades atribuídas aos alemães de Curitiba. Tratava-se de receber nos palcos da cidade "A arte dessa raça vigorosa, que, há mais de meio século, nos vem dando o exemplo da honra e do trabalho, colaborando conosco na obra do aperfeiçoamento material e social desta parte do planeta". Oferecia ao público brasileiro a certeza de que "civilidade e progresso" ocorriam por impulso "[…] da multidão de cabeças loiras entre as quais se confundiam os teutos e os teuto-brasileiros" (THEATRO, 1909, p.1). O mesmo periódico observou que a divisão entre brasileiros e alemães se dissolvia paulatinamente; no entanto, no teatro, o público nacional compareceu em número reduzido, "[…] ao passo que os alemães e teuto brasileiros, enchiam o teatro na justa ansiedade de assistirem a arte de um seleto conjunto de artistas da sua brilhante e vigorosa raça. E saudavam dizendo *Schr Shön*" (EMPRESA, 1909, p.2).

Ouvir três horas de música dramática em alemão não era considerado um desafio ou desperdício de tempo, seja porque não eram muitas as companhias europeias que incluíam a cidade no seu roteiro, seja pela orquestra, que se destacava como um atrativo à parte. Nenhum aspecto negativo era assinalado sobre o repertório e a crítica local era generosa, mesmo com um repertório em alemão, pelo contrário. Ao invés disso, a companhia "[…] trazia um estranho encanto para a nossa natural curiosidade pois que era a primeira vez que a Curitiba era dado de apreciar a arte alemã neste gênero" (*Ibid*, p.2). Os jornalistas demonstravam certa apreensão diante da audição de uma "opereta em língua tão estranha". Entretanto, com um ar de curiosidade, diziam confiar que a "[…] a música, pelo menos justificasse ali a nossa presença, lá fomos fiados na palpitante promessa de um superior deleite orquestral" (*Ibid*, p.2). As notícias veiculadas após a estreia seguiram positivas, e tanto a agenda da turnê quanto as críticas sobre a desenvoltura da companhia passaram a ser publicadas em edição bilíngue: traduzidas do português para o alemão.

O aparente estranhamento com a língua alemã demonstrada por alguns jornalistas se restringia aos palcos, pois o idioma era amplamente falado em Curitiba. A experiência de Nestor Victor ao visitar a cidade em 1900, evidencia a naturalidade com que ocorria a manutenção do alemão falado, tanto através da educação formal quando no comércio.

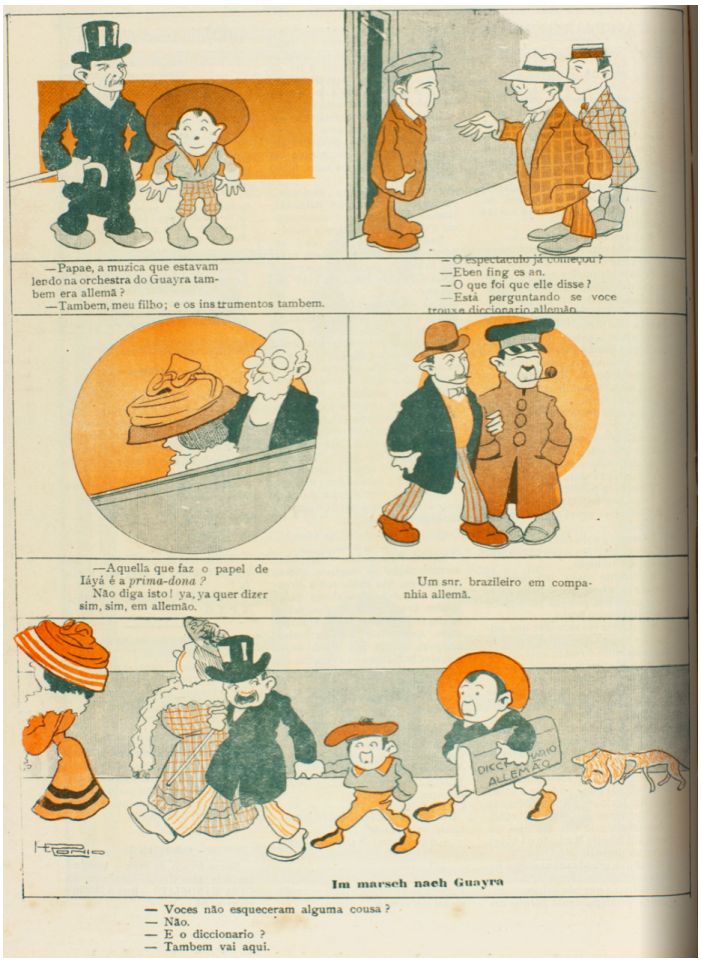
> As crianças só frequentavam colégios germânicos, onde não havia o ensino do português. Assim, bem commumente, velhos imigrantes, que já estavam naquela terra havia dezenas de anos, mal podiam expressar alguma coisa em nossa língua, e até rapazes e moças de sua prole falavam português com muita imperfeição e deficiência. Nas ruas, frequentemente, de passagem, ouviam-se louros bandos de crianças que estavam a brincar tagarelando "yas" e "nichts", parece que numa absoluta ignorância do nosso idioma. Acontecia dirigirmo-nos a uma moçoila ou a uma dona de casa pedindo qualquer informação e- vermos com dolorosa surpresa que não éramos entendidos. Se tomávamos um carro, estávamos na contingencia de fazer, ás vezes, nossa viagem sem trocar palavra com o cocheiro, porque este só sabia alemão. (VICTOR, 1913, p.109)

Nem todos os meios de comunicação viam a chegada da Companhia Papke da mesma forma e com o mesmo entusiasmo. *O Olho da Rua* adotou um tom humorístico, criando uma nova coluna intitulada *Diccionário Allemão* que tinha como propósito socorrer a plateia, ou como escreveu o jornalista, uma vez que "[…] a moda agora é falar alemão iniciamos hoje afim auxiliar os que pretenderem conhecer frases genuínas da pátria do imperador Guilherme um um dicionário da língua alemã que oferecemos aos *habitués* do Guayra" (DICCIONÁRIO, 1909, p.7). As palavras sugeridas incluíam termos do vocabulário teatral, bem como outras expressões que a fina ironia permitia. Entre elas as frases "um galinheiro", "ahi caboclo" e "uma cerveja", sendo esta última traduzida como "*Ein Stelfeld*", uma clara alusão ao comerciante da bebida na cidade.

Na mesma edição uma página inteira foi dedicada a charges satíricas de nome *Moderne Nachricheten - a companhia alemã* (Figura 18). Na imagem o cão desolado acompanha a família enquanto menino demonstra fadiga ao carregar consigo o volumoso dicionário, prenunciando a dura empreitada que estavam prontos para cumprir: acompanhar a opereta em alemão. Em outra ilustração fazem uso de um jogo de palavras, e aproveitando a dubiedade do termo companhia, transmitem a ideia de uma separação entre a "colônia" os "nacionais". Como o assunto estava longe de ser esgotado, na mesma edição, *O Olho da Rua* publicou a valsa da *Viúva Alegre* – a mais popular naquele período. Além da Papke, no ano de 1909, a cidade de Curitiba recebeu outras três trupes: a Lahoz, a Tornesi e a Baixado, mas nenhuma delas companhias era alemã.

A circulação da Papke evidencia a eficiente rede de comunicação entre as colônias no Brasil e no Cone Sul, que articulavam a vinda de companhias de Ópera por intermédio dos empresários locais. Há indícios de que a Igreja Luterana[43] também desempenhou um papel crucial e ativo, uma vez que é tradicionalmente associada à educação e à promoção musical. . Vale lembrar que Carlos Frank era um dos congregados e parece ter sido um dos articuladores dessa rede, o que demanda maior aprofundamento e estudo.

Figura 18 – Ilustração que satirizava as apresentações da Companhia Alemã



Do periódico *O Olho da Rua*. Fonte: MODERNE, 1909, p.14.

A Companhia Papke se beneficiava de um modelo de negócios baseado em laços étnicos, em relativa segurança por operar com um público alvo bem definido. No começo do ano de 1910, a Papke informou o grupo anunciou sua reorganização em Viena e a intenção de retornar ao Brasil para uma nova turnê. A estreia ocorreu no Theatro S. Pedro do Rio de Janeiro em junho daquele mesmo ano. Do Rio, a companhia seguiria para São Paulo, e em

[43] Hanz "João" Poeck, está sepultado no cemitério Luterano na cidade de Curitiba.

seguida, para o Paraná, porém a temporada em Curitiba estava condicionada à obtenção das assinaturas de 10 récitas antecipadas, garantindo a sua viabilidade. Como havia um movimento impulsionado pela “colônia allemã”, a imprensa manteve o otimismo, alegando saber que “[…] as principais famílias teuto tem tomado localidades e que mesmo da sociedade brasileiras muitas tomaram assinaturas de modo que é provável que ainda este ano tenhamos o prazer de ver a companhia Papke, que no ano passado deu-nos tão boa temporada” (COMPANHIA, 1910b, p.1). Em julho, os jornais publicaram a ocupação do Theatro Guayra pela Papke, mas nenhuma outra notícia se seguiu sobre a Companhia.

No primeiro dia de junho de 1910, a Companhia Papke desembarcou no Rio de Janeiro pelo Vapor Avon, da The Royal Mail Steam Packet Company, procedente de Buenos Aires com escala em Montevidéu, cidade onde embarcaram os artistas. A bordo estavam aAugusto Papke, que conforme o registro do navio estava com 64 anos, e Josefina Fischer, ambos viajando na primeira classe. Já na segunda classe, encontravam-se registrados o alemão Joseph Platerowski – grafado Platorowski –, com 35 anos; e os músicos Ludwig Seyer e George Wucherpfennig. O numeroso elenco era composto predominantemente de alemães e austríacos, quase todos identificados como artistas, distribuídos na primeira e na segunda classe do vapor. Após a temporada no Rio, a Companhia seguiu para Santos, onde realizou uma breve série de espetáculos em julho. Em seguida, foram ao Rio Grande do Sul, de onde embarcaram no vapor Venus com destino ao Rio Grande, seguindo para Buenos Aires, Valparaiso e Santiago do Chile (THEATROS, 1910a, p.4)..

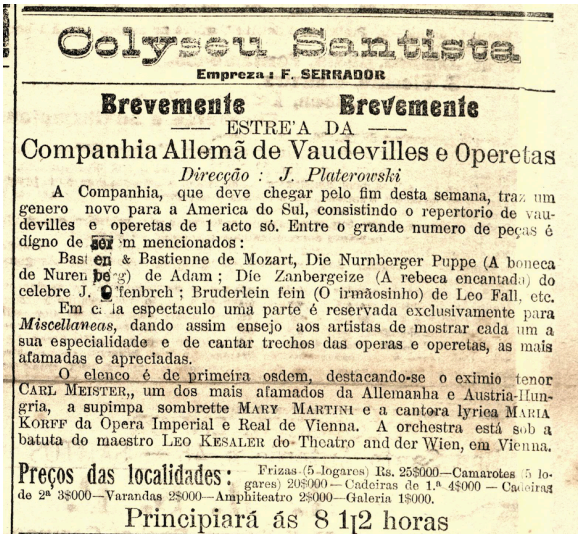
Apesar das expectativas, a Papke não chegou a Curitiba naquele ano.Em seu lugar, Curitiba recebeu a Grande Companhia de Óperas e Operetas do Maestro Arthur Peisker. A Companhia era nada menos que a mesma Ferenczy, que havia entrado em choque com a Papke no Rio de Janeiro. Mesmo que as desavenças entre ambas companhias fossem públicas, ao anunciar a temporada da Companhia de Peisker, os jornalistas referiam-se continuamente ao sucesso da Papke no ano anterior. Talvez a subtração do nome Ferenczy tenha sido um estratégia para evitar qualquer associação negativa. O empresário Augusto Papke faleceu em 1911, enquanto a trupe de Platerowski estava em sua fase inicial de organização.

> Há um ano, surgiu em Berlim a ideia de reunir um grupo de artistas, quatro ou seis, para organizar concertos na América do Sul. Além das palestras, também seriam oferecidas peças menores de um ato ou pantomimas (por exemplo, a conhecida "Die Hand", etc.), mas o plano não foi executado na época; talvez os artistas em questão estivessem ocupados com outros compromissos; não descobrimos o motivo real.
> No entanto, o plano então abandonado foi retomado por outro partido, e aconteceu que já há alguns dias tivemos novamente a alegria de ver entre nós uma associação

> de artistas, cantores e actores alemães. O Sr. J. Platerowski, como diretor desta digressão, trouxe-nos artistas do norte e do sul, do Danúbio azul e das margens do Spree, e iniciou as suas atuações no último sábado no Teatro Sant' Anna. (DEUTSCH-SÜDAMERIKANISCHE, 1911, p.25)

E assim, em 1911, foi a vez da Companhia Alemã de Vaudevilles e Operetas Platerowski. O anúncio da sua chegada marcou a primeira aparição do nome de Kessler no Brasil, publicado no Diário de Santos em 26 de março de 1911 (Figura 19). Além de um resumo da programação e da lista dos principais cantores, o anúncio informava que a orquestra estaria sob "[…] a batuta do maestro Léo Kesaler,(sic) do *Teatro and der Wien*, em Viena (sic)"[44]. Tratava-se de uma temporada de concertos no *Colyseu Santista*[45], teatro da cidade portuária de Santos, no litoral de São Paulo.

Figura19 – Anúncio no Coliseu Santista da Companhia Platerowski.



Colyseu Santista

Empreza : F. SERRADOR

Brevemente **Brevemente**

—— ESTREA DA ——

Companhia Allemã de Vaudevilles e Operetas

Direcção : J. Platerowski

A Companhia, que deve chegar pelo fim desta semana, traz um genero novo para a America do Sul, consistindo o repertorio de vaudevilles e operetas de 1 acto só. Entre o grande numero de peças é digno de ser mencionados:

Bastien & Bastienne de Mozart, Die Nurnberger Puppe (A boneca de Nuremberg) de Adam; Die Zanbergeize (A rebeca encantada) do celebre J. Offenbrch; Bruderlein fein (O irmãosinho) de Leo Fall, etc.

Em cada espectaculo uma parte é reservada exclusivamente para *Miscellaneas*, dando assim ensejo aos artistas de mostrar cada um a sua especialidade e de cantar trechos das operas e operetas, as mais afamadas e apreciadas.

O elenco é de primeira ordem, destacando-se o eximio tenor CARL MEISTER,, um dos mais afamados da Allemanha e Austria-Hungria, a supimpa sombrette MARY MARTINI e a cantora lyrica MARIA KORFF da Opera Imperial e Real de Vienna. A orchestra está sob a batuta do maestro LEO KESALER do Theatro and der Wien, em Vienna.

Preços das localidades: Frizas (5 logares) Rs. 25$000—Camarotes (5 logares) 20$000—Cadeiras de 1.ª 4$000 — Cadeiras de 2ª 3$000—Varandas 2$000—Amphiteatro 2$000—Galeria 1$000.

Principiará ás 8 1|2 horas

Fonte: ANNUNCIOS, 1911, p.3.

O anúncio da Companhia Alemã Platerowski não especificava a data da chegada da trupe, no entanto, em outra seção da mesma edição, informava-se que a Companhia já

---

[44] Dois erros tipográficos: o primeiro, provavelmente uma referência ao *Theater an der Wien,* e segundo, mais evidente, o nome de Léo Kessler. Quando tratamos de companhias e nomes estrangeiros é comum encontrarmos variações de grafia. Não é difícil imaginar a situação de um jornalista, provavelmente monolíngue, enfrentando fonemas tão distintos do português. Essa, inclusive, é uma das razões pelas quais os periódicos em língua alemã tiveram um papel fundamental na padronização da grafia, tanto dos grupos e companhias quanto dos músicos que os integravam. Além disso, os jornais alemães costumavam ser muito mais descritivos ao relatar as apresentações que nos interessam, muitas vezes fornecendo detalhes sobre a orquestração, os elementos presentes (e ausentes) e estabelecendo comparações com o repertório clássico europeu.

[45] O Colyseu Santista era uma "Empresa F. Serrador", um empresário espanhol que chegou no Brasil pelo porto de Santos em 1987. Logo se transferiu para Curitiba, encontrando, na época, muitas possibilidades de crescimento econômico. Idealizou e geriu o Colyseu Curitibano. Quando o Coliseu Curitibano começou a perder seu prestígio, em torno de 1907, Serrador regressou para o Estado de São Paulo. Assim, ele expandiu seu negócio até se tornar o grande empresário que dominou a praça mais importante para o cinema no Brasil: a Cinelândia (MORAES, Lucchesi 2012).

atravessava o Atlântico, tendo partido de Hamburgo com um destacado elenco da Imperial Ópera de Viena. "O gênero dessa companhia é novo para a América do Sul, consistindo o repertório só de Óperas, operetas e vaudevilles […] de grande valor dos mais célebres compositores da Alemanha e Austria Hungria" (O COLYSEU, 1911, p.1). Sua chegada ocorreu no Porto de Santos, em 28 de março de 1911, a bordo do vapor Nile. No registro portuário, a equipe dos artistas da Platerowski foi listada juntamente com a quantidade de bagagens que traziam, totalizando 50 integrantes. Além disso, constavam a idade, a profissão, e o mais interessante, todos foram registrados como nacionais alemães e sinalizados como protestantes. O cantor Wucherpfennig, que se apresentou com a Platerowski nessa turnê, não aparece na lista de passageiros, o que leva a crer que ele tenha permanecido no Brasil depois do circuito com a Papke em 1910, sendo posteriormente contratado pela Companhia de Platerowski como um dos seus elementos locais.

Heitor Stockler afirmará que outro músico radicado no Paraná, Ludovico [Ludwig] Seyer, teria "desertado" da Companhia Papke. Essa informação coincide com o registro portuário da Papke em 1910, conforme demonstrado anteriormente. A primeira aparição de Seyer no meio jornalístico em 1911 acontece nos dias 08 e 09 de julho (MISSAS, 1911 p.5; THEATROS, 1911, p.3), integrando a Orquestra do Centro Musical do Rio de Janeiro em um concerto realizado em homenagem ao escritor e empresário teatral Souza Bastos, falecido na ocasião. Ele permaneceu no Rio de Janeiro até 1913, atuando na Sociedade de Concertos Symphonicos[46]. O violinista mudou-se para Curitiba naquele ano[47].

> Então o público curitibano, conheceu e aplaudiu naquele tempo de Thalia renovadas Companhias teatrais, de Dramas, de Comédias, de Óperas e Operetas e colheu recitais de poesia e de canto da mais alta estirpe. Que me lembro, de um desses conjuntos, da festejada Cia. Papke de Operetas, desligando-se fixaram-se, para sempre, em Curitiba, aqui constituindo familia três elementos de real valor: Wucherpfennig, temos, Ludovico Seyer, violinista e Leonardo Kessler, pianista, três valores que muito contribuíram para-o desenvolvimento cultural do meio, como competentes professores (STOCKLER, 1959, p. 4).

---

[46] São muitas as participações de Seyer no Rio de Janeiro, algumas delas: Correio da Manhã, Rio de Janeiro 8 de junho de 1913, n.05243 p.4. [Concertos]; O Paiz, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1913, n.10598 p.3. [Concertos]; O Imparcial, Rio de Janeiro 13 nov 1913 n.0344 p.12. [Theatros - Theatro Municipal Concerto Symphonico desta tarde - Orquestra de 75 professores sob a regencia do maestro F. Braga].

[47] "Assim é que contratado especialmente do Rio de Janeiro, chegou anteontem, estreando ontem, o excelente 1° violino, Sr. Ludovico Seyer, que demonstrou ser um perfeito artista, que muito concorrera para melhorar a já apreciada orquestra do elegante Theatrinho [Mignon Theatre] que já conta com excelentes elementos musicais, e reforçada ainda com o concurso do Sr. Fritz exímio chefe de bateria, também ultimamente contratado" (NOTAS, 1913, p.2).

Em Santos, a Companhia Alemã de Vaudevilles e Operetas, dirigida por Platerowski, realizou apresentações entre os dias 26 de março e 02 de abril de 1911. As notas nos jornais A Tribuna, A Vanguarda e o Diário de Santos eram bastante favoráveis, destacando "o ator Wucherpfennig", que havia sido clamoroso na récita de um divertido monólogo. A orquestra também foi elogiada, sendo mencionada por seu desempenho "sob a regência do maestro Kessler"(ARTES, 1911, p.1). As comparações com a Papke persistiram, estimuladas pela baixa adesão da comunidade alemã.

> O que é de estranhar é a abstenção da colônia alemã aos espetáculos da companhia Platerowski. Não sabermos por que. E essa estranheza tanto mais se acentua quando nos lembramos de que a companhia Papke, que em nada leva vantagem a atual, foi tão aplaudida pela colônia, que se apresentava em peso às apresentações. (COMPANHIA, 1911, p.1).[48]

Assim que as notícias chegaram à capital paulista, os paulistanos já esperavam que "num futuro próximo" a companhia se apresentasse na cidade, mas persistiam, sem muito compreensão, a baixa adesão do público santista.

> Os jornais em Santos avaliam o desempenho da empresa de forma extremamente favorável. Porém, na sua edição de sábado, a "Tribuna" manifesta o seu espanto pelo fato de as atuações da companhia alemã em Santos serem pouco concorridas, embora não sejam de forma alguma inferiores às da Papke, onde aconteceu o contrário. Não sabemos em que se baseia esse estranho fenômeno, se é verdade (DIE, 1911, p.18, tradução nossa).

Depois, as críticas e anúncios da companhia se deslocam para de São Paulo. O Correio de Notícias, por exemplo, publica as apresentações no Teatro Sant'Anna desde 08 de abril até o 18 de abril de 1911, incluindo na programação musical do dia 12 de abril trechos de Wagner e oferendo os concertos dos dias 17 e 18 em benefício da Associação Hospital Alemão. O jornal em alemão *Deutsche Zeitung* dedicou um parágrafo para descrever a performance de cada cantor , mas, sobre a orquestra, limitou-se a dizer que foi tocada "[…] sob a direção do maestro, Sr. Léo Kessler, mas foi um pouco vazia (esquelética), e dificilmente pode ser chamada de orquestra de Wagner, mas como se diz '*à la guerre comme à la guerre*' (DEUTSCH, 1911a, p.25). Além disso, em razão da escassez de público, sugeria que a "[…] colônia deveria ver por si mesma e parecer um pouco mais numerosa"(Ibid, p.25).

---

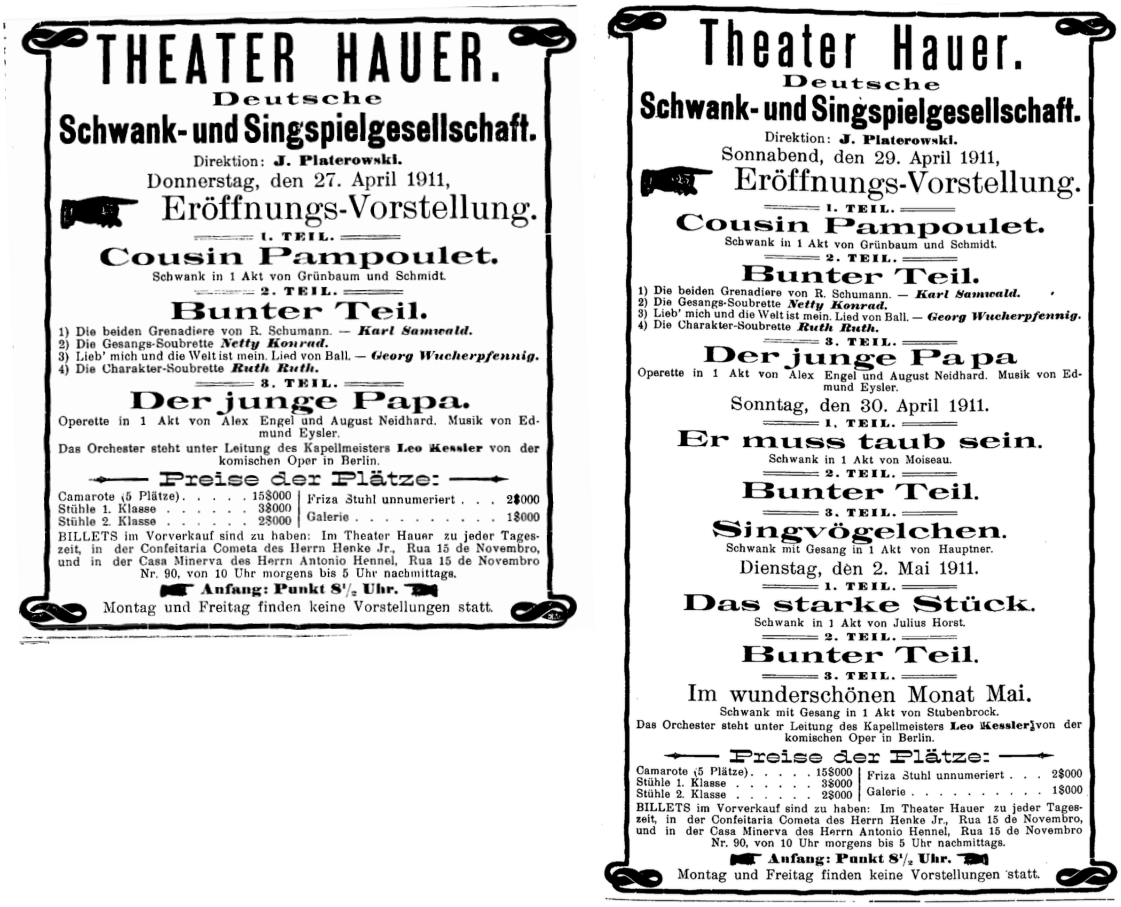
[48] "*Die Santos-Blätter beurteilen die Leistungen der Gesellschaft äußerst günstig. Die „Tribuna" spricht jedoch in ihrer Sonnabendnummer ihre Verwunderung darüber aus, daß die Vorstellungen von dem deutsehen Element in Santos Wenig besucht werden, obgleich sie denen der Gesellschaft Papke, bei denen das Gegenteil der Fall war, in nichts nachstehen. Wir wissen natürlich auch nicht, worauf diese eigentümliche Erscheinung — falls sie der Wahrheit entspricht - beruht".* (DIE, 1911, p.18)

No dia 21 daquele mesmo mês, a cia se apresentou novamente em Santos, de onde partiu para Curitiba naquela mesma semana. A partir da notícia d'O *Deutsche Zeitung* de São Paulo, presume-se que a Companhia tenha alcançado a capital do Paraná no dia 22 de abril, embora não tenha sido elencada na seção de Hóspedes de Viajantes do *Diário da Tarde*, tampouco tenha promovido qualquer anúncio para aquele final de semana. A primeira indicação sobre o *debut* da companhia foi publicada no dia 25 de abril, uma terça-feira, informando que a estreia ocorreria na quinta, portanto, em 27 de abril. Além de destacar o sucesso em São Paulo, o que funcionava como estratégia publicitária normalmente infalível, o anúncio apresentava o elenco, então formado por: "[…] Fritz Voigt, Barítono; Heiz Weudenhoefer, 1° cômico e ensaiador; George Wucherpfennig, tenor; Erik Bremers, recitador e conferencista; Karl Samwald, baixo; Netti Konrad, *sombrette* de gênero; Ruth-Ruth, *sombrette* a caráter ; Kedy Searle, característica; Léo Kessler, da Ópera cômica de Berlim, maestro concertador e regente de orquestra" (THEATRO, 1911a, p.2). Essa pode ser a primeira menção do nome de Kessler no Paraná.

O periódico alemão *Der Kompass* (DEUTSCH, 1911b, p.3) e o "nacional" *A República* (THEATRO, 1911h, p.2) anunciaram a estreia da Companhia para aquele 27 de abril, mas a primeira récita ocorreu de fato no final de semana. Para o Der Kompass (Deutsch, 1911c, p.3), o concerto do dia 29 de abril, sábado, foi novamente um *Eröffnungs-Vorstellung,* ou seja, um concerto de estreia (Figura 20).

A recepção da trupe não foi imediata nem entusiástica. Por ser uma companhia nova, sem prestígio consolidado ou histórico precedente, somadas as notícias que chegavam de São Paulo sobre o desmantelamento poderiam ter desmotivado a audiência. Para piorar a situação, a companhia não dispunha "de grande número de artistas", embora fosse composta por um "seleto pessoal". O jornalista insistiu que era "[…] contudo digna de trabalhar em nosso meio porque o seu elenco é magnifico, possuindo um ótimo guarda-roupas" (DIVERSÕES, 1911, p.1). A baixa adesão inicial foi atribuída às sucessivas mudanças de data, "[…] devido a falta de reclames e as diversas transferências, o espetáculo de estreia teve fraca concorrência, o que não aconteceu na segunda récita, de domingo, em que o teatro regogitou (sic) de expectadores" (*Ibid*, p.1). Por fim, uma vez tendo enchido o teatro o veredicto era positivo: a orquestra sob a direção de Léo Kessler agradou, os cenários foram considerados bonitos e apropriados, o figurino era suntuoso e os artistas esbanjavam simpatia.

Figura 20 – Anúncios de concertos da Companhia Platerowski em Curitiba.



THEATER HAUER.
Deutsche
Schwank- und Singspielgesellschaft.
Direktion: J. Platerowski.
Donnerstag, den 27. April 1911,
Eröffnungs-Vorstellung.
1. TEIL.
Cousin Pampoulet.
Schwank in 1 Akt von Grünbaum und Schmidt.
2. TEIL.
Bunter Teil.
1) Die beiden Grenadiere von R. Schumann. — Karl Samwald.
2) Die Gesangs-Soubrette Netty Konrad.
3) Lieb' mich und die Welt ist mein. Lied von Ball. — Georg Wucherpfennig.
4) Die Charakter-Soubrette Ruth Ruth.
3. TEIL.
Der junge Papa.
Operette in 1 Akt von Alex Engel und August Neidhard. Musik von Edmund Eysler.
Das Orchester steht unter Leitung des Kapellmeisters Leo Kessler von der komischen Oper in Berlin.
Preise der Plätze:
Camarote (5 Plätze) . . . . 15$000 | Friza Stuhl unnumeriert . . . 2$000
Stühle 1. Klasse . . . . . 3$000 | Galerie . . . . . 1$000
Stühle 2. Klasse . . . . . 2$000
BILLETS im Vorverkauf sind zu haben: Im Theater Hauer zu jeder Tageszeit, in der Confeitaria Cometa des Herrn Henke Jr., Rua 15 de Novembro, und in der Casa Minerva des Herrn Antonio Hennel, Rua 15 de Novembro Nr. 90, von 10 Uhr morgens bis 5 Uhr nachmittags.
Anfang: Punkt 8½ Uhr.
Montag und Freitag finden keine Vorstellungen statt.

Theater Hauer.
Deutsche
Schwank- und Singspielgesellschaft.
Direktion: J. Platerowski.
Sonnabend, den 29. April 1911,
Eröffnungs-Vorstellung.
1. TEIL.
Cousin Pampoulet.
Schwank in 1 Akt von Grünbaum und Schmidt.
2. TEIL.
Bunter Teil.
1) Die beiden Grenadiere von R. Schumann. — Karl Samwald.
2) Die Gesangs-Soubrette Netty Konrad.
3) Lieb' mich und die Welt ist mein. Lied von Ball. — Georg Wucherpfennig.
4) Die Charakter-Soubrette Ruth Ruth.
3. TEIL.
Der junge Papa
Operette in 1 Akt von Alex Engel und August Neidhard. Musik von Edmund Eysler.
Sonntag, den 30. April 1911.
1. TEIL.
Er muss taub sein.
Schwank in 1 Akt von Moiseau.
2. TEIL.
Bunter Teil.
3. TEIL.
Singvögelchen.
Schwank mit Gesang in 1 Akt von Hauptner.
Dienstag, den 2. Mai 1911.
1. TEIL.
Das starke Stück.
Schwank in 1 Akt von Julius Horst.
2. TEIL.
Bunter Teil.
3. TEIL.
Im wunderschönen Monat Mai.
Schwank mit Gesang in 1 Akt von Stubenbrock.
Das Orchester steht unter Leitung des Kapellmeisters Leo Kessler von der komischen Oper in Berlin.
Preise der Plätze:
Camarote (5 Plätze) . . . . 15$000 | Friza Stuhl unnumeriert . . . 2$000
Stühle 1. Klasse . . . . . 3$000 | Galerie . . . . . 1$000
Stühle 2. Klasse . . . . . 2$000
BILLETS im Vorverkauf sind zu haben: Im Theater Hauer zu jeder Tageszeit, in der Confeitaria Cometa des Herrn Henke Jr., Rua 15 de Novembro, und in der Casa Minerva des Herrn Antonio Hennel, Rua 15 de Novembro Nr. 90, von 10 Uhr morgens bis 5 Uhr nachmittags.
Anfang: Punkt 8½ Uhr.
Montag und Freitag finden keine Vorstellungen statt.

A imagem da esquerda o anúncio do concerto previsto para o dia 27 de abril de 1911- que não foi realizado- , e a imagem da direita, em 29 de abril de 1911. Fonte: DEUTSCH, 1911b, p.3.

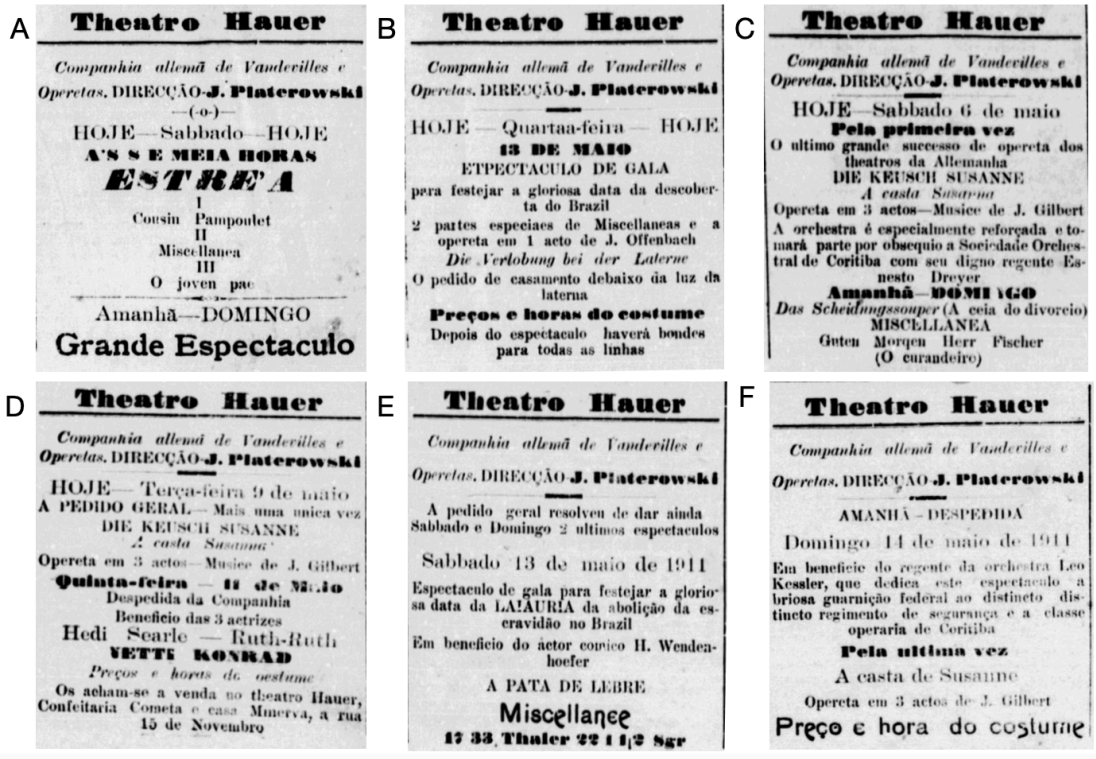
Nos anúncios relativos à Companhia, a orquestra recebia destaque, enfatizando o "*Kapellmeister* Léo Kessler da *Komische Oper* de Berlim". Kessler e a Companhia souberam explorar a reputação do teatro berlinense, mesmo que na realidade Kessler não mantivesse qualquer vínculo profissional em Berlim na época, mesmo que aquele teatro não tenha sido seu último local de trabalho, ou ainda, que sua posição no *Komische Oper* não fosse muito relevante. Essa estratégia demonstra a notável capacidade de autopromoção, utilizando uma referência amplamente conhecida, que certamente agradava a "colônia allemã" pelo status que o teatro de Berlim possuía. Tais artifícios eram usados por parte dos empresários de Ópera, independente da nacionalidade, pois a familiaridade potencializava o interesse e alavancava as vendas das assinaturas.

As operetas, por sua vez, eram anunciadas como o "[…] último grande sucesso de opereta dos teatros da Alemanha" (CINEMAS, 1911, p.3). Sim, se tinha um gênero que fazia

sucesso naquele momento essa era certamente a opereta vienense. As apresentações que se seguiram revelaram uma crescente aceitação por parte do público curitibano, fato que foi interpretado como uma reviravolta e virou notícia em São Paulo.

> De Curitiba, '*Der Beobachter*' informa que a companhia de teatro Plateröwsky está se apresentando ali com bastante sucesso, notícia que certamente dará grande satisfação a cada um de nossos leitores, especialmente quando nos lembramos das condições precárias em que se encontram os membros da companhia. .saiu às pressas do teatro local St. Anna, e S. Paulo em geral. Seguindo a mensagem acima, nosso colega em Curitiba faz uma série de comentários pessoais, que não podemos, no entanto, abordar porque temos o princípio de nunca entrar em disputas para misturar outras coisas, não podemos desistir, afinal parece-nos que o nosso colega não foi bem informado sobre alguns pontos (APRESENTAÇÃO, 1911, p.23, tradução nossa).[49]

Figura 21 – Anúncios no *Diário da Tarde* de 29 de abril a 13 de maio de 1911.



Fonte: A: THEATRO, 1911b, p.3; B: THEATRO, 1911c, p.3; C: THEATRO, 1911d, p.3; D: THEATRO, 1911e, p.3; E: THEATRO, 1911f, p.3; F: THEATRO, 1911g, p.3.

[49] "*Aus Curityba meldet „Der Beobachter", daß die Theater- gesellschaft Plateröwsky dort mit recht gutem Erfolg spielt, eine Nachricht die gewiß jedem unserer Leser große Befriedigung bereitet, besonders wenn man erinnert, in welch prekären Verhältnissen die Mitglieder der Gesellsichaft sich bei dem über.stürzten Abzug aus dem hiesigen Theater St. Anna, und S. Paulo überhaupt, befanden. Anschließend an obige Nachricht bringt unsere Kollegin in Curityba noch eine Reihe persönlicher Bemerkungen, auf idie wir jedoch nicht eingehen können, da wir unser Prinzip, uns niemals in Streitigkeiten anderer zu mischen, nicht aufgeben können. Immerhin will es uns erscheinen, daß unsere Kollegin in manchen Punkten nicht ganz richtig informiert wurde" (APRESENTAÇÃO, 1911, p.23).*

A Companhia realizou apenas algumas representações em Curitiba, enquanto Kessler foi gradualmente conquistando destaque (Figura 21), sobretudo pelas propostas de espetáculos de gala. Geralmente temáticos, um deles festejou a "descoberta" do Brasil, e outro, foi dedicado à Lei Áurea, um marco da abolição da escravidão no país. Foram realizados concertos em benefício em prol das atrizes Hedi Searle, Ruth-Ruth e Vette Konrad; do ator Wendahoefer. No concerto em benefício do próprio Léo Kessler, o maestro dedicou o feito à "[…] briosa guarnição federal ao distineto regimento de segurança e a classe operária de Curitiba" (THEATRO, 1911g, p.3). No entreato a orquestra executou *Il Guarany* de Carlos Gomes (THEATRO, 1911i, p.1). Outro concerto que merece destaque se deu em 06 de maio, quando a orquestra foi "[…] especialmente reforçada e tomará parte por obséquio a Sociedade Orquestral de Curitiba com seu digno regente Ernesto Dreyer" (THEATRO, 1911d, p.3).

Como foi amplamente documentado, além das companhias dramáticas, na primeira década de 1900, o Estado recebeu muitos outros visitantes, que vão de autoridades diplomáticas a escritores, passando por políticos e militares estrangeiros. À luz do catastrófico episódio diplomático envolvendo a canhoneira alemã Panther e o desembarque de marinheiros alemães na cidade, Fabris (2014) defende que essas visitas representam uma demonstração de força e poder em meio às disputas imperialistas inerentes àquela conjuntura internacional. Como foi explorado anteriormente, a visita da Panther rendeu saudações públicas e a imprensa destacou que a presença da marinha alemã era digna de nota positiva. Assim, sua atuação "[…] em locais cuja presença de imigrantes de origem germânica era, de certa forma, perceptível" indicava um "reconhecimento por parte da Alemanha da importância desses 'filhos da Germânia então distantes do império' (FABRIS, 2014, p.77-78).

> Sob a ótica da imprensa, momentos como, a chegada dos marinheiros e das companhias de teatro, a visita de autoridades ligadas ao governo alemão, bem como os diversos bailes e banquetes no Theatro Hauer ou nos salões das associações como *Sängerbund*, e Thalia tinham algo em comum: substancialmente, os sujeitos que frequentavam esses locais em momentos como estes, eram reconhecidos como os sujeitos da "colônia allemã" da cidade. "Colônia" que, excetuando momentos de crises mais agudas, mantinha […] nas páginas dos jornais um *status* de "morigerada", "inteligente", "laboriosa". O que se pretende sugerir, aqui, é que, ao menos em grande parte, as práticas apontadas pela imprensa como sendo típicas da "colônia allemã" eram, sobretudo, práticas burguesas. Certamente, a "colônia allemã" atuava em diversas outras direções, exercendo os mais variados papéis para este grupo; no entanto, a "grande imprensa" curitibana dava destaque às chamadas práticas "morigeradas" da "colônia" (FABRIS, 2014, p.78).

Os alemães da colônia eram os principais responsáveis pelo movimento das companhias de Óperas[50] e operetas de origem germânica na cidade. Ao mesmo passo que mantinham a vivacidade do grupo através de seus clubes e associações e eram exerciam o seu poder de decisão e sua influência com a decisiva participação no comércio e na política. Os alemães haviam se tornado "os paranaenses".

Na sequência, a Companhia seguiu para Joinville, cidade localizada no Estado de Santa Catarina, próxima à divisa com Paraná e com numerosa população alemã. Mais do que isso, muitos imigrantes alemães que se estabeleceram no Paraná eram oriundos da Colônia Dona Francisca, atual Joinville. Ou seja, era esperado que a comunicação entre as cidades se fosse funcional e ativa, passando a se fortalecer com o passar dos anos.

A Companhia Platerowski chegou num domingo à Joinville, em 28 de maio. Realizaram sua primeira apresentação no dia subsequente, no Salon Berner (DIE SCHWANK, 1911a, p.3). Após as primeiras três apresentações da Companhia, o jornal em alemão Die Fackel publicou o cartaz anunciando mais duas récitas, programadas para os dias 02 e 06 de junho. O mais curioso dessa edição é notar que o destaque que deram as dificuldades enfrentadas pelo diretor da Companhia, tanto no Rio quanto em São Paulo.

> […] como ouvimos, o público gostou muito das apresentações e recebeu aplausos sem reservas e indivisos, o que nos deixa ainda mais satisfeitos com os interesses da companhia, já que o Sr. Platerowski teve que enfrentar dificuldades bastante desagradáveis no Rio e em S. Paulo, mas ele o fez com uma energia louvável e entendeu como compensar isso (DIE SCHWANK, 1911b, p.3, tradução nossa)[51].

Tais dificuldades foram reveladas em tom laudatório enquanto a Companhia se preparava para partir para o Rio Grande do Sul. O jornalista confessava que, antes da realização do primeiro concerto, havia sérias reservas sobre a trupe, pois sabia que "[…] algumas pessoas [músicos] renunciaram ao contrato no Rio, outra em Curitiba" (DIE SCHWANK, 1911c, p.3). Com a divisão interna no grupo e sua parcial dissolução, os elementos faltantes foram substituídos por músicos locais. Por essa razão, o articulista via um mérito na capacidade da empresa de superar tais dificuldades e entregar uma performance excelente. Em Joinville não foram registradas perturbações e conflitos, e o público aproveitou

---

[50] A palavra Ópera, quando se tratar do gênero musical dramático, conhecida também como "*Opera Lyrica*" em sua origem, terá sua grafia normalizada com acento agudo e primeira letra maiúscula.

[51] *"Die Schwank- und Singspielgesellschaft unter Direktion des Herrn Platerowski hat bereits drei Vorstellungen gegeben. Krankheit hat uns leider ver- hindert, denselben beizuwohnen; wie wir jedoch hören, gefallen die Vorstellungen dem Publikum ausserordentlich und finden uneingeschränkten und ungeteilten Beifall. Es freut uns dies im Interesse des Unternehmens umsomehr, als Herr Platerowski in Rio und S. Paulo mit recht unange- nehmen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die er aber in lobenswerter Energie wett- zumachen verstanden hat"*

um "[…] ciclo de noites agradáveis para nossos moradores de Joinville […] mais uma vez um sopro fresco de arte luminosa alemã que soprou sobre nós e trouxe uma mudança refrescante à nossa diversão monótona no clube seguida de um baile"(*Ibid*, p.3).

> O que foi particularmente surpreendente foi a confiança infalível com que o Sr. Kapellmeister Léo Kessler criou uma nova orquestra para substituir seu grupo desfeito, recrutando os membros do Lyraz para participar e com toda determinação reuniu um repertório adequado, para que as apresentações musicais dessem crédito tanto ao maestro quanto aos músicos. Mas a trupe não só ganhou aclamação geral do ponto de vista artístico, mas também amor pessoal e dignidade de cada membro individual, sem exceção, deixa-nos com a merecida simpatia. Que uma boa estrela brilhe sobre a empresa em sua jornada![52] (DIE SCHWANK, 1911c, p.3, tradução nossa).

O desfalque no elenco mencionado pela imprensa catarinense pode ser confirmado graças a outras notícias publicadas ainda em abril, veiculadas pelo *Deutsche Zeitung*. O jornal paulistano anunciou um concerto com atores que pertenciam anteriormente à Platerowski, os "[…] dois artistas dramáticos, Sra. Korff e Sr. Meister," que provavelmente cantariam "[…] o dueto de amor do último ato de "Lohengrin", assim como canções de Schubert, Brahms.

> No próximo sábado teremos a oportunidade de ouvir um interessante concerto no salão da sociedade "Germania": as senhoras Mary Martini e Marie Korff e os senhores Karl Meister e Theodor Freiberg, **que anteriormente pertenciam ao conjunto que o Sr. Platerowski** trouxe a Santos há poucos dias, sob a companhia "Alemanha-Sul-Americana Schwank- und Singspiel-Gesellschaft", e que pretendem apresentar aqui neste dia uma série de árias e canções. Os detalhes da programação ainda não foram definidos (AM nächsten, 1911, p.29).

Vinte dias depois, era anunciado que Miss Marie Korff "[…] esta notável jovem artista, com o acordo da direção de Platerowski, separou-se da companhia de teatro que ontem partiu para Curitiba, decisão que entendemos porque as conquistas da senhorita Korff não se enquadravam no quadro da referida companhia" (LIEDERABEND, 1911, p.19). Antes ainda, no dia subsequente à estreia da companhia no Brasil, o Diário de Santos afirmou que a "[…] orquestra, apesar de estar desfalcada esteve atenta a batuta do Maestro Léo Kessler" (PALCO, 1911, p.2). Em 4 de maio, lançaram comentários sobre o concerto e lamentaram a partida da cantora Korff, que era prevista para os próximos dias.

---

[52] *"Ganz be- sonders überraschend war die erfolgssichere Zuversichtlichkeit, mit welcher Herr Kapellmeister Leo Kessler als Ersatz für seine entschwundene Kapelle hier eine neue aus dem Boden stampfte,› indem er die Mitglieder der «Lyra» zur Mitwirkung heranzog und in aller Fixigkent ein passendes Repertoire einpaukte, sodass die musikalischen Darbietungen so- wohl dem Dirigenten als auch den Musikern alle Ehre machten. Aber nicht nur in künstlerischer Hinsicht bat die Truppe sich den allgemeinen Beifall erworben, sondern auch die persönliche Liebenswürdigkeit jedes einzelnen Mitgliedes der Gesellschaft ohne Ausnahme lässt bei uns wohlverdiente Sympathien zurück. Möge der Gesellschaft auf ihrer weiteren Reise ein guter Stern leuchten!"*

Apesar dos anúncios sobre ida da companhia para o Rio Grande do Sul, nada foi localizado sobre apresentações no Estado. Se a companhia chegou em Curitiba com elementos faltantes e teve que contar com músicos locais em Joinville, presume-se que a próxima etapa tenha sido cancelada. Talvez o esvaziamento da orquestra tenha sido o principal motivo de qualquer cancelamento ou mesmo da mudança de nome da trupe. O mais curioso é que a primeira menção na imprensa sobre a vinda da Companhia Alemã ao Brasil foi em 1 de outubro de 1910, justamente em um jornal rio-grandense que relatava a preparação da Companhia. O jornal A Federação, com sede em Porto Alegre, noticiava que em abril do ano seguinte viria uma "[…] companhia de variedades alemã sob a direção do senhor José Platerowsky" com um repertório que incluiria "[…] comerias, cançonetas, modinhas brasileiras e em diversos outros idiomas" (THEATROS, 1910b, p.2). Prometia que o grupo visitaria "[…] além da capital, as principais localidades das colônias alemãs" (*Ibid*, p.2). Indicando que tinham um público definido, percorrendo as cidades e direcionando sua atenção aos colonos alemães. Certamente Platerowski estava ciente do sucesso obtido pela Papke nos anos anteriores e viu na turnê uma grande oportunidade: levar a companhia no mesmo trajeto, percorrendo as chamadas "colônia allemã" era sinônimo de público e sucesso garantido.

4.2.3 Se canta em português

Com a constatação da força coletiva da "colônia allemã" na cidade de Curitiba, seria natural esperar que a Ópera *Sidéria* possuísse o seu libreto em alemão. No entanto, a única Ópera com libreto originalmente em alemão documentado no Brasil é Yara, escrito por Otto Adolfo Nohel e pelo pianista austríaco Josef "Pepi" Prantl, ambos radicados em Joinville. Curiosamente, o enredo se desenrola no Paraná e descreve o amor entre o alemão Rolf e a índia Yara. O romance indigenista de Nohel guarda semelhanças com *Il Guarany,* de Carlos Gomes, mas o final trágico culmina com a morte de Yara, que ao tentar proteger Rolf, leva um tiro que era destinado ao seu amado. "Seria o reflexo de uma visão colonialista, o triunfo do colonizador europeu, que é um garimpeiro, ou seja, um explorador, sobre a frágil 'terra brasil', muito embora esta salve sua vida?" (DAMACENO & HOLLER, 2021, p.9). Vale destacar a participação de Wucherpfennig na representação como barítono no papel do "velho alemão", além de assinar a direção cênica. O libreto distribuído na estreia apresenta como integrantes outros nomes bastante conhecidos em Curitiba, como Ludwig Seyer, Alceo

Bocchino, Bianca Bianchi, Charlotte Frank e D' Alô. Alguns poucos integrantes "nacionais" faziam parte a orquestra e coro.

A Ópera Yara foi encenada pela primeira vez em 1936, primeiro em Joinville e depois em Curitiba. A representação aconteceu na mesma década em que o governo de Getúlio Vargas instituiu a Campanha de Nacionalização – uma série de medidas com o propósito de "assimilar" o elemento estrangeiro. Assim, foi instituída a obrigatoriedade do ensino em português. Ao mesmo passo intensificam-se as medidas de repressão voltadas ao uso da língua italiana e alemã, configurando o chamado "crime idiomático". Para exemplificar, o texto do Decreto Lei n° 406, de maio de 1938, que regulamentava a entrada e permanência de estrangeiros no Brasil, estabeleceu no artigo n° 42 que núcleos, centros ou colônias, ou ainda estabelecimento de comércio ou indústria ou associação, não poderiam ter denominação em idioma estrangeiro. O artigo n° 86 que determinava que, nas zonas rurais do país, não seria permitida a publicação de livros, revistas ou jornais em língua estrangeira. (BRASIL, [1938]). No ano seguinte, a campanha avançou com o Decreto Lei n° 1.545, cujo primeiro artigo tratava que a adaptação do estrangeiro ou filho de estrangeiro deveria ocorrer através do "[…] ensino e pelo uso da língua nacional, pelo cultivo da história do Brasil, pela incorporação em associações de caráter patriótico e por todos os meios que possam contribuir para a formação de uma consciência comum" (BRASIL, [1939]).

À semelhança do elenco da Ópera Yara, *Sidéria* foi representada quase que exclusivamente pela "colônia allemã", um fato que pode ser facilmente verificado através da leitura dos sobrenomes dos integrantes, fossem eles parte do coro ou cantando papéis de destaque. O reconhecimento de tal fato era público.

> O que também se pode afirmar, sem exagero, sobre as produções dos nossos jovens músicos: é notável que o desejo de aprender a tocar instrumentos musicais aumenta constantemente entre nossa juventude estudantil. Ao mesmo tempo, aparece de maneira cada vez mais nítida a influência do elemento alemão nos concertos e em outras produções musicais. Pode-se afirmar que as apresentações da ópera nacional "*Sidéria*" devem uma parte muito importante de seu estrondoso sucesso à excelente colaboração alemã (CHILON, 1912, p.1)

A capacidade e a disponibilidade de seus intérpretes em cantar em português torna a empreitada de *Sidéria* particularmente notável. Entretanto, essa competência linguística se deve à crescente interação da "colônia allemã" com a sociedade local. Como observou Victor em 1912, " […] que toda essa gente se vai distanciando menos do nacional, já vai ganhando o ar dos que, se estabeleceram de vez numa dada terra, que a aceitam de coração e cordialmente

são aceitos como elementos integrais da mesma" (VICTOR, 1913, p.119-120). Ainda que não completamente integrados à sociedade e mantendo sua identidade ligada de modo estreito à língua alemã, não era difícil encontrar […] um colono que já não se entenda muito bem conosco, quando não fale o português corretamente" (*Ibid*, p.119-120).

A escolha de um libreto em português sugere uma série de fatores a considerar, especialmente porque *Sidéria* foi que composta no seio da "colônia allemã", cantada por um coral alemão e conduzida por Kessler e Wucherpfennig – dois músicos que recém estabelecidos no país, com um domínio bastante limitado do português. Vale recordar que Kessler, ao ser apresentado à Ballão por seu primo Stresser, "Não sabendo exprimir-se em português, falou-nos em francês" (BALLAO, p.12, 1926). Nem mesmo a protagonista teria representado qualquer obstáculo para uma obra com libreto em alemão, uma vez que Marietta Weguelin Bezerra dominava o canto no idioma, como demonstrou em 1913, durante o Festival Wagneriano promovido por Kessler – ocasião, inclusive, em que seu sobrenome alemão aparece destacado. Ao contrário de Yara, a Ópera *Sidéria* pertence ao conjunto de Óperas em canto vernáculo do século XX, pois assumia, antes de tudo, uma função política e pedagógica.

Dado o envolvimento direto de tantos imigrantes e descendentes na produção de *Sidéria*, seria natural esperar que a imigração ou a presença estrangeira no Brasil figurassem como temas centrais na obra. No entanto, esse não foi o caminho adotado. Um aspecto que merece destaque é que Jayme Ballão, apesar de sua ascendência alemã materna (QUADRO X), optou por um libreto que ignorou completamente a questão dos estrangeiros no país. Em sua obra, não há qualquer menção à imigração, tampouco personagens que representem essa realidade—um contraste evidente com a abordagem de Benedito Nicolau dos Santos em sua opereta *Marumby* (1928), que fez dos costumes locais um de seus eixos narrativos.

A Ópera paranaense em português foi uma consequência de um projeto mais amplo e de caráter nacional, herança de uma série de iniciativas tomadas pela corte e motivadas por um particular interesse de D. Pedro II, que buscaram estimular o gênero dramático no país. Era o momento de efervescência para a Ópera italiana que reinava absoluta em toda América do Sul , percorrendo os teatros do Novo Mundo em diferentes rotas.

A "Ópera nacional" começa a se delinear com a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada março de 1857. O seu Estatuto, publicado por meio do Decreto nº 2.294 de 1858, tinha por finalidade "[…] dar concertos, e representações de canto

em língua nacional, levando à cena Óperas líricas nacionais, ou estrangeiras vertidas para o português" (BRASIL, [1858]). Com um escopo educacional, o decreto previa aulas voltadas ao canto, "[…] da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso, e da expressão das idéias pela música, e entonação da voz" (BRASIL, [1858]). Dentre as medidas previstas, destaca-se a relação entre a Imperial Academia e os professores, que os impediam de atuar em outros meios, sobretudo em companhias líricas e dramáticas. A Imperial Academia teve uma existência breve, e o estímulo à chamada "Ópera Nacional" foi novamente adiado. Ela foi sucedida pela Empresa de Ópera Nacional, que também teve vida curta, encerrando suas atividades em 1863.

> Em uma das cláusulas de seu programa, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional se obrigava a montar, cada ano, pelo menos uma ópera nova brasileira. Entretanto só em 1860, isto é, em sua quarta temporada, pôde o senhor José Amat dar cumprimento a essa cláusula. Em compensação, daí por diante, multiplicaram-se as obras nacionais inscritas em suas temporadas. De 1860 a 1863 foram cantadas nada menos de cinco óperas novas de autores brasileiros natos, além de outras duas escritas por estrangeiros domiciliados no Brasil (AZEVEDO, 1950, p. 63).

Assim, foram compostas e representadas diversas óperas em português, entre elas: *A Noite de São João*, de Elias Álvares Lobo; *Moema* e *Paraguaçu*, do italiano Sangiorgi; *A Noite do Castelo* e *Joanna de Flandres*, de Carlos Gomes; *Os Dois Amores*, da condessa Rafaela de Rozwadowska; *A Corte de Mônaco*, de Domingos Ferreira; e *O Vagabundo*, de Henrique Alves de Mesquita. Todas essas obras tinham libreto em português. Vale destacar ainda que foi graças a esse programa que o nome de Carlos Gomes ganhou notoriedade, influenciando significativamente a produção musical no Brasil.

Apesar da criação de um espaço de mediação entre a coxia e a plateia nesse momento— o Imperial Conservatório de Música, que mais tarde se tornaria o Instituto Nacional de Música e, posteriormente, a Escola de Música da UFRJ —, a ausência de uma escola de canto consolidada impediu uma verdadeira mudança de paradigma no cenário operístico. Assim, a resistência ao uso do idioma português persistiu por muitas décadas, sobretudo porque a construção de uma tradição operística nesse idioma – entende-se aqui a formação de uma escola de canto e de um corpo estável de profissionais nacionais para ocupar os teatros — demandaria tempo. Enquanto isso, empresários e companhias italianas continuavam a dominar esse mercado.

A preferência pelo italiano no Brasil se assentou em fatores idiomáticos, fato que também se repetiu em outros países da América do Sul. A historiadora Irurzun (2019), ao

analisar a cultura musical e as redes formadas pelos aficionados por Richard Wagner em Buenos Aires a partir de 1880, evidencia a popularidade do idioma de Dante.

No caso da capital argentina, a presença de um público italiano numeroso foi um fator determinante, afinal, o país recebeu um dos maiores contingentes de imigrantes italianos no mundo. No entanto, a predominância da ópera italiana não se restringiu à Argentina. Em qualquer país onde empresários do setor operístico estabeleceram suas redes e onde as companhias líricas circularam ativamente, a ópera italiana se consolidou como a força dominante. Tanto no Brasil quanto na Argentina, esse mercado artístico no Novo Mundo foi menos resultado de iniciativas culturais nacionais e mais uma consequência da hegemonia econômica imposta por esses empresários e companhias.

> Assim, as opções do público portenho, na maioria das vezes, eram ouvir ópera em italiano, seja porque as companhias e/ou os repertórios eram dessa língua, seja porque uma obra alemã ou francesa era representada em italiano. De fato, uma obra wagneriana só foi ouvida em alemão pela primeira vez em 1922. Da mesma forma, na capital argentina, essa hegemonia fazia parte de uma estratégia dos empresários italianos, cujas turnês pela América do Sul incluíam Buenos Aires, La Plata e Rosário desde meados do século XIX. Esse domínio tinha sua origem principalmente no aspecto financeiro, seja pelas ofertas das companhias, seja pela ascendência italiana dos empresários que administravam os teatros. [...] (IRURZUN, 2019, p. 269, tradução nossa)[53].

John Rosselli adota essa mesma perspectiva ao comentar uma carta escrita por Giuseppe Lusardi, um agente de Ópera italiano, para um empresário italiano de nome Giulio Gatti, que atuava na América do Sul. Na missiva, enviada em 1919, Lusardi recomendava: "'Devemos enviar para Buenos Aires algo novo, algo italiano". Rosselli observa que, antes da Primeira Guerra Mundial, ele não teria acrescentado as duas últimas palavras, pois para quem conhecia o mundo da ópera na América Latina, "algo novo" significava "algo italiano"[54] (ROSSELLI, 1990, p.155, tradução nossa). O mercado artístico se organizou por meio da atuação de empresários que não apenas traziam companhias europeias para o Brasil, mas também os cantores mais cobiçados, que em sua maioria eram italianos. Como verdadeiros

---

[53] *"Así, las opciones del público porteño, la mayoría de las veces, era escuchar ópera en italiano, porque las compañías y/o los repertorios lo eran o porque representaban una obra alemana o francesa en italiano. De hecho, una obra wagneriana se escuchó en alemán recién en 1922. Asimismo, en la capital argentina, esta hegemonía formó parte de una estrategia de los empresarios de esa nacionalidad, cuyas giras por Sudamérica incluían Buenos Aires, La Plata y Rosario desde mediados del siglo XIX. Este dominio hallaba su causa en el aspecto financiero (ofertas de las compañías y origen italiano de los empresarios que administraban los teatros) [...]"*

[54] *"'We must send to Buenos Aires something new, something Italian' Before the First World War, he would not have written the last two words: to anyone who knew the world of opera in Latin America, "something new" meant "something Italian".*

comerciantes, os empresários ocupavam os teatros e organizavam temporadas de acordo com os gostos do público, sempre atentos àquilo que já fazia sucesso no Brasil graças às gravações em 78 rpm. Assim, as tendências europeias chegavam ao país com a certeza de casa cheia e lucro garantido. Além disso, contavam com o apoio do governo e estabeleciam um *network,* trabalhando de forma a minimizar os riscos.

O empresariado artístico atuou dessa forma no Brasil até a década de 1960, graças à ausência de corpos estáveis nos teatros. Ou seja, ainda no final do século XIX, as cidades se apressaram em construir seus próprios teatros, mas não se preocuparam em organizar seus recursos humanos. A Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi criada em 1931; no Theatro Municipal de São Paulo viu o nascimento do Coral Paulistano, fundado por Mario de Andrade, apenas em 1936, enquanto a orquestra e coral lírico foram estabelecidos ainda mais tarde. A Orquestra Sinfônica do Paraná surgiu muito tardiamente em 1985, tendo como primeiro maestro-titular Alceo Bocchino.

Vicente Salles (1996) também observou os reflexos da ausência de uma escola nacional de canto. Segundo ele, Carlos Gomes sabia que a sua consagração dependia da conquista da plateia italiana, mas que não tinha "[…] pudores nem temores para escrever no vernáculo". O que lhe faltava, segundo o autor, foi uma tradição consolidada de canto em português para que pudesse continuar a compor em seu idioma, assim como se deu com os contemporâneos de Gomes de outras nacionalidades, que tiveram junto à escola de canto as condições necessárias para adaptar o repertório operístico já existente. Além disso, a ausência de cantores que dominassem o idioma foi um outro empecilho para a criação de uma "Ópera nacional". No caso de *O Vagabundo,* por exemplo, a primeira representação contou com cantores de diferentes nacionalidades: "[…] um era polaco, outro espanhol, a *primadonna* francesa e o resto italiano" (*Ibid*; 1996). Desta forma, Carlos Gomes acabou se tornando um modelo para outros compositores, estabelecendo como regra a composição em italiano.

> Canta-se aqui em italiano porque se convencionou que o nosso idioma tem asperezas que não se coadunam com os motivos melódicos as partituras.(…) Nós que vivemos na imitação de tudo o que traz rotulagem exótica, que fazemos do mimetismo a pedra angular da produção da nossa mentalidade, devíamos ao menos saber imitar, sem nos perdermos na função subalterna nos copistas (DE CARLOS, 1918, p.11).

A lacuna provocada pela ausência do canto em vernáculo persistiu por muitos anos, sobretudo por uma questão comercial, já que cantar em outra língua que não fosse o italiano não impulsionava a carreira do compositor. Mesmo a adoção da *romanza* italiana contribuiu para popularizar ainda mais o idioma. O italiano reinava no repertório brasileiro,

sendo considerado o idioma mais adequado e um símbolo de educação e refinamento. Assim, embora poucos brasileiros falassem italiano, era nessa língua que se cantava.

O texto publicado no A Noite, *Teremos enfim o Theatro Nacional?,* descrevia as ações do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em direção à produção artística nacional. Dentro as ações citadas em diversos campos, na música, o articulista menciona a companhia italiana que viria ao Municipal naquela temporada e que representaria *Abul,* de Nepomuceno, que era "[…] um radioso sucesso em Buenos Aires" **(**TEREMOS, 1913, p.1). Com entusiasmo, anunciava "uma nova Ópera brasileira: o *Rei Galaor*[55]", de Araújo Vianna, com letra de Eugenio de Castro, que estava sendo "[…] vertida para o italiano pelo poeta Heitor Malagutti" **(***Ibid*, p.1). Nem mesmo *Sidéria* escapou à norma da tradução para o italiano. Se o libreto foi originalmente escrito em português, Kessler tinha a pretensão de levar a Ópera à cena em italiano. Algumas notícias registram sua a tentativa de representá-la em São Paulo e no Rio de Janeiro nesse idioma, mas, apesar das viagens empreendidas pelo compositor, a empreitada não teve sucesso (NOSSOS, 1914, p.437).

A crônica humorística e satírica d'*O Pirralho* revela a visita de Ballão à redação em São Paulo, em julho de 1912. Em Broterices… (Cacetada Wagneriana), o articulista Machado usou uma personagem recorrente no semanário, o maestro Félix Brotéro[56], e Jaques d' Avray, o "*prince du symbole*", para apresentar Jayme Ballão, o "vate sideral", relatando uma conversa conflituosa que envolvia Wagner, música italiana e os espanhóis. Jaques d' Avray era o pseudônimo de José de Freitas Vale, advogado, poeta e mecenas, sócio-fundador da Sociedade de Cultura Artística. Foi justamente nesse ano, 1912, que a instituição foi fundada, voltada sobretudo para a literatura e aos literatos, o que explicaria a visita de Ballão a São Paulo. O trecho da conversa descrita por S. Machado, coloca Ballão numa posição altiva, enquanto Stresser sequer é mencionado.

> Ballão, *Sidéria*, paranaense!… acompanhando o símbolo ambulante, (porque quando o Jaques passa, digo comigo é a arte quem passa!) devia de ser nefelibata.
> **E aquele homem do Paraná deu-me a impressão de um pinheiro, ali, espalhando a ramagem por sobre o pessoal que era a grama rasteira.**

---

[55] A *Ópera Rei Galaor,* do gaúcho José de Araújo Viana estreiou no Rio, em 1922, rendendo muito sucesso ao autor (BOHUSCH, 2022).

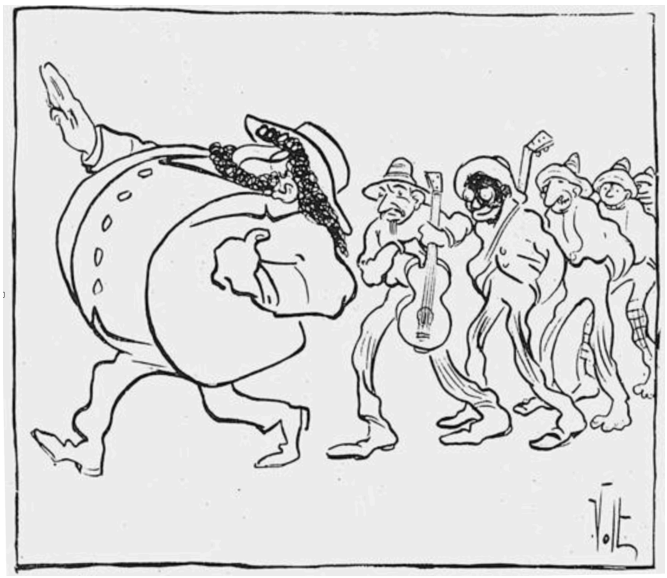
[56] Na primeira edição, em agosto de 1911, o diretor do jornal, Oswald de Andrade, apresenta o personagem Félix Brotéro. Seu perfil psicológico vai sendo delineado à medida que novas edições de *O Pirralho* são publicadas. Brotéro era um entusiasta de Wagner e defendia a ideia de um "Carlos Gomes *allemong*", constantemente em conflito com os italianos, sendo o principal contraponto na revista o personagem Juó Bananére, um ítalo-paulistano.

> Falamos dessa música celeste que deve de ser *Sidéria*, enquanto o Wagneriano pavoroso [Brotéro] grugulava opiniões, mal traduzidas, de uns pândegos que endossavam o maestro de Bayreuth. (MACHADO, 1912, p.5).

A menção de *Sidéria* pela revista não se limita a isso, que chega publicar um poema estrófico intitulado "A Ópera Siderea (sic) terá como regente o conhecido Maestro Brotéro" (BURRO-JONAS, 1912, p.15). Em uma das muitas ilustrações sobre Brotéro, chamada de Predilecções de Brotéro (Figura 22), ele aparece seguido de um grupo de populares, sugerindo que se tratava do grupo de amadores que o maestro liderava. Na imagem, o maestro declara: "Esperem lá. Hei de mostrar a esses italianos como é que se canta". Coincidência ou não, algumas semelhanças entre Brotéro e Kessler podem indicar um perfil recorrente entre os maestros germânicos que visitavam o país. Mais do que isso, escancaram um outro fenômeno que ocorreu também no país vizinho: "alcançar" Wagner conferia status e diferenciação social, mesmo entre os intelectuais.

> Puede decirse que, en las últimas décadas del siglo XIX, ser wagneriano en Argentina constituía un signo de distinción de quien/es había/n podido acceder a ese conocimiento estético: los intelectuales de la élite criolla, los sectores burgueses ilustrados, los aficionados o cronistas de periódicos que habían podido presenciar puestas en escena de los dramas musicales en Europa o Norteamérica. (IRURZUN, 2019, p. 269)

Figura 22 – A personagem Maestro Felix Brotéro do periódico *O Pirralho*.



Na imagem, os populares que os seguem remetem a ideia de que ele tem sob sua batuta apenas os diletantes.
Fonte: PREDILECÇÕES, 1912, p.31.

Assim como Ballão, Kessler viajou para São Paulo e para o Rio para negociar a possível apresentação da Ópera *Sidéria*, em julho, enquanto não há registros de qualquer

tentativa por parte de Stresser Possivelmente, a articulação de apresentações nas duas maiores cidades do Brasil ocorreu por meio do círculo literário, o que explicaria a ausência de Stresser e a posterior visita de Kessler. Raul Darcanchy, do jornal fluminense *A República*, escreve sobre a presença de Ballão no Rio de Janeiro, sempre pelo mesmo motivo: a promoção da sua Ópera (A ÓPERA, 1912e, p.1). A iniciativa do libretista e seus amigos intelectuais de outros Estados não surtiu qualquer efeito.

Outro fator que estimulou a tradução para o italiano foi a expectativa de receber em Curitiba uma companhia de Ópera lírica, entre maio e junho 1913. Essa companhia mantinha uma ativa correspondência com os diretores do Centro Artístico Paranaense. Traduzir a Ópera *Sidéria* foi um dos primeiros compromissos assumidos pelo Centro Artístico em sua fundação. A instituição trabalhou em parceria com a "[…] empresa de diversões que atualmente explora [explorava] o Guayra aquiescido da melhor boa vontade à realização desse auspicioso acontecimento, dando todo o seu apoio […]" (PELA, 1913, p.1).

Como se tratava de um "*pour-parler*", não nominaram a trupe de pronto, mas detalharam seu elenco[57] e seu "moderno repertório", que incluía o *Il Rigoletto* e a *La Traviata*, bem como *Il Guarany* e *Lo Schiavo* de Carlos Gomes; e claro, também *Sidéria*.

> Como o cunho da mais elevado do sucesso dessa época artística que o Paraná vai atravessar, a cia italiana […] com o máximo atrativo, levara, em idioma italiano, a opera paranaense de Jayme Balão e Augusto Stresser, sob a mesma regência do estimado maestro Leo Kessler, assumindo o papel de *Sidéria* uma soprado de extraordinário valor. […]
> Os autores da bela Ópera paranaense ja assentaram as modificações cênicas necessárias no final do 2° ato e no correr do 3°. Pequenas transformações que vão engrandecer poderosamente o mérito da apreciada composição patrícia (PELA, 1913, p.1).

Em janeiro assumiram publicamente "[…] o compromisso de exibir em grade espetáculo a Ópera paranaense *Sidéria* […]. Por obsequiosidade do ilustre senhor Dr. Ernesto de Oliveira a Ópera vale ser traduzida em italiano por primoroso literato residente em Campinas" (TEMPORADA, 1913b, p.1). Um mês depois, a empreitada mudava de mãos e ganhava um novo encarregado, um dos cantores de *Sidéria*. Assim, a "[…] tradução do libreto da Ópera *Sidéria* já prompta[58] até o segundo ato, está confiada a elevada competência do senhor Busetti, fino cultor das letras italianas" (TEMPORADA, 1913a, p.1).

---

[57] "Do elenco da companhia fazem parte: 1 tenor dramático, 1 tenor lírico, 1 tenor ligeiro, 1 tenor comprimário, 1 soprano dramático, 1 soprano lírico, 1 soprano ligeiro, 1 contralto, 2 sopranos "*utilités*", 2 barítonos, 2 baixos, 3 segundas partes, 1 "*regisseur*", 1 ponto, 1 caricato, 2 maestros regentes da orquestra, 20 coristas, 6 bailarinas e 19 professores de orquestra" (PELA, 1913, p.1).
[58] Que se não demora; rápido; ligeiro; ágil.

A ideia era ousada, pois pretendiam incluir a Ópera *Sidéria* no repertório da companhia de Ópera e assim ela seria executada nos diversos teatros que compunham turnê. Ou seja, uma vez que a Ópera *Sidéria* havia conquistado a sociedade e a política local, chegava o momento de apresentá-la em outros palcos. No entanto, sua projeção nacional – ou até mesmo internacional – só seria possível se fosse cantada em italiano. Dizia-se que "A companhia, depois da temporada nesta capital, será portadora do renome paranaenses para outras capitais brasileiras, não só atestando o nosso amor pelas artes, como exibindo a Ópera *Sidéria*" (PELA, 1913, p.1).

Apesar do amplo apoio, algumas circunstâncias pareciam ameaçar o sucesso do projeto, pois alegavam que todos empregavam "[…] seus melhores esforços de modo a superar todas as dificuldades para realização desse projeto digno do apoio de todos quantos almejam o renome e o engrandecimento do Estado" (TEMPORADA, 1913b, p.1). As dificuldades provavelmente incluíam a obtenção de fundos, como foi revelado pelo mesmo jornal.

> Se forem aplainadas todas as dificuldades e obtido o mesmo auxílio ja uma vez concedido, a companhia virá sob a responsabilidade de Eugenio Santangelo, que com tão notável honorabilidade trouxe a esta capital o melhor conjunto lírico que jamais visitou o nosso Estado […] (TEMPORADA, 1913a, p.1).

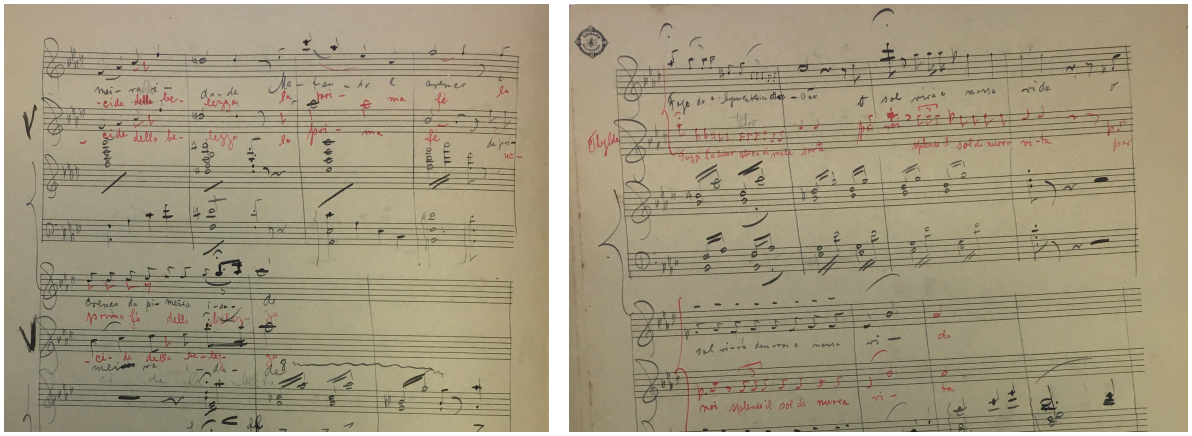
De fato a companhia que circulou em maio e junho daquele ano foi a Companhia Lírica do cantor Miguel Tornesi[59], que levava seu nome e que contava com a direção do maestro Pablo Voss. No Theatro Guayra, a cia realizou um concerto dedicado ao Centro Artístico do Paraná, no inicio de junho, apresentando, pela primeira vez, *Carmen*, assim como a *Symphonia Brasileira* de Kessler, uma composição baseada nos motivos de *Sidéria*. A Serenata também foi executada, com interpretação do barítono Freixas, acompanhado pela orquestra sob regência de Kessler (GUAYRA, 1913b, p1). "No segundo intervalo ainda teve a "primeira execução do sublime *Preghiera* da *Sidéria* cantada pela eximia soprano sra. Rosita Jacobi" (GUAYRA, 1913c, p1).

Certamente aquelas não foram as únicas tentativas, pois o *Correio Paulistano* em novembro de 1913, anunciou que o outro jornal, o *Commercio do Paraná*, afirmava saber que seria "[…] levada brevemente à cena, aqui, aqui a Ópera *Sidéria*, em italiano, pelos mesmos artistas que a representaram no ano passado"(PARANÁ, 1913, p.5). Ou seja, trata-se de uma

[59] Ou Tornese.

nova tentativa para o ano de 1914. A companhia italiana da vez era a famosa Companhia de Santangelo, dirigida por Antonio Gallo, aguardada desde janeiro de 1914. Na época, o *Diário da Tarde* antecipou que o grupo estava se organizando em Milão para atuar em Curitiba em março, seguindo depois para Buenos Aires e Montevidéu. Ao descrever apenas os títulos que compunham seu suntuoso repertório – que era o mesmo anunciado no ano anterior –, aparecia novamente inclusa "[…] a aplaudida *Sidéria* do maestro Augusto Stresser e o libreto de Jayme Ballão" (COMPANHIA, 1914, p.5). Apesar da publicidade, nenhuma outra notícia sobre a realização dessa turnê foi registrada. Das tentativas de Kessler para apresentar a Ópera em outro idioma, resiste a transcrição de um trecho para italiano (Figura 23). Mais interessante é perceber as mudanças operadas para respeitar a prosódia.

Figura 23 – Trechos da partitura manuscrita original da Ópera *Sidéria*



Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Para um gênero capaz de transmitir ideias e mimetizar a sociedade, sua recepção seria muito mais efetiva se fosse amplamente compreendida pelo público local. Mesmo assim, para sua divulgação e notoriedade era necessário seguir a regra do *business*. Com o uso de cores locais, que incluía temáticas de cunho histórico e seus personagens emblemáticos, o texto em português poderia representar o Brasil. Mais do que isso, serviam para contar uma história "inventada", construindo uma imagem que se alinhava aos interesses da época.

É fundamental reconhecer que, embora a Ópera italiana tenha desfrutado de muita popularidade no país, a música dramática era influenciada por uma diversidade muito maior de gêneros, incluindo a opereta, zarzuela espanhola e até mesmo o *Singspiel* e do *Wiener Volkskomödie*. Nesse contexto, a "Ópera nacional" não se restringia a um modelo único, mas era mais abrangente, um grande guarda-chuva que abrigava diversas formas de música vocal em português.

A Ópera *Sidéria* é um legado da ambição por uma Ópera Nacional, cuja premissa básica era consolidar uma posição de destaque por meio da projeção de uma imagem de modernização, valendo-se de elementos nacionais, mas mantendo o processo técnico-composicional da escola italiana. O gênero operístico era fundamentalmente romântico, seja pela hegemonia da ópera italiana, seja pela admiração dos compositores locais por Carlos Gomes, além da influência dos nacionalistas europeus. Portanto, nessa busca por identidade dentro da produção musical, restava usar o texto como veículo de uma mensagem regionalista, criando símbolos históricos que, impulsionados pelo nacionalismo, funcionavam como propaganda do progresso alcançado pela "culta civilização" de Curitiba. Naquela altura era urgente fabricar esses símbolos, e em torno deles, aglutinavam-se todas as camadas da sociedade com o mesmo sentimento de pertencimento e comunhão. Esse ideal justificava o apoio governamental à produção da Ópera, gênero que se mostrava capaz de levar a cabo todas essas ambições.

Seu libretista, o jornalista Jayme Ballão (1860-1930), estruturou o enredo da Ópera a partir de vários elementos descritivos e simbólicos, refletindo as transformações do um novo recorte territorial e regido por um forte sentimento regionalista. A isso, somavam-se as ideologias neo-positivistas, simbolistas e ligadas à maçonaria. Mais curiosamente, o argumento está relacionado diretamente com a vida pessoal e profissional do seu autor e parceiros nessa empreitada.

4.2.4 *Cena local*: Revolução Federalista

A Ópera *Sidéria* tem como pano de fundo a Revolução Federalista, uma guerra civil marcada por violência e instabilidade, que resultou na morte de mais de dez mil pessoas somado-se os dois lados do conflito. Conhecida como a "guerra da degola" – devido à prática de decapitação –, foi um dos episódios mais sangrentos da História do Brasil. O conflito envolveu principalmente os três Estados do sul do país, teve seu início no Rio Grande do Sul. Com o avanço das tropas rumo à capital federal, os "revoltosos" foram contidos no Paraná, Estado que teve um papel determinante no desfecho do conflito, especialmente graças ao episódio conhecido como Cerco da Lapa.

A Revolução Federalista teve seu estopim na capital federal, em meio a uma crise econômica, agravada pelo subsequente fechamento do Congresso Nacional determinado pelo

então presidente Marechal Deodoro da Fonseca. Enquanto isso, longe dali, no Estado Rio Grande do Sul, o governador Julio de Castilho declarava apoio às medidas de Deodoro, gerando tensão até mesmo entre seus aliados. Sob forte pressão política, diante da crescente insatisfação gerada pelas ações do Deodoro e pela declaração de apoio proferida por Castilho, ambos renunciram. No âmbito federal, como previsto pela Constituição de 1891, o vice assumiu a Presidência da República, fazendo ascender ao poder o Marechal Floriano Peixoto. Porém, a mesma Constituição previa a convocação de novas eleições, o que não ocorreu. Pelo contrario, Floriano permaneceu no cargo e destituiu os governadores que haviam apoiado Deodoro da Fonseca precedentemente. O afastamento dos governadores partidários de Deodoro gerou ainda mais tensão e descontentamento, ferindo a autonomia estadual. Se o Brasil já ressentia a crise econômica no período, a instabilidade política acirrou ainda mais os ânimos.

O primeiro episódio da Revolução se desenrolou no Rio Grande do Sul, em 1893, quando forças políticas se polarizam entre apoiadores e opositores de Floriano Peixoto. Portanto, de um lado estavam os adeptos do Partido Republicano Rio Grandense (PRR) de orientação positivista, capitaneados por Júlio de Castilho; do outro, o Partido Federalista (PF), de tendência parlamentarista liderados pelo monarquista Gaspar Silveira Martins e pelo caudilho Gumercindo Saraiva. As reivindicações de ambos os lados não eram de todo contraditórias, sendo o PF requerente de um sistema parlamentar e uma revisão da Constituição em vigor.

Os diferentes anseios dos dois Partidos transpareciam tanto nos apelidos quanto nas fardas que usavam. Os Republicanos, liderados por Castilho, foram chamados pelos seus opositores de “Pica-Paus”. A origem do nome é controversa, mas existem três hipóteses principais: pelo barulho do armamento usado, que remetia o estalar produzido pelos pássaros ao golpear a madeira; pelo seu chapéu em formato pontiagudo e adornado por penacho; ou ainda pela divisa, que tinha duas listras brancas e que lembrava a espécie sulista.[60] Por outro lado, a alcunha dada ao grupo liderado por Gumercindo Saraiva estava ligada a uma origem geográfica. O nome “Maragatos”, como eram denominados, tem origem nos chamados

[60] Manoelito de Ornellas explorou aspectos da constituição do Rio Grande do Sul em seu livro *Gaúchos e Beduínos: A origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul* (CORREA, 1898, p.159).

“mercenários castelhanos", pois provinham de uma região do Uruguai majoritariamente colonizada por espanhóis da Maragatería, área da província espanhola de Leon[61].

A farda dos dois grupos continha como elemento distintivo: o lenço, que usado no pescoço com um nó determinava de qual grupo o simpatizante pertencia: Pica-paus usavam lenços brancos, enquanto os Maragatos usavam lenços vermelhos. Até os dias de hoje, essa distinção persiste nos Centro de Tradições Gaúchas (CTGs), entidade tradicionalista que promove a manutenção da cultura e tradições do sul brasileiro. Seus integrantes se diferenciam pelo uso da pilcha e lenço de cores diferentes. A rivalidade entre os dois grupos foi passada de geração em geração, transformando-se em um aspecto da tradição familiar e uma questão de honra. Isso resultou em proibições de interações entre famílias adversárias, incluindo casamentos e amizades. A distinção entre os lenços branco e vermelho foi utilizada como recurso para a produção dos figurinos da Ópera *Sidéria* (Figura 24).

As tropas de Gaspar Martins e Gumercindo Saraiva, os Maragatos, aliadas naquele ponto a Joca Tavares, avançaram ocupando Santa Catarina. Apesar do grande contingente de Republicanos ‘Pica-paus’, estes não conseguiram evitar a ocupação do Paraná. Essa dificuldade de contenção foi atribuída à precariedade de seu armamento, uma herança da Guerra do Paraguai.

> A ação federalista no Paraná se concentrou nos primeiros meses de 1894. Quando Gumercindo Saraiva invadiu a capital paranaense, suas autoridades civis e militares se retiraram, deixando a cidade nas mãos dos revolucionários, sem resistência. O vice-governador do Estado, Vicente Machado, transferiu a Capital para Castro. Os federalistas instalados em Curitiba exigiam dos moradores altas quantias em dinheiro como imposto. Para manter a ordem pública nessa cidade, o Barão de Serro Azul criou uma ‘Comissão Especial de Empréstimos de Guerra’, responsável por cumprir tais exigências (SILVA, 2005, p. 199).

Os documentos nos contam que graças à fuga de Vicente Machado para Castro, nenhuma resistência foi organizada, afinal, não havia uma força militar estruturada. Assim,

---

[61] “Revolucionário o partidário da evolução que assolou o Rio Grande do Sul, de 1893 a 1895. Na província de Leon, Espanha, existe uma comarca denominada Maracá, cujos habitantes tem o nome de Maragatos, e, que, segundo alguns é um povo de costume condenáveis., Pois vivem a vagabundear de um ponto ao outro, com cargueiros, vendendo e comprando roubos e por sua vez roubando, Principalmente animais. São uma espécie de ciganos. Aos naturais da cidade São José, no estado oriental do Uruguai, dão neste país o nome de Margato, talvez porque o seus primeiros habitantes fossem descendentes de Margato espanhóis. Pelo fato dos rebeldes em suas discussões e levando e conduzindo todos os animais que encontravam, tendo apenas bagagens ligeiras, cargueiros, etc. Com uso da Maragateia e porque com exceções suspendiam com o que encontravam em suas correrias, aplicou-se eles aquela denominação, que aliás eles retribuíram Com outras não menos delicadas aos Republicanos as respeito da correção em geral observada por estes em toda a luta. Maragatar é um verbo intransitivo proceder ou ter opinião concorde a dos Maragatos ou rebeldes Rio Grandense” (CORREA, 1898, p.123).

enquanto o federalista Custódio de Melo avançava pelo litoral, tomando Paranaguá, Gumercindo Saraiva marchava pelo interior.

Figura 24 – Foto publicada na partitura da Serenata.



Fonte: Museu Paranaense - PR.

Em pouco tempo, Gumercindo e seu bando instalaram-se na capital do Paraná. Com a intenção de salvaguardar a cidade e garantir a segurança da população, Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul, uniu-se a políticos e empresários locais e levantou fundos para pagar um “"empréstimo de guerra” aos Federalistas. Dessa forma, por mais de dois meses, além da liberdade dos reféns, a cidade foi mantida sem saques ou violência, apesar da ocupação dos Maragatos. A negociação era muito vantajosa para ambos lados, afinal, para os Maragatos representava uma oportunidade de acumular capital para sua campanha, além de receber todos os provimentos necessários, que além de mantimentos, promoviam muita festa. Curitiba permaneceu intacta, e assim, os Maragatos rumaram em direção a Lapa.

O episódio mais emblemático da Revolução Federalista foi o Cerco da Lapa[62], o último foco de resistência. Os Maragatos avançaram sobre a cidade e o embate foi longo e sangrento. Com o reforço militar arquitetado pelo General Carneiro, o desfecho da Revolução se deu com a vitória florianista. No entanto, os assassinatos consequentes das diferenças políticas não cessaram ali. Por mando do Presidente, muitas prisões foram decretadas e execuções foram ordenadas sob a acusação de traição.

Figura 25 – Fotografia do painel Dramas do Paraná de Arthur Wischral.



Fonte: Gravura de Angelo Agostini publicada em Quadros Históricos Nº1, na revista Don Quixote de 1895 (COSTA, 2014b).

O fuzilamento do Barão de Serro Azul (Figura 25) foi a cena mais dramática da vingança Republicana, um episódio que ecoou no imaginário de todos que atravessaram a estrada de ferro após o acontecimento[63]. Acusado de traição por ter negociado com os Federalistas e convencido de que receberia um julgamento no Governo Federal, o Barão embarcou em um trem que supostamente o levaria ao navio que o transportaria em direção a

---

[62] Alceo Bocchino (1918-2013) , acadêmico, maestro e compositor paranaense, vai compor a Sinfonia "Um poema para Lapa", também baseado no Cerco Militar da Revolução Federalista do Paraná de 1894. Dividida em 4 movimentos: Maragato (Allegro moderato); Trégua e toada (Allegro mosso); Oração aos mortos (Andante sostenuto); Lapianos (Andante maestoso).

[63] *Après avoir passé au kilomètre 65 un précipice, au fond couvert d'une végétation humide et mystérieuse et auprès duquel on remarque une croix rappelant el dénoue- ment dramatique d'une haine politique, on atteint le viaduc Carvalho.*

então capital, o Rio de Janeiro. Porém, no km 65 da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, o Barão do Serro Azul e outros 5 políticos foram executados. Entre os mortos no km 65 estava José Schleder, que era parente de Jayme Ballão. Além disso, outro integrante da família teve Schleder teve participação direta na execução da Ópera *Sidéria*. O quilômetro 65 da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá ainda atrai turistas e curiosos, que, durante o passeio de trem pela Serra da Graciosa, têm a oportunidade de conhecer esse local historicamente marcante.

4.2.5 Seu autor e argumento

A trágica história do Barão do Serro Azul e de seus companheiros tornou-se tão conhecida que inspirou até uma produção cinematográfica. No entanto, muitos outros personagens permaneceram incógnitos, apesar de seu profundo envolvimento com a questão da Revolução Federalista. Um deles foi o libretista Jayme Ballão, que, em 1893, foi preso sob a acusação "[…] de haver tomado parte no movimento revolucionário, como jornalista adepto da nefasta causa que inundou de crimes o solo Paranaense"(JURY, 1895, p.1). Submetido ao Júri Federal e defendido pelo Dr. João Pereira Lagos, foi absolvido às 11 horas na 4 sessão em 22 de fevereiro de 1895.

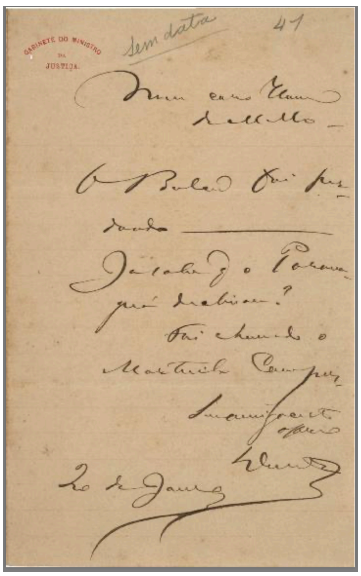
Figura 26 – Jayme Ballão.



Ballão a partir de f*rames* capturados do curta metragem "Ópera Sidéria", de Annibal Requião, que apresenta as personagens da Ópera e compositores. Fonte: REQUIÃO, 1912.

Nascido em Curitiba, filho de José de Sá Ballão e Carolina Schleder Ballão (Quadro X), formou-se, porém, em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Uma rápida consulta a sites oficiais de órgãos públicos ou instituições das quais participou revela a pluralidade de atividades que assumiu ao longo da vida. A começar pela imprensa, na qual a "[…] sua aparição nas letras paranaenses data de 1887, quando editou e dirigiu a revista 'Vida Literária', onde colaboravam Emiliano Perneta, Rocha Pomba, Domingos Nascimento, Emilio de Menezes, Nestor Victor" (MARTINS; 1944, p.93-94).

Figura 27 – Nota escrita a punho com timbre do Gabinete do Ministro da Justiça.



Conteúdo: do Conselheiro Dantas ao Barão Homem de Mello em que escreve: "O Ballão foi perdoado. Já sabe que o Paranaguá….(?) Foi Chamado o Martinho Campos". Fonte: Museus do Paraná - Sistema Pergamum.

A participação de Jayme Ballão no *Diário do Commercio* foi um capítulo à parte, uma vez que ele era considerado um crítico feroz "[…] do agitado período revolucionário, o que lhe valeu ser preso como conspirador político, processado e pronunciado pela justiça federal e absolvido pelo júri, com outros prisioneiros , entre eles o grande poeta Luiz Murat" (MARTINS; 1944, p.94). Antes de Ballão, o *Diário do Commercio* teve como redator, em 1891, o escritor Leôncio Correia. Em 1892, a propriedade do jornal passa para as mãos do Barão do Serro Azul e, no ano seguinte, em 1893, o jornal foi adquirido por Ballão. Se a trajetória do emblemático periódico evidencia a posição política do libretista, na edição número 50, de 1894, um artigo nominado A Revolução, Ballão escancara sem reservas sua visão sobre os acontecimentos recentes.

> Amordaçada a imprensa, trancado o telegrafo, sufocadas consciências, perseguidos e presos jornalistas, sobre os destroços e ruínas de todas as liberdade publicas e privadas, o marechal Floriano Peixoto hasteia um sarrafo, símbolo do seu interesse e ambição pessoal mascaradas pela violação da Constituição de 24 de fevereiro por aqueles que combatem a ditadura do seu governo (REVOLUÇÃO, 1894, p.1).

Para Jayme, o governo seguia "[…] triunfando sobre os cadáveres de seus irmãos […]"; acusando o governo de mentir, esconder os fatos e assassinar com crueldade os nomes que representavam o passado. O artigo fazia uma evidente alusão ao Barão do Serro Azul e criticava a repressão contra a história dos "revolucionários", estava escrita com "sangue dos bravos", pois não eram movidos por interesses particulares. Ele questionava: "Porque amordaçou a imprensa que defendia a causa revolucionária, si ela estava vencida pela natureza de seus fins?" (REVOLUÇÃO, 1894, p.1).

Além de jornalista combativo, ficou conhecido pela sua participação em decisões políticas, assumindo o cargo de vereador municipal, deputado estadual do Congresso Legislativo e também de escrivão do 2º Cartório de Títulos e Hipotecas. Desempenhou um papel ativo nos projetos de propaganda do Estado.

Por força da sua intensa atividade jornalística, foi sócio-fundador do Centro de Letras e fundador da cadeira nº 8 da Academia Paranaense de Letras, legando à posteridade uma extensa produção literária. Além do libreto de *Sidéria*, Ballão escreveu suas memórias em *Riquezas Naturais, Matérias-Primas e Quedas D'Água*, e publicou *Ceci*, poema dedicado a sua falecida filha, em 1896. Entre suas obras destacam-se: *Martyr*; uma novela publicada semanalmente, e *Cousas do Progresso*, de 1901, revista teatral de colaboração com Nestor de Castro. Foi encarregado de escrever a *Propaganda da Erva-Mate no Paraná* em 1908. Já na década de 1920, escreveu *Conferência Cívica; Elogio de Monteiro Tourinho* e *O Ceguinho*, uma novela, 1929. Merece destaque o seu diário de viagem *A Foz do Iguaçu e as Cataratas do Iguaçu e do Paraná* de 1921, no qual documentou a transformação que presenciava no Estado. Assim como um livreto, chamado Leo Kessler, publicado em 1928.

Jayme Ballão Filho, primogênito de Ballão, herdou do pai o nome, a profissão e a cadeira na Academia Paranaense de Letras. Foi um dos mais representativos autores do movimento simbolista e documentou suas memórias familiares em dois livros: *Romance de meu pai* (1933), no qual se aprofunda no tema da família, retrata episódios da infância e adolescência, descreve o convívio com os avós, e até mesmo a relação com a população de cidade e suas diferenças raciais, além é claro, da nobreza de caráter e atividades do pai.

Mensagem de Infância (1957), marcado por um tom melancólico e confessional, narrando a experiência da prisão do pai e a convivência musical com a mãe.

Como mencionado anteriormente, foi Jayme Ballão o autor do relato de viagem, publicado em 1921, *Foz do Iguaçu e as Cataratas do Iguaçu e do Paraná.* Ballão empreendeu essa viagem pelo Estado em 1920, como produto do movimento paranista. Na publicação, ele descreve o percurso de Curitiba a Foz do Iguaçu, realizado em comitiva por automóveis, com o propósito de revelar o avanço gerado pela malha de transportes, abrangendo os sistemas ferroviário, rodoviário e fluvial. A presença de elementos sonoros na sua descrição revela a fusão entre os sentidos na sua escrita, um recurso característico dos simbolistas. Ao emprestar som à paisagem, ele descreve o ambiente como "[…] silencioso de vozes humanas e onde só impera o urro das feras e a música soturna do vento nas frinchas das árvores seculares". Em outro trecho tenta emprestar ao leitor a força das águas barulhentas: "[…] os ouvidos aturdidos com o ronco e estrondeante rumorejar das águas do Guaíra" (Ballão, 1921, p.29). Em quase na totalidade do seu livro de viagem, Ballão registra suas impressões e as de seus companheiros de viagem, colocando ao centro – como sugere o próprio título da obra – as Cataratas do Iguaçu. A magnitude das Cataratas verificada pela excursão de Ballão segue notável até hoje, e o Estado produz riqueza energética e rentabilidade turística por ser um dos destinos mais procurados. Segundo Ballão, ali, os "[…] ouvidos ficam nesse encantamento de quem ouviu sons, que não se esquecem jamais – sons de uma música estranha, misteriosa, da misteriosa Natureza! (BALLÃO, 1921, p.33). Seu relato se concentra majoritariamente na observação de quatro elementos: condições de acesso e fruição, como a situação das estradas e infraestrutura para turismo; as belezas naturais e únicas da paisagem, sobretudo as águas do Iguaçu e a floresta; a solidez das empresas de ervateiras, descrevendo e fornecendo dados da atividade das empresas visitadas; e por fim, a honradez dos seus compatriotas, a força de trabalho e progresso dos paranaenses calcado no patriotismo da sua gente[64].

A viagem, contudo, não se limitou ao Paraná. Ao cruzar a fronteira, Ballão tece elogios ao território vizinho, mas também expressa críticas, pois a autenticidade é uma qualidade que ele reserva apenas ao Paraná. Ele observa que "Buenos Aires é uma cidade perfeitamente europeia" (BALLÃO, 2021, p.43), mas ao contrário do que se dizia de

---

[64] "Foi por isso talvez que, logo depois, no banquete com que nos honrou o ilustre prefeito municipal, sentimos necessidade de entoar um hino ao futuro do nosso Estado, que não é grande só pelas maravilhas com que o dotou a Natureza, – é também grande pelo patriotismo de seus homens" (BALLÃO, 1921, p.33).

“europeizada” Curitiba, essa semelhança no caso argentino demonstrava apenas uma falta de originalidade.

> Quem não conhece Paris, pode, visitando a capital argentina, fazer uma ideia muito aproximada da grande metrópole francesa. Além da semelhança do solo-plano e sem relevos - e a semelhança do clima - frio e nublado no inverno e quente e faiscante de luz no verão - há a semelhança dos costumes e do caracter.
> O argentino é um imitador, pode-se dizer servil, do parisiense. Tudo o que se vê em Paris pode-se ver em Buenos Aires, sendo que certas cousas são uma cópia fiel de cousas existentes na capital francesa (BALLÃO, 2021, p.43).

Ballão fez paralelos entre a capital argentina e a francesa também ao citar a estrada de ferro subterrânea de oito quilômetros, que segundo ele fora construída por um desejo de imitação: “Mas se Paris tem subterrâneos?” (*Ibid*, p.44). Até mesmo o grandioso porto da cidade é descrito como uma edificação européia, “ainda semelhante a de Paris”. Assim, todo grande empreendimento da capital da Argentina é, em sua descrição, desqualificado pela comparação. A “Calle Florida”, movimentada e repleta de lojas de roupas é vista como, “[…] uma reprodução perfeita, em menor escala, do “Bon Marché” e também do “Printemps” de Paris (*Ibid*, p.44). Ele reforça essa ideia até mesmo observando os costumes, pois ”O argentino é fanático pelas corridas de cavalo, e, ainda neste ponto, é parecido com o parisiense” (*Ibid*, p.45). A indústria manufatureira argentina não recebeu destaque no livro, mas Ballão reconhecia a profícua atividade agropecuária argentina. Seu tom só mudou ao presenciar a euforia do povo na festa da Independência da Argentina, quando parece comovido ao afirmar que “[…] a pátria, na Argentina, não é esta concepção vaga e efêmera que nós temos da nação; - é uma entidade concreta real, que se consubstancia no pavilhão nacional. (*Ibid*, p.48). Reconhecendo o fervor nacionalista dos país vizinho.

Embora possa parecer contraditório, Ballão se esforça em salvaguardar a autenticidade como traço exclusivamente brasileiro, como uma conquista que não se poderia compartilhar. Para isso recorre a um jogo de constrastes, superlativando o Paraná que por um lado se apoiava nos modelos europeus de consumo e produção, por outro, buscava sua singularidade na mestiçagem, na cultura popular e na História. Esse ideal revela-se um tanto caricato, uma vez que “[…] toda identidade é uma construção simbólica […], não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”. (ORTIZ, p.8).

Compreender o pensamento de Ballão exige reconhecer sua atuação na construção de uma propaganda positiva do Estado e sua interação com a classe artística e o alto escalão

político. Essas relações reverberam em seu libreto operístico, que advogava pela unificação e redenção. Assim como a trajetória de Jayme Ballão se entrelaça com o argumento da Ópera, tanto pela sua prisão, quanto pelo possível constrangimento pós-Revolução, em um contexto de acentuada divisão da cidade em grupos antagônicos. Referido muitas vezes como "o jornalista combativo" e jornalista revoltoso", o seu texto ganha uma função política ao retratar o episódio sangrento que abateu o Estado, mas sobretudo como um modo de absorver seus réus.

O libreto de Ópera carrega um forte caráter memorialístico, representando a sua experiência e de seus contemporâneos. É importante lembrar que, mesmo em Óperas ambientadas em tempos distantes ou lugares mágicos e imaginários, persistem traços indissociáveis do tempo de sua escritura, que delimitam sua época e revelam suas condições sociais e ambientais.

Ballão recorreu a um argumento histórico recente e familiar para compor seu libreto, mas, ao mesmo tempo, aventurou-se em um gênero literário que não dominava e no qual nunca havia trabalhado antes. O *Diário da Tarde*, como era de se esperar, posicionou-se favoravelmente sobre o enredo que Ballão havia descrito "[…] com carinho e observação, dando-lhe um cunho nosso e vazando nele o seu belo espírito intelectual" (A ÓPERA, 1912d, p.1), enaltecendo a tentativa do autor de promover a dissolução da "luta fratricida". Já o jornal República publicou a análise da comissão de financiamento, embora elogiasse o texto, deixava transparecer que o libreto não merecia tantos elogios quanto a música de Stresser. Era do conhecimento de todos que Ballão não era um escritor – tampouco poeta.

> Assim, os componentes na apreciação dos elementos materiais fornecidos pelo autor, no que respeita á composição partitural. (…) a obra musical do Sr. Augusto Stresser, adstrita ao assunto escolhido pelo autor do argumento dramático, reveste-se de qualidades estéticas de apreciável valor, desenvolvendo o tema lírico com elevação de estilo, e, por vezes, primorosa contextura de técnica musical. **Haveria modificações a propor no desenvolvimento da acção dramática e do assunto poético escolhido,** mas tais considerações escapam a incumbência da comissão que conhece e proclama o merecimento da partitura vocal - instrumental, reveladora de profundo sentimento criador; de rigoroso trabalho compositivo, e , sobretudo, de perfeita intuição objectiva, no que respeita ao quadro musical animado das situações, e dos caracteres da acção teatral (A ÓPERA, 1912c, p.1).

No cenário nacional, a obra de Ballão permite um diálogo com outras óperas, criando paralelos com a produção musical dramática em outros Estados, localizando simetrias e a assimetrias, como a Ópera *Sandro* de Murillo Furtado no Rio Grande do Sul, resultante da colonização italiana ou ainda Aurora, de Panizza, compositor argentino que teve como

libretista Luigi Illica – escritor famoso no cenário operístico mundial por ter colaborado com Giacomo Puccini e Umberto Giordano, escritor de *Tosca*, *Madame Butterfly* e *Andrea Chénier*. No Pará, a Ópera *Bug, Jargal e Jara* de José Cândido ou ainda a Ópera *Idalia* de Henrique Gurjão, surgiram no período de abundância econômica da "Época da Borracha". Mais do que um projeto artístico, o incentivo a Ópera no Brasil se concretizou também por razões econômicas, com a crescente comercialização ervateira e madeireira. A Ópera em português no Brasil representa "[…] o desejo de afirmação nacional, portanto, subjacente a toda a essa produção [de óperas no Brasil], articulando a valorização de elementos da cultura local com a imitação de elementos estrangeiros […] e envolve expectativas de modernidade e modernização" (FREIRE, 2012, p. 309).

4.2.6 Enredo e personagens

O enredo da Ópera tem como cenário o Paraná e seu argumento remete a Revolução Federalista, narrando o conturbado e imaturo romance entre Sidéria e Alceu. O amor à primeira vista vivido pela jovem Sidéria se transmuta em uma trama sangrenta, na qual, envolvida em um triângulo amoroso, sofre as consequências das ações tempestuosas de Juvenal. O embate entre maragatos e pica-paus constitui a cerne do enredo, estabelecendo um diálogo entre a trama amorosa e o episódio histórico.

Apesar da relevância histórica, o libretista não oferece nenhuma apresentação contextual, ou seja, permitindo que o expectador mergulhe na trama por sua conotação universal: uma história de amor e rivalidade. Essa abordagem era comum na produção dramática nacional a partir do século XX, quando, apesar da ampla adoção de temáticas nacionalistas, o foco recaía mais nas aventuras individuais em detrimento da fidelidade histórica: "[…] tendo como tema personagens ou passagens da história do Brasil. […] A temática histórica, contudo, cede muitas vezes importância, no drama, aos conflitos e paixões pessoais, tal como nas óperas do século anterior" (FREIRE, 2012, p.313).

A proximidade temporal também ajuda a explicar essa abordagem: a Revolução Federalista havia ocorrido apenas 20 anos antes da estreia de *Sidéria*. Para Ballão, o contexto histórico era tão familiar que dispensava apresentação explícita. Ademais, como era comum em Óperas do período, buscava-se um certo exotismo: o drama se ocorriam em lugares inusitados e apresentavam situações singulares, ou até mesmo extravagantes. Não tinham por

objetivo retratar com fidelidade a História de um lugar ou do seu povo, mas construir um enredo que, por sua natureza simbólica, adquirisse um contorno nacionalista. Esse recurso não era inedito, em *L'incoronazione di Poppea,* de Claudio Monteverdi, com o texto de Giovanni Busenello, promove o encontro entre personagens prosopopedicos com aqueles personagens reais, quando a Virtú (Virtude) e Nero contracenam.

Sidéria, a personagem central que empresta seu nome à Ópera, foi descrita por Ballão como uma menina "educada com esmero de costumes singelos e ingênua". Tanto pelo nome quanto pelo caráter, Sidéria funciona como um prosopopéia, ou seja, uma personificação de um conceito abstrato. Juvenal, o antagonista, exige seu amor. Apesar de ser o vilão, é a canção de Juvenal, e não a de Alceu, que se populariza. Alceu, perseguido político, assume a posição de vítima das circunstâncias, desperta o amor de Sidéria, embora seja comprometido com Thylde. Esta, sem precedentes na trama, surge na história para salvá-lo da prisão e condenação. Mas seu ato nobre será recompensado com a frustração e o abandono. Paulo, pai de Sidéria, acolhe Alceu na sua casa. Seu papel é secundário, mas essencial para o encontro e ligação entre Sidéria e Alceu. Essa figura paternal tem um simbolismo latente, acentuando a ausência da figura materna, destacando a solidão e ingenuidade de Sidéria.

No primeiro ato, Sidéria aparece em seu jardim, celebrando seus 15 anos – idade que marcava, à época, a entrada no mundo matrimonial e o amadurecimento, marcado pela puberdade. Em uma cena primaveril, os camponeses da colônia vizinha lhe trazem flores. Logo entra em cena Juvenal, exigindo o amor de Sidéria, a rudeza do personagem constrasta com o doce momento. Alceu entra logo em seguida, acompanhado por Paulo, e Sidéria experimenta um sentimento novo, evidenciado por sua fala contraditória: "Não… sim... ignoro o que sofro... Algo perturba-me a mente". Alceu canta a saudade de seu amor distante e ausente, mas é surpreendido por Sidéria que tenta compreender o que o aflige. Alceu mente ao afirmar que sente falta da irmã. Juvenal, que observava a cena, percebe que Alceu despertou o interesse de Sidéria e decide afastá-lo. Paulo canta em um presságio trágico:

> Feliz quando é calmo o tempo,
> Quando está longe a tormenta,
> O raio abate o pinheiro,
> A calma a paz afugenta,

O primeiro ato termina com a prisão de Alceu, sob os gritos dos colonos "Vil traidor". Essa passagem faz da pacifica Sidéria um reflexo das perturbações políticas do Paraná, metaforizando os caos causado pelas tropas caudilhistas no Estado.

O segundo ato começa com e uma amiga lamentando a prisão de Alceu. Sua ária “Além da mata, isolada/ Arrulha a pomba ferida.”, introduz Thylde na trama, que chega buscando o noivo. Acolhida por Sidéria, logo percebe que a jovem tinha se afeiçoado por Alceu. O dueto que cantam expressa a tensão. Paulo também está em cena quando entra um camponês que anuncia a execução iminente de Alceu. Thylde intervém, atestando seu amor diante de Juvenal, que, ao perceber a chance de separar Alceu de Sidéria, entrega-lhe um salvo-conduto. Juvenal e seus companheiros cantam uma Seresta para importunar Sidéria, vangloriando-se da situação. Sidéria mantém-se irredutível. O clímax ocorre com a revelação de Thylde como noiva de Alceu, mas ele parece tocado pela paixão por Sidéria. Juvenal tenta uma última investida, e tomado pelo ciúme, assassina Sidéria, e em seguida, tira a própria vida com o mesmo punhal.

No terceiro ato, o cenário é o túmulo de Sidéria. O pai chora e uma roseira floresce espontaneamente sobre sua sepultura, simbolizando a imortalidade de seu amor: “O amor, mais forte que a morte, Em flores transformou!”. Ouve-se a tempestade, os camponeses fogem e Alceu, sozinho e tomado pelo luto, delira diante da lapide da jovem amada. Para ele ela teria se sacrificado em seu nome e do seu amor. Um coro invisível, chamado “coro infernal”, canta zombando de Juvenal. Alceu, ao pé do túmulo de Sidéria tem uma alucinação com a jovem, que o chama insistentemente. Os anjos entoam um hino. Thylde tenta despertar Alceu e arranca-lo dali, mas resta apenas um dueto nostálgico entre Alceu e Thylde, lembrando de um tempo de juras do passado. Alceu vê novamente a sombra de Sidéria, e desprendo-se dos braços de Thylde, exclama "Não! Thylde! Thylde! Quero a morte! Não!” Sidéria insiste: “Alceu! vem! Comigo!”. Ele responde “Sim, eu vou” e cai morto. Bate meia noite; Thylde grita em desespero enquanto a cena se dissipa na escuridão. Tudo desaparece lentamente.

Um tema regional tão caro e vivo aos intelectuais paranaenses não passaria inócuo a criticas. E antes mesmo da sua primeira representação, a comissão desmerecia o texto, fazendo comparações com a música.

> Haveria modificações a propor no desenvolvimento da acção dramática e do assunto poético escolhido, mas tais considerações escapam a incumbência da comissão que conhece e proclama o merecimento da partitura vocal - instrumental, reveladora de profundo sentimento criador; de rigoroso trabalho compositivo, e , sobretudo, de perfeita intuição objectiva, no que respeita ao quadro musical animado das situações, e dos caracteres da acção teatral (A OPERA, 1912c, p.1)

Nem mesmo sob a aprovação do público e notável sucesso nacional da Ópera *Sidéria* impediram críticas ao libreto de Ballão. Tanto que Chilon, do *Der Kompass*, escreve que os jornais nacionais tiveram a "[…] louvável coragem de declarar publicamente que o libreto (o texto) foi a parte mais fraca de toda a obra".

> O libreto contém, realmente, tantas passagens incompatíveis com a beleza musical que não resta qualquer dúvida de que a música é de longe a melhor parte da "Sidéria". Mas não queremos criticar o libreto, uma vez que ele não é pior do que muitos textos de grandes óperas de origem alemã, francesa e italiana do século passado; **ele só não pode ser comparado, de maneira alguma, com um libreto de Wagner.** (CHILON; 1912, p.1)

Assim também pensou o autor anônimo de *A Interpretação de Sidéria*, destacaram a fragilidade da construção dos personagens logo depois da estreia.

> […] para atingir a completa definição do seu caráter, como composição teatral e criação lírica, espera ainda profundos retoques.Como ela está montada, quer na pintura local, quer no caráter dos personagens, quer na descrição da situações, ela não corresponde absoluto a grande idade da música e da sua contextura orquestral.
> Indecisa e indefinida a paisagem, Indeciso indefinido o momento histórico em que foi rebuscado o tema lírico, apagado o delineamento de costumes, descuidados tantos grandes contornos como as minúcias particulares dos detalhes. (A INTERPRETAÇÃO , 1912, p.2)

Para o articulista, as lacunas eram de fácil resolução e valiam a atenção do autor, uma vez que a Ópera havia despertado a curiosidade dos grandes centros. A falta de riqueza personagens, para ele não eram equivalentes a "empolgante" música. Segundo ele, faltava a Ballão a profundidade da essência da natureza humana.

> Sidéria é, pois, esse tipo suave e meigo que todos viram passar pela cena, sem ênfase nem afectação,-natural, expressiva e, sobretudo, de uma candura e seriedade altamente impressionáveis.
> O papel e 'Sidéria', portanto, ficou definido com perfeita segurança no tipo que é exclusiva criação desse temperamento de elite, hoje consagrada pelos aplausos dos mais exigentes. (A INTERPRETAÇÃO , 1912, p.2)

Por fim, o autor atribuiu à Marietta a expressividade da personagem, reservando elogios à voz e gestuais. "E ela tanto seria uma encantadora Mignon, como uma soberba Flora Tosca, porque, possui em alto grau, tanto esse poder de assimilação ás modalidades das situações, como a inata percepção objectiva da exterioridade fisiológica das paixões" (*Ibid*, 1912, p.2).

Por não ser escritor experiente no gênero literário, Ballão tornou-se alvo de críticas dos poetas locais. O poeta Seraphim França observou: "[…] o libretto de *Sidéria* empalidece ante a magnificência da música", que para ele se fazia nota que "[…] Jayme não é

o meticuloso e assíduo operário do verso" (FRANÇA, 1912, p.1). As críticas destacaram a falta de precisão ou mesmo preocupação com forma, a ausência de rimas elaboradas que pudessem conferir ritmo e sonoridade ao poema, uma vez que a versificação de Ballão tendia ao óbvio. O uso de aglutinação denotava a pouca familiaridade de Jayme com o verso.

Igualmente, a trama também gerou objeções, especialmente pela introdução abrupta de Thylde, que surge sozinha em território inimigo sem qualquer prenúncio narrativo, evidenciando a fragilidade da estrutura dramática. E por último, a cena em que Juvenal aparece no inferno para atormentar Alceu foi considerada incoerente, uma vez que Juvenal o salvou da morte, "[…] para Alceu (como seu salvador) ele deve aparecer por um prisma mais benigno, nunca no inferno"(FRANÇA, 1912, p.1). Essa crítica sugere que o parecer refletia não apenas questões estéticas, mas também uma possível defesa ideológica dos florianistas, já que Juvenal simbolizava o líder maragato.

4.2.7 O pinheiro, a rosa e o feminicidio

> No dia de suas aflições, os vivos serão levados pela mão dos mortos para a morte horrível. Da cidade não ficará um garfo, aqui uma panela, ali uma xícara quebrada, ninguém informará onde era o túmulo de Maria Bueno. (TREVISAN, 1992, p. 70)

Dalton Trevisan é conhecido em todo o Brasil por sua poesia escancarada, visceral e que trás à cena personagens caricatas do Paraná. Entre os habitantes da Curitiba de Trevisan, circulando em carne e osso pela cidade, não poderia faltar Maria Bueno, a "santinha de Curitiba". Convocamos seu nome ao observar semelhanças entre sua história e o desfecho apoteótico de *Sidéria*. Para qualquer curitibano, ao ler o terceiro ato, a imagem evocada é a de Maria Bueno.

Em 29 de janeiro de 1893, Maria Bueno foi encontrada morta "[…] em capão do mato afastado da rua dos Campos Gerais [e] a morte fora devida a uma quase decapitação" (ASSASSINATO, 1893a, p.2). O jornal *Diário do Commercio*, então sob a direção de Ballão, detalhou o ocorrido.

> Apareceu assassinada Maria Bueno, de cor parda, em uma travessa da Rua Campos Gerais, desta cidade, tendo a cabeça completamente separada do corpo. Maria, segundo consta, era uma dessas mulheres de vida alegre, mas inofensiva criatura, de quem a polícia não tem a menor queixa em seus arquivos.
> A mutilação é grande no pescoço da vítima e conforme se depreende de certos indícios, ela tivera uma tremenda luta com o assassino e tanto mais se justifica essa afirmativa quando se veem, nas mãos da infeliz, talhos profundos de cortante navalha, que fora segurada nas tréguas medonhas do desespero. Nada de positivo se

> sabe, até hoje, em referência ao bárbaro acontecimento, apesar de ter a polícia desenvolvido pesquisas. (HORROROSO, 1893, p.1).

A jovem não tinha família, e apesar de não ter contraído o matrimônio, vivia com Ignácio José Diniz, anspeçada[65] do referido quartel do 8º Regimento de Cavalaria, que logo foi apontado como o principal suspeito. Embora o seu fardamento tenha sido encontrado ensanguentado" (ASSASSINATO, 1893b, p.2), Apesar das evidências, ele não foi condenado, pois enquanto aguardava a decisão final foi libertado pelas tropas de Gumercindo Saraiva. Diniz foi fuzilado pelos Maragatos anos depois pelo latrocínio de um comerciante (JURKEVICS, 2004, p.158).

O nascimento de um rosa no local de morte de Maria Bueno inaugura a sua "santificação popular" de Maria Bueno. Muitos curitibanos atribuem milagres a Maria Bueno e até os dias atuais seu túmulo, localizado no Cemitério Municipal de Curitiba, recebe rosas vermelhas dos visitantes, especialmente no Dia de Finados. Essa simbologia, associada ao crime passional cometido por um Maragato e à doçura de ambas, aproxima Maria e Sidéria.

Andrea Lima (2007, p.177) analisa a história de Bueno sob a perspectiva da psicologia, e para tanto, recorre a arquétipos comum às historias dessas mulheres, retratadas como santas milagreiras, "[…] moças bonitas e deixaram fama de bondade". (LIMA, 2007, p.177). Essas outras "Marias", segundo a autora, "[…] eram prostitutas ou, pelo menos, foram consideradas promíscuas, e foram assassinadas por militares por questões de ciúmes". Apesar de Sidéria não compartilhar a vulnerabilidade ou promiscuidade atribuída as demais, existe um outro laço que as une, o sacrifício que simboliza morte e renascimento.

> As diferentes versões lançam sobre o episódio do assassinato de Maria Bueno o tema da dignidade: ela morre ou em defesa da sua castidade ou do direito de agir livremente. A sua saga manifesta vários aspectos do arquétipo do herói: a origem improvável, o amadurecimento precoce, a prova final, efeitos póstumos e milagres. (…)A morte traumática, violenta e prematura é um elemento marcante da história e caracteriza a prova final do herói, clímax da sua trajetória e o seu último grau iniciático. A partir da morte, Maria Bueno é envolta em santidade. Aquela confere a esta a condição sobre-humana (LIMA, 2007, p.177)

A análise psicológica do drama comum a tantas mulheres consegue desvelar a intenção das entrelinhas sugerida pelo autor, da mensagem mais basal que buscava criar

> Os processos de transformação da psique são análogos aos processos da natureza, que incluem fins e recomeços, mortes e renascimentos. O sacrifício, compreendido como consentimento com uma morte simbólica, propicia o necessário intercâmbio de energia, para manter o equilíbrio global da vida: é preciso que algo morra para

[65] Na hierarquia miliar, é a primeira graduação, posto imediatamente inferior ao de um cabo.

> que o novo renasça. Este aspecto é bastante presente no culto à Maria Bueno: ela morreu para que seu túmulo se tornasse local sagrado de renovação do contato com o divino. (LIMA, 2007, p.180)

A rosa que por sua forma espirada foi evocada e nas atividades de natureza espiritual e mística também se manifesta em Sidéria. Alceu, diante do túmulo florido da amada, declama: "De meiga metamorfose o milagre se operou/ O amor mais forte que a morte em flores se transformou". Enquanto a rosa conduz a protagonista para uma posição de santidade, ela também pretende anunciar

> Sem que plantada fôsse
> A roseira nasceu...
> Do corpo que desfez-se
> A planta floresceu...
> Ela era uma santinha
> Formosa entre as formosas...
> Morreu de amor e o amor
> Brotou nas belas rosas!(Camponeses 3° ato; cena 1)

Associada à Vênus na mitologia grega e à Virgem Maria no catolicismo, a rosa transcendeu os textos religiosos, aparecendo como mandala em Gertrude Stein. Metaforizando as múltiplas perspectivas, tanto Maria quando Sidéria convergem em um símbolo: a rosa, síntese do amor, do sacrifício e da memória. Ballão lança mão da metáfora em diversos trechos, como na descrição cenográfica 3° ato, que deveria ser um "[…] cercado de um simples gradil de madeira e tendo ao centro uma grande roseira, coberta de rosas, simbolizando o desventurado amor". Assim como na descrição de Sidéria, quando:

> Os roserais cobriram-se de rosas
> P'ra festejar das rosas a mais casta.
> Ditosa flor, formosa entre as formosas,
> Que a natureza em seu lar engasta...
> (Camponeses 1 ato da 3 Cena)

O pinheiro-do-paraná, por sua vez, assume um papel premonitório na trama, refletindo crendices populares associadas à árvore. A observação do pinheiro-do-paraná geravam associações e interpretações diversas, por vezes inusitadas. O cair das suas folhas, por exemplo, era presságio de seca; se, ao nascer do sol, as suas ramagens inclinam-se para o astro, indicava bom tempo. Algumas correlações eram mais abstratas: a queda de um pinheiro simbolizava a morte de alguém por bala ou em luta sangrenta. Quando Ballão escreve " O raio abate o pinheiro", a imagem evocada adquire força mística, evocando o imaginário popular. O simbolismo do pinheiro, tão marcante, ressoa com a paisagem paranaense, onde, em meio à floresta, era possível caminhar sem ver o sol.

5 CRIAÇÃO - ENTRE O NACIONAL E O ESTRANGEIRO

5.1 MUSICA COMPOSTA NO BRASIL: TRANSCULTURAÇÃO

Romário Martins, ciente da forte presença de imigrantes, afirmou ao lançar a Ilustração Paranaense que "[…] paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna e útil à coletividade paranaense" (MARTINS, 1946). Assim, para ele, o pertencimento não se limitava aquele que havia nascido em terras paranaenses. Martins e outros intelectuais da sua geração buscaram criar símbolos identitários, ficando notórios os esforços para apresentá-los de forma gráfica, como os *petit-pavé* decorativos e artísticos que cobrem a cidade com seus pinheiros, pinhas e gralhas azul. Gerar essa "visibilidade" em outras artes não era uma tarefa simples.

Ao invés de buscar raízes essenciais da música curitibana, elencando os elementos que faziam da criação musical mais nacional, ou apostamente, buscar o que a tornava única, sugere-se compreender a criação como um fenômeno de trocas e influências recíprocas. Ao abandonar a tarefa improfícua de definir a origem da música "brasileira" ou "paranaense" demonstra-se que ninguém é destacado do seu meio. A produção artística deve ser observada por meio dos contrastes e assimetrias, encontrando similaridades com outros contextos e nações, e por fim, decodificando as redes que as sustentam.

Porém, ao revisitar a bibliografia brasileira, observam-se esforços para traçar o conceito de música brasileira. Historicamente, essa definição foi inicialmente conectada à cultural popular, sob a crença de que nela estavam presentes"[…] os elementos que em principio constituiriam. o homem brasileiro" (ORTIZ, 1985, p.127). A cultura popular era entendida pelo 'quem' a produzia e pelo 'onde' – em ambientes domésticos, distante dos teatros e da academia, marcada pelo caráter intuitivo e espontâneo, sempre capitaneada por indivíduos "do povo", que quase sempre condizia com a definição de "sem instrução formal". Desse modo, a definição de música brasileira emergia do próprio conceito de brasileiro. Como destacou Ortiz: "Pode-se dizer que a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira, […] Em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional" (*Ibid*, p.127).

Com a influência das vertentes nacionalistas, a música de concerto buscava se "abrasileirar", incorporando elementos nacionais, descrevendo o exotismo e explorando o

rítmico vibrante capturado da tradição oral. Mário de Andrade, musicólogo dessa geração, afirmou em seu *Ensaio sobre a música brasileira* que a música nacional era aquela com valor social, "[…]que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, [e que] reflete as características musicais da raça" (ANDRADE, 1962, p.6). Para Andrade, estava decidido que a música de concerto – europeia e branca – também poderia ser nacional.

> Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do exquisito apimentado. Si escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porem si é modinha sem sincopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, *Isso é musica italiana!* falam de cara enjoada. E os que são sabi dos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto. Numa toada num acalanto num abôio desentocam a cada passo frases francesas russas escandinavas. As vezes especificam que é Rossini, que é Boris. Ora o quê que tem a Musica Brasileira com isso! Si *Milk* parece com *Milch,* as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? O que a gente pode mas é constatar que ambas vieram dum tronco só. Ninguém não lembra de atacar a italianidade de Rossini por quê tal frase dele coincide com outra da opera-cômica francesa. (ANDRADE,1962 p.4)

Reconhecendo as contribuições de Mário de Andrade e a importância de seus escritos didáticos para a música brasileira, é evidente que, mais de 50 anos após a publicação de seu Ensaio, e com as intersecções de áreas como a Antropologia Cultural e Sociologia, a música não pode mais ser definida a partir de um discurso étnico-racial. Isso se impõe mesmo num Brasil cujo discurso ainda se ancora no mito das três raças: indígena, negro, europeu. A produção musical rotulada como nacional foi interpretada sob os conceitos de assimilação e aculturação, ambos processos que sugerem o apagamento - e um pretexto de "progresso" - que só a mestiçagem poderia trazer. No entanto, observando os dois termos fica fácil compreender as suas imprecisões.

O dicionário em português define "assimilação" como "o processo de tornar-se semelhante ou igual; assemelhar-se", ou ainda "absorver". Dicionários em outras línguas oferecem sinônimos como adaptação, incorporação, integração, familiarização, e claro, homogeneização. Diante desse conceito, cabe a pergunta: semelhante a quê? Se o Brasil é uma nação de imigrantes, a quem nos assemelhamos? Como alguém se torna brasileiro?

A "aculturação", por sua vez, foi amplamente utilizada pela Antropologia brasileira, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1960, para descrever a adaptação de um indivíduo ou de um grupo em contato com outra cultura. No entanto, essa abordagem sugeria que grupos e indivíduos sofriam transformações unilaterais, adquirindo elementos de outrem e abandonando aspectos da sua identidade matriz. Essa interpretação reducionista ignorava a complexidade das trocas culturais e a capacidade de ressignificar elementos identitários.

O problema gerado por esse termos é que ambos pressupõem uma homogeneidade, sugerindo um processo contíguo e linear de integração que se daria por seleção e exclusão de práticas culturais diversas – de hábitos alimentares, danças, músicas e tantas outras manifestações – até se tornarem uma única expressão. Tal visão, ignora a manutenção de dinâmicas próprias em diversos grupos, muitos dos quais foram completamente integrados à vida social local sem abandonar suas características. A ideia de um país miscigenado foi fruto do discurso eugenista positivista da Primeira República, na qual seria possível uma dissolução de singularidades culturais até seu apagamento total.

Em contraste, observando a pluralidade do Brasil e graças à distância histórica, o conceito de *transculturação*, cunhado por Fernando Ortiz, oferece uma perspectiva mais dinâmica ao reconhecer a criação de uma nova cultura a partir do encontro de diferentes culturas, consistindo em um fenômeno de enriquecimento cultural. Fernando Ortiz elaborou o termo em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar,* empregando a metáfora "contraponto" para aludir ao confronto de vozes, num embate que não provoca o seu esvaziamento, ao contrário, organiza-se e preserva a individualidade num processo de adição. Por essa razão, o termo não poderia ser mais apropriado para explicar os diversos processos que ocorreram nos países sul-americanos. O potencial explicativo que vive na própria palavra transculturação rejeita a visão de que a América Latina seria uma versão incompleta da Europa ou em construção na mesma direção.

O termo transculturação parte do pressuposto de que todas as sociedades são, por si, mistas e dinâmicas, constantemente sujeitas às mudanças provocadas por elementos políticos, econômicos, ambientais e sociais. Dessa forma, cada nação ocupa um lugar único no mundo, com uma história singular e, assim, deve seguir um caminho alternativo. Principalmente, debruça-se sobre os aspectos da circulação de ideias, onde a influência entre diferentes culturas ocorre de forma mais ou menos recíproca, mesmo quando esse encontro resulta em violência e dominação. Isso ocorre porque a nova direção teórica proposta por Ortiz se apoia em forças antagônicas que ora geram estabilidade, ora instabilidade. Assim, as fronteiras entre "nós" e os "outros", entre "branco" e o "negro" – outras tantas dicotomias presentes na História do Brasil – sofrem processos dinâmicos que ameaçam esses limites, demonstrando a construção da identidade a partir de narrativas fragmentadas. A transitorialidade da proposta de Ortiz desfaz o mito de uma essência ou de um purismo que

colocava os países Europeus em uma posição central. Esse jogo de construção, destruição e recomposição também recusa a perspectiva de uma cultura autêntica, como aquela que se buscava preservar o que era "nativo".

O uruguaio Ángel Rama foi além ao teorizar o termo transculturação. O autodidata e escritor da geração de 45 empregou-o no campo da análise literária, chamando-o de "transculturação narrativa", conferindo maior permeabilidade ao conceito do que aquela produzida por Fernando Ortiz. Diferentemente de Ortiz, que baseia seu discurso na violência e assimetrias, Rama apresenta a transculturação como um processo conciliador. Primeiro, ele compreende que a literatura não é mero reflexo da realidade, mas, ao contrário, é a arte que concebe a América Latina, projetando o seu futuro e a direção a seguir. Essa perspectiva anti-sociológica convida a observar a produção literária no embate entre o regionalismo e a vanguarda, processos simultâneos que conservam suas diferenças em uma fratura geográfica: de um lado a modernidade que chegada pelos portos; de outro, e o regionalismo, uma espécie de resistência do interior. Por meio da mediação da capital, tais novidades também alcançavam o interior, mas é a transculturalidade que assume o papel de salvaguarda. Rama exemplifica através do livro *Antes o mundo não existia*, escrito pelo índio desana Tolaman Kenhíri e seu pai Umúsin Panlon Kumu. Como escrito em seu prólogo, essa era a primeira vez que indígenas narravam sua própria história e mitologia. Para Rama, esse exemplo expressa a transculturação: resistir à modernização poderia levar ao esquecimento, enquanto aderir a novos preceitos significaria desconstruir-se. O dilema se resolve por uma terceira via, permitindo o trânsito entre culturas. Para Rama, nenhuma cultura adota passivamente as influências, mesmo quando submetidos à violência, pois ela opera incluindo ou excluindo elementos a partir de seu próprio sistema. Assim, Rama não posiciona grupos culturais em termos de "subalternos versus dominantes" ou "em cima versus embaixo", devolvendo a inteligência renegada aos diversos grupos que coabitavam a América Latina.

> Os motivos que o levaram a escrever o livro são curiosos: por um lado, a vontade de proteger tradições que se foram perdendo no processo de aculturação que a zona atravessa; por outro lado, a sensação de que o aparecimento do gravador permitiu que "até os meninos de 16 anos" começassem a registar a memória dos idosos, com o perigo de "todos pensarem que a nossa história está errada, tudo vai sair."

> bagunçado" Daí a decisão de escrever para si mesmo o que seu pai concordou em ditar para ele, […]"[66] (RAMA, 1984, p.98).

Rama subdivide a transculturação em literatura em três níveis: 1) língua, com o abandono da forma estritamente culta e a adoção de termos e personagens com características e cores locais. No caso de *Sidéria*, apesar da forte presença germânica entre os criadores, o libreto foi escrito em português, ampliando o diálogo com o público local e evitando o alemão como marcador identitário. 2) A técnica e estrutura, marcada pela flexibilização do tempo narrativo e multiplicidade de narradores. A obra mescla a tradição operística europeia com referências brasileiras, incorporando eventos históricos como a Revolução Federalista, o que reforça sua ancoragem no contexto paranaense. 3) A visão de mundo, com a apresentação de uma realidade que não obedece a lógica da sociedade ocidental. *Sidéria* expressa um encontro entre culturas imigrantes e a identidade nacional em formação, não como mera reprodução europeia, mas como um espaço de trocas e adaptações culturais.

O autor transculturador é um mediador ocupando o centro, do qual partem dois vetores: um que é a obra que revela sua cosmovisão através do narrador e outro é a sociedade "moderna", a qual endereça sua produção. "A imprecisão com que o mediador é por vezes concebido aponta para a sua própria ambiguidade, para os seus duplos comportamentos, para a sua vacilação entre um território e outro"[67] (RAMA, 1984, p.115, tradução nossa).

A transculturação narrativa em *Sidéria* também pode ser observada a partir da *mistura de estilos literários e musicais*, combinando o romantismo europeu com referências regionais sul-americanas, como a *Canção dos Gaúchos* – e a alternância entre ritmos locais e formas operísticas tradicionais. A ópera insere um *contexto histórico brasileiro* – a Revolução de 1893 – dentro de uma estrutura dramática inspirada nas óperas europeias do século XIX. O vilão Juvenal, por exemplo, evoca arquétipos verdianos, mas em um cenário nacional. O romance entre Sidéria e Alceu incorpora temas universais da ópera romântica, enquanto elementos locais reforçam sua identidade brasileira. O *sincretismo linguístico e cultural,* com o uso de elementos folclóricos e expressões regionais revestida de uma forma clássica.. A canção dos gaúchos, por exemplo, ganha tradução italiana, sugerindo uma tentativa de

---

[66] *"Los motivos que le llevaron a escribir el libro son curiosos: por una parte el deseo de resguardar tradiciones que estaban perdiéndose en el proceso de aculturación que está viviendo la zona; por la otra el sentimiento de que la apari- ción del grabador permitía que "hasta muchachitos de 16 años" comenzaran a registrar la memoria de los ancianos, con peligro de que "todo mundo va a pensar que nuestra historia está errada, va salir todo desordenado". De ahí la resolución de escribir él mismo lo que su padre aceptó dictarle, […]"*

[67] "*La vaguedad con que a veces se· diseña al mediador apunta a su misma ambigüedad, a sus dobles comportamientos, a su vacilación entre un territorio y otro".*

internacionalização A adaptação de convenções europeias a um enredo nacional evidencia o caráter transculturador da obra, reafirmando o diálogo entre culturas distintas.

Partindo dos escritos de Ortiz e Rama, a transculturação se converte em uma ferramenta de enfrentamento da história violenta, elucidando suas matrizes e combinações ao revisitar o encontro de tantos grupos étnicos ocorrido em terras brasileiras desde os primeiros anos de invasão promovida pelos portugueses. Até mesmo a imigração não foi meramente um processo de abandono ou imposição, pois "[…] a colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças."(BOSI, 1992, p.377) É justamente essa natureza simbólica que promove diversidade, mesmo dentro de uma mesma rede de sociabilidade ou no confronto de ideias tão característicos do Brasil. Em suma, a cultura nacional na América Latina não é a soma de perdas, mas uma trama complexa composta pelos encontros e ressignificações.

Essa nova forma de ler o cenário cultural – e, por conseguinte, de definir a América Latina –, permite desconectar o conceito de música nacional da visão positivista e de seu discurso hegemônico, que impôs hierarquias baseadas em ascendência. Os critérios para definir a música brasileira podem e devem mudar à medida que se reconhece o valor transitório implícito na cultura. Pode-se passar da raça para a nação, e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária), mas em qualquer modo, o reconhecimento do plural é essencial. (BOSI, 1992, p.309).

A Ópera *Sidéria* ilustra esses conceitos, evidenciando a sutileza das fronteiras através de seu próprio material criativo. A obra, composta por um brasileiro e um suíço com *background* musicais distintos, reúne questões de imigração e nacionalidade, assim como o próprio enredo do libreto. A obra propõe uma narrativa marcada pela transitividade entre culturas, do desmantelamento da ideia do nativo autêntico ou do europeu superior, revelando como a arte habita os espaços das interações culturais. Além disso, o movimento das companhias européias de Óperas e operetas que impulsionaram a produção musical no Cone Sul, somado à sua integração aos agentes culturais locais, evidencia as transformações culturais ocorridas nesses encontros – transformações que, embora permeadas por reinvenções, conservam um elo em comum: a imigração.

5.2 SURGE "UMA ÓPERA PARANAENSE"

A partir dos artigos impressos nos periódicos[68] foi possível transitar pelas diversas situações que envolveram a criação, execução e repercussão da Ópera *Sidéria*, refazendo os esforços que a levaram aos palcos e seus ecos na sociedade.

Figura 28– Excerto de jornal Uma Ópera paranaense.



DIARIO DA TARDE

Quinta-feira — Folha de maior circulação no Paraná — ANNO XIV—N. 4048

Uma opera Paranaense

O libreto—O compositor—Uma familia de musicos—O maestro concertador e o regente da orchestra—15 professores contractados no Rio de Janeiro—Musicos da terra—Os amadores—Senhoritas e moços da nossa sociedade nos principaes papeis—O ensaiador—Notas curiosas—Scenarios e vestuarios paranaenses—A primeira representação.

Como se sabe acha-se em adiantados ensaios a opera paranaense *Sidéria*, que vae ser cantada no velho Guayra.

Sideria é o nome de uma estrella de bellissima... constellação e foi a escolhida pelo autor do libreto, nosso confrade Jayme Ballão, para a protogonista da peça.

O libreto é uma empolgante historia de amor e desenvolve-se no tempo da revolução de 1893, neste Estado.

E' autor da composição musical o nosso talentoso patricio Augusto Stresser. O sr Augusto Stresser pertence a uma familia de musicos; irmãos, tios, sobrinhos, primos, todos são musicos; seu tio materno, sr. Francisco Pletz, residente ha longos annos em Guarapuava, é uma verdadeira cabeça musical, tendo desde muito jovem revelado decidida vocação pela encantadora arte.

Augusto Stresser, sem nunca ter saido da sua terra, aqui fez o seu aprendizado artistico, tendo aperfeiçoado seus estudos de harmonia e contraponto com o professor Adolpho Corradi. Ha dois annos que o nosso intelligente patricio trabalha na sua obra, que foi successivamente alterada e ampliada e remodelada.

A execução da Opera está confiada á competencia do maestro Léo Kessler.

O maestro Kessler é um artista de pulso. Natural da Suissa, a bella terra das montanhas e dos lagos azulados, elle fez o seu curso em Leipsig e Paris, auxiliado pelo governo de seu paiz; no conservatorio de Paris foi discipulo dos professores Max Reger, Charles Marie Widor e Philipp; foi regente da orchestra na opera comica de Berlim e nos theatros municipaes de Piza e de S. Petersburg; em tournées de opera e opereta regeu a orchestra nos theatros da Colonia, Frankfort, Leipzig, Bremou, Krakow, Lamberg e no Balkan, Bukarest, Sophia, Adrianopolis, Constantinopola e Athenas; em Petersburg regeu operas em presença do Czar; dirigiu no Brazil a orchestra da companhia Piaterowski; deu concertos de Wagner em S. Paulo, obtendo pleno successo.

Não existindo aqui numero sufficiente de musicos para execução da opera, foram contractados no Rio de Janeiro os seguintes professores, que deverão embarcar com destino a este Estado no dia 27—violinos Carmo Marsicano, Cezar Mendonça e João Schleicher Junior; viola Guilherme Monte; violoncello Alfredo Gomes; contra-baixo Alfredo Monteiro! flauta Nicanor Nascimento; clarineto Leopoldo Salgado; oboe Arliado da Ponte; fagotte Joaquim Sanches; corne Venancio Soares; pistão Miguel Laurino; trombone Reginaldo Silva; harpa senhorita Angelina Passos e timpani Salvador Passaro. A orchestra será completada com excellentes elementos existentes nesta capital.

A opera será cantada por amadores, estando encarregados dos principaes partes distinctas senhoritas e cavalheiros da nossa sociedade; citamos entre elles:

Sideria (soprano) senhorita Marietta Bezerra; Thylde (soprano) senhorita Josepha Correia de Freitas; Alceu (tenor) o artista Jorge Wicherpfennig; Juvenal (tenor) Jorge Leitner; Paulo (baritono) Constante Fruet; camponeza senhorita Anna Kirchegaesaner; camponez José Buzetti Mori; outro camponez Luiz Romanó.

Os *coros* são cantados por socio do «Orpheon Paranaense», por senhoritas da Sociedade dos Operarios Allemães e por senhoritas de nossa sociedade.

Nota curiosa: entre os coristas contam-se conhecidos negociantes, operarios e artistas desta capital.

O ensaiador é o illustre tenor Jorge Wucherpfennig, discipulo do notal artista Emmerick, de Berlim; cantou as operas Contos de Hoffmann, Tosca e Tiefland e outras no theatro da Opera Colonia de Berlim, bem como nos theatros de Lisboa e Varsovia, na Russia; canton como tenor na companhia Papke, no Brazil, Argentina e Chile.

O scenario é tambem paranaense e está sendo executado por dous habeis pintores e o vestuarios está confiado aos mais acreditados ateliers de Coritiba.

A opera deverá ser cantada no dia 3 de Maio proximo, com a presença do presidente do Estado e demais autoridades civis e militares do Estado.

Texto que norteou alguns temas abordados na tese. Fonte: UMA, 1912. p.1.

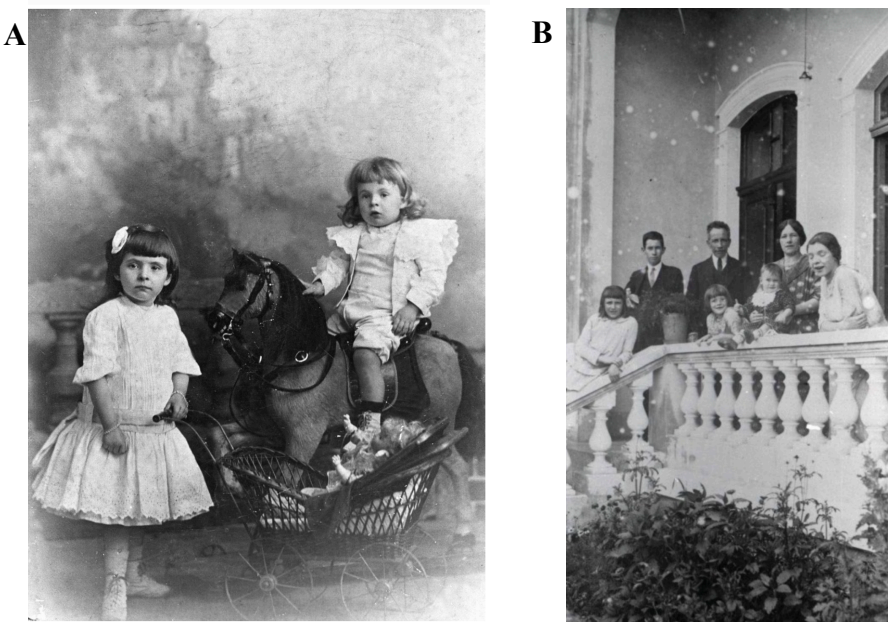
A publicação de 18 de abril de 1912 (Figura 28), a menos de um mês da estreia, sugere que Ópera paranaense foi concebida em meio a conflitos e colaborações. O artigo lança luz sobre vários aspectos, desde os ensaios até a composição, destacando a trajetória musical da família Stresser. Menciona que Stresser "nunca ter saído da sua terra", tendo estudado com o professor Adolpho Corradi e dedicando os dois anos anteriores à estreia à

[68] Para recriar a História da Performance da Ópera *Sidéria* foi fundamental recorrer aos documentos disponíveis na seção Hemeroteca da Biblioteca Digital. A cronologia dos eventos foi reconstituída por meio de uma investigação retrospectiva, acompanhando o noticiário local e nacional, sem se limitar exclusivamente a publicações em português. A pesquisa abrangeu os termos "Sidéria" e sua variante "Siderea" em todos os periódicos do banco de dados, cobrindo um intervalo de quase três décadas (1900-1929). Já nas décadas de 1980 e 1990, destacam-se o projeto Paraná Canta e os esforços subsequentes para reapresentar e recuperar seu material musical.

sua] que foi sucessivamente alterada e ampliada e remodelada".[69] O mesmo artigo cita os músicos vindos à Curitiba e aqueles locais, a formação do coro e traz uma "[…] nota curiosa: entre os coristas contam-se conhecidos negociantes, operários e artistas desta capital". Todos os aspectos da produção são nominados, ressaltando o contraponto entre nacional e estrangeiro, profissional e amador.

Antes mesmo de 1912, o nome Sidéria era presente nos principais círculos de convivência, graças a uma curitibana homônima, nascida em 1902, que marcou seu nome nas colunas sociais[70] desde muito jovem. Sua vida foi amplamente registrada nos jornais curitibanos, que acompanharam seus aniversários, obras de caridade, noivado, casamento, sua presença em festas e cerimônias, além de homenagens póstumas ao pai. Essa visibilidade atribuída à jovem Sidéria Martins (Figura 29) decorria de sua condição de filha primogênita de Romário Martins, reconhecido como o artífice do Paranismo. O nome Sidéria, incomum para a época, ganhou popularidade após o sucesso da Ópera. Curiosamente, assim como Romário Martins, Augusto Stresser também batizou uma de suas filha de Sidéria.

Figura 29 – As "Sidéria", Martins e Stresser.



A :Sidéria Martins que segura o carrinho de bebe e Ivahy Martins. **B:** Do lado direito a família Stresser, no início do Século XX. Aparecem na foto: os filhos de Stresser Zuleika, Ary, Augusto, Cecilia, Sidéria e Adherbal, além da esposa, Ernestina Gaertner. A casa, na Rua Paula Gomes 145, é datada de 1914. Fonte: Estúdio Volk. Coleção Romario Martins, 1904.

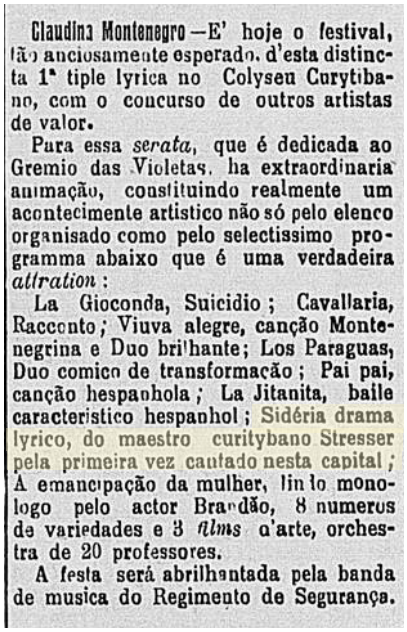
[69] O que nos faz, do ponto de vista da arquivologia musical, buscar várias "versões" da obra.
[70] Por essa razão, Sidéria Martins, foi uma presença constante durante toda pesquisa no setor de periódicos.

O emprego da palavra "Sidéria" como adjetivo de qualidade, ou seja, em seu sentido lato, era pouco frequente mesmo em textos literários ou periódicos. Ainda assim, termos correlatos que evocavam místico e sobrenatural, associados às estrelas e esferas misteriosas apareciam com regularidade na virada de século, época que a poesia Simbolista experimentou seu auge. Entre as poucas obras de Augusto Stresser pertencentes ao acervo do MIS-PR, surgem títulos com referências similares, como "Estrela Dalva" e "Pérolas da noite". Destaca-se também a obra *Cecy*, uma peça breve para piano, com apenas três páginas, cujo título é uma abreviação de Cecília (Anexo D), nome de outra filha de Stresser, homenageada nessa composição.

No caso de *Sidéria*, intui-se que a escolha do nome representava uma dupla homenagem: tanto ao amigo Romário Martins quanto à sua própria filha, Sidéria. Esse gesto simbolizava a amizade entre eles, marcada pelo compartilhamento de ideais. O nome também pode adquirir o significado de "novo" – uma "nova geração", ou "um novo projeto".

Anos após a estreia da Ópera, Stresser revelou em entrevista ao *Diário da Tarde* que iniciou a obra em 1908. No entanto, a primeira menção de *Sidéria* como obra musical em periódicos ocorreu em 1910, quando o *Drama Lyrico* (Figura 30) foi cantado pela primeira vez no Colyseu Curytibano, integrado a uma miscelânea de canções em um concerto dedicado ao Grêmio das Violetas.

Figura 30 – Notícia da execução do *Drama Lírico Sidéria*.



Claudina Montenegro — E' hoje o festival, tão anciosamente esperado, d'esta distincta 1ª tiple lyrica no Colyseu Curytibano, com o concurso de outros artistas de valor.

Para essa *serata*, que é dedicada ao Gremio das Violetas, ha extraordinaria animação, constituindo realmente um acontecimento artistico não só pelo elenco organisado como pelo selectissimo programma abaixo que é uma verdadeira *attração*:

La Gioconda, Suicidio; Cavallaria, Racconto; Viuva alegre, canção Montenegrina e Duo brilhante; Los Paraguas, Duo comico de transformação; Pai pai, canção hespanhola; La Jitanita, baile caracteristico hespanhol; Sidéria drama lyrico, do maestro curitybano Stresser pela primeira vez cantado nesta capital; A emancipação da mulher, lindo monologo pelo actor Brandão, 8 numeros de variedades e 3 *films* d'arte, orchestra de 20 professores.

A festa será abrilhantada pela banda de musica do Regimento de Segurança.

Fonte: República, 1910, p.1.

O Colyseu Curytibano era um espaço de entretenimento da cidade, fundado em 1905, que promovia "[…] magnifica *soirée* onde se ouve boa música, bons recitativos, boas comédias e se apreciarmo-nos excelentes vistas cinematográficas […]"(CHRONICA, 1908, p.8). Curiosamente, sua principal atração era a pista de patinação, considerada uma prática elegante e moderna pela sociedade da época. Sem entrar no debate sobre a reputação dos espaços de cultura da antiga Curitiba, o Colyseu era considerado por muitos como um local de entretenimento fácil, diversificado e muito popularesco por exibir shows de variedades, além de possuir um cinema e um carrossel. A Banda do Regimento de Segurança era presença constante no Colyseu, e a pouca estima da sociedade culta pelos eventos ali promovidos pode ser percebida na sátira publicada n' *O Olho da Rua*, que ironizava a qualidade artística do grupo. O nome *Setteminino* é provavelmente uma italianização provocativa, já que o regente da Banda era maestro vêneto Romualdo Suriani. Além disso, o uso de "orquestrinha"para se referir ao conjunto buscava diminuir ainda mais a importância da Banda.

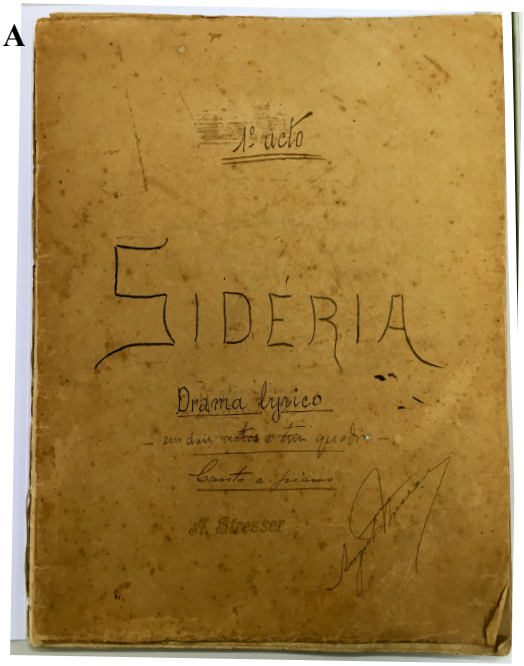
> - Porque é que a orquestrinha do Coliseu se chama Settemino, conforme rezam os programas?
> - Ora, ora! Settemino quer dizer sete meninos… Pois o senhor não vê lá o Alberto Monteiro, o …
> - Chega, chega. Estou satisfeito (SETTEMINO, 1908, p.7).

A sátira parece indicar que aquele não era um espaço de música séria, nem frequentado por profissionais. Portanto, não se esperaria encontrar o Maestro Alberto Monteiro, respeitado professor português na cidade. A popularidade do Colyseu se manteve mesmo depois da troca administrativa, quando passou a se chamar Theatro Polytheama.

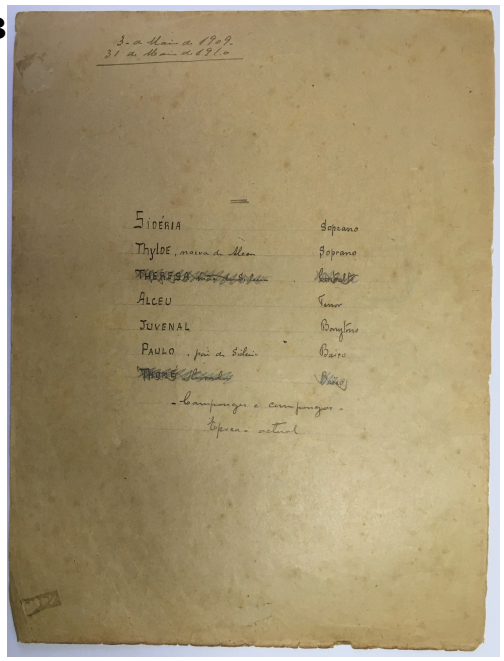
No acervo de partituras do MIS-PR há uma encadernação autógrafa contendo a partitura de *Sidéria Drama Lyrico* (Figura 31) para canto e piano, que provavelmente corresponde à versão apresentada na ocasião citada, além de um esboço da Ópera *Sidéria*. Um detalhe interessante é que esse volume corresponde ao primeiro ato, sem que tenha sido localizado qualquer outro material similar — seja partitura avulsa, seja partitura em grade — com a mesma encadernação, tipo de papel ou que indicasse a continuidade do material musical. Outro dado relevante está no verso da capa do manuscrito, que registra o período de sua escrita entre 3 de maio de 1909 e 31 de maio de 1910. Isso sugere que: ou não se trata da primeira versão de 1908, como mencionado por Augusto Stresser; ou o autor considerava 1908 como a data de idealização, tendo iniciado a escrita efetiva no ano seguinte.

Figura 31 – Capa e anteverso do Drama Lyrico de Augusto Stresser.

A



B



Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Observa-se na contracapa a existência de outros dois personagens adicionais: Thereza, a mãe de Sidéria, e Thomé, um lavrador. Ambos foram suprimidos no elenco de personagens do manuscrito, assim como não reaparecem na versão final da obra. Por exemplo, o trecho cantado por Paulo, o pai de Sidéria nas primeiras pautas da partitura – "Lavrador que não cansas, lavrador,/ Lavras a terra e lanças a semente/ No seu seio a semente se faz flor,/ E a flor se faz o pão alvinitente…" –, pertenciam anteriormente ao lavrador Thomé. A partitura, repleta de cancelamentos, rasuras e substituições, revela-se uma versão mais primitiva da obra.

Buscando outras fontes, presume-se que este seja o primeiro esforço de Stresser em direção a uma Ópera completa – provavelmente o material embrionário apresentado ao maestro Kessler no ano seguinte. Segundo Ballão (1926, p13), "[…] Kessler compreendendo o valor e oportunidade da tentativa, concebeu logo um plano mais amplo e verdadeiramente arrojado: a composição não simplesmente de um ato lírico, como fora a primitiva ideia, mas uma Ópera completa em 3 atos. Foi origem de *Sidéria*". O próprio Stresser, em entrevista ao jornal *A República* foi questionado sobre quando surgiu a idéia de compor *Sidéria* e descreveu o desenrolar da obra e do encontro com Kessler,

> Sempre tive desejos, desde que estudei, de escrever uma peça extensão para teatro, já que o meu temperamento me impelia a um trabalho em que eu pudesse encontrar um consolo a minha alma insaciável e esquisita. Sentindo-me com coragem de produzir, manifestei esse desejo a amigos e então com Jayme Ballão, há mais ou menos 3 anos, concertamos a composição de uma Ópera puramente paranaense para a qual ele faria o libreto. Como era natural, essa ideia ficou por curto tempo em gestação, eu porém estudava e não descia de vê-la em realidade, até que Jayme daí há dias me apresentou a letra, cujo enredo agradou-me e me serviu de bússola para compor toda a peça. É verdade que não acreditava pudesse levá-la ao teatro da forma por que o fiz, tendo os auxílios, a boa vontade decidida de todo o pessoal que nela tomou parte; mas tendo há uns seis meses concluído a composição, tive os mais francos estímulos de amigos e e colegas que encontraram particularidades e modalidades artísticas na peça que eu mesmo ainda não havia percebido, e assim cuidei de obter os meios para transportá-la ao teatro (STRESSER, 1912, p.1)

Em outubro de 1911, o jornal *Diário da Tarde* publicou uma referência sobre a futura apresentação de Sidéria, desta vez com a colaboração de Kessler, porém, sem mencionar a data do evento.

> Há tempos noticiamos que um nosso patrício, o senhor Augusto Stresser, trabalhou na composição de uma pequena ópera; hoje podemos adiantar que o talentoso musicista paranaense, tendo concluído o seu trabalho musical, confiou a sua execução e representação ao grupo teuto brasileiro que, com tanto sucesso, levou à cena, ha pouco no teatro Hauer, a opereta "Camponês Alegre".
> A peça vai, segundo nos conta, entrar imediatamente em ensaios sob a competente direção do hábil maestro Léo Kessler.
> Folgamos em registrar esta noticia, pois que a iniciativa do nosso patrício, sendo realmente um acontecimento artístico merece o apoio de todos os que presam o esforço, a boa vontade e o o talento dos que procuram exercitar-se nas varias modalidades de arte, elevando o nome de sua terra (Diário da Tarde, 1911, p.1).

Enquanto *Sidéria* era orquestrada, Kessler promoveu um primeiro concerto em dezembro, com a participação de George[71] Wucherpfennig, Jorge Leitner e Augusto Stresser. Na Curitiba do final do século XIX e início do XX, os concertos aconteciam preferencialmente no primeiro sábado de lua cheia, favorecendo o deslocamento do público até o teatro, já que a iluminação pública era precária e não alcançava todos os pontos da cidade (Figura 32). Coincidentemente ou não, nos sábados 02 e 09 de dezembro ocorreram dois concertos – a lua cheia foi no dia 06 de dezembro. Ambos os concertos foram dirigidos por Léo Kessler e executados na Sociedade Thalia, clube de tradição alemã.

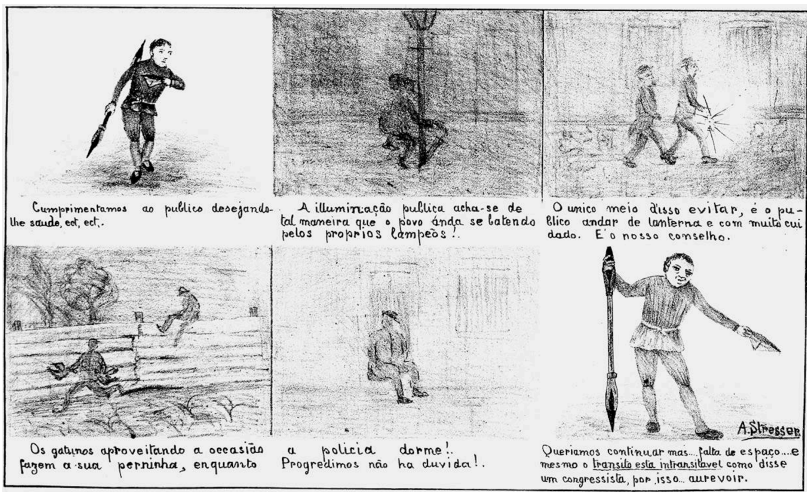
O concerto contou com os dois tenores de *Sidéria*, Jorge Leitner e George Wucherpfennig, que executaram árias de Óperas italianas e trechos de Wagner, estes últimos adicionados em uma alteração subsequente do programa. A plateia também teve a oportunidade de ouvir a *Valse de Concert*, obra para piano publicada pelo maestro Kessler

---

[71] O nome de "George" Wucherpfennig também aparece grafado como "Jorge". Para evitar qualquer dúvida, optou-se por utilizar a grafia original em alemão. Assim, o uso do nome em português restringe-se a outro cantor, Jorge Leitner.

durante seu período em Riga. José Gambùs foi incluído posteriormente, substituindo o músico Messina. O mesmo ocorreu com Stresser, que, incluído como flautista, recebeu a menção de "compositor da Ópera *Sidéria*". Isso poderia indicar que o *Drama Lírico* era visto como uma obra concluída ou que já circulavam rumores sobre a grande produção em preparação. Em outra notícia, desta vez publicada em *O Estado de São Paulo,* sobre a construção do monumento ao Barão do Rio Branco, sublinhava que tal empreitada seria financiada com recursos obtidos em um *"delicado festival artístico"*, organizado *"por distintas senhoras"* em janeiro do ano seguinte. O evento levaria à cena "[…] pela segunda vez a magistral Ópera lírica de Augusto Stresser" (O MONUMENTO, 1910, p.1).

Figura 32 – Ilustração que criticava a iluminação pública.



É de Augusto Stresser a crítica sobre a escassa iluminação pública na cidade de Curitiba desenhada no periódico *O Guarany* em 1891. Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

5.2.1 Fontes documentais da Ópera *Sidéria*

"Sidéria, maldita sejas! Maldito quem te perdeu!"

As palavras finais da Ópera *Sidéria* pareciam antecipar o futuro incerto dos seus autógrafos originais, pois a localização dos documentos musicais da obra era desconhecida há décadas. O esquecimento de *Sidéria*, em parte, ocorreu como consequência da passagem do tempo, mas certamente foi agravado pela ausência de sua partitura original ou qualquer edição. Marisa Vilella, em 2012, escreveu sobre o silêncio que envolveu o centenário da Ópera. No entanto, a então diretora do Centro Cultural Teatro Guaíra afirmava que os diretos da obra e seus documentos pertenciam ao teatro.

> Talvez a obra de Augusto Stresser também esteja prestes a morrer. Ao completar cem anos da sua primeira apresentação, nenhum órgão dito cultural paranaense ou curitibano lembrou desse aniversário. Nenhum registro foi feito, nem mesmo pelo Teatro Guaíra, detentor dos direitos da ópera, da partitura e do libretto, que foram doados pela família Stresser para que ficassem seguros e que não sucumbissem ao tempo e às traças (VILELLA, 2012).

No mesmo ano, uma reportagem publicada da *Gazeta do Povo* relatava a busca empreendida pelo maestro Emanuel Martinez, do coral Nova Philamornia, pelos manuscritos da Ópera *Sidéria* (MARTINEZ, 2012), evidenciando um clássico caso de dispersão documental. Oficialmente, a partitura de Sidéria deveria constar no acervo do Teatro Guaíra, embora ninguém soubesse em qual setor ou em que condições. Apesar das buscas empreendidas por maestros, pesquisadores e curiosos – tanto na biblioteca da Orquestra quanto no arquivo memorialístico do Centro Cultural[72] –, nada foi localizado. O consenso era de que localizar a obra seria difícil, devido às grandes chances de descarte ou furto, consequência da falta de catalogação – um problema comum em museus e bibliotecas pelo país.

Prova disso é que duas década antes, em 1988, havia sido denunciado por Millarch o triste episódio protagonizado pela Secretaria de Cultura quando "extraviou" todo material de pesquisa da professora Marisa Sampaio que incluía "além de 370 páginas datilografadas, também dezenas de fotos e documentos"[73]. "Apesar das promessas, o livro não foi editado e Marisa amargou meses de espera, desculpas esfarrapadas (…) Primeiro "obteve, após muita insistência a devolução do texto. Em relação as fotos e documentos originais, que deveriam ilustrar a obra, alegações de que os mesmos 'não haviam sido localizados' (MILLARCH, 1988, p3.). Apenas em1991, a partitura e outros documentos referentes a Ópera foram localizados e então recuperados para a família.

> Pesquisadora [professora Marisa Mendes Sampaio] incansável de nossa vida cultural, a ele recorreu com a esperança de poder reaver os originais e fotografias únicas de um livro sobre o compositor Augusto Stresser, extraviado na administração anterior - no infeliz governo José Richa. Apesar das medidas administrativas tomadas por Dotti, os preciosos originais continuam desaparecidos - para desespero da autora e dos descendentes do biografado, que lhe haviam confiado únicas cópias de fotos do arquivo familiar. Só no finalzinho do governo, Álvaro Dias, não se sabe como, apareceu o pacote com o precioso material - originalmente encaminhado para avaliação e possível publicação. Já totalmente descrente de qualquer chance de ver o resultado de anos de pesquisas ser editado, a professora

---

[72] Entre 2007 e 2009, trabalhei Teatro Guaíra, primeiro no Setor de Preservação e Memória, liderado por Miguel Esposito – funcionário que testemunhou a inauguração do Teatro – e, depois, na Produção, onde tive como mentor o maestro Martinez, citado na reportagem. Em ambos setores tive acesso contínuo e irrestrito para conduzir minhas investigações.

[73] Em outro artigo, Millarch revela que o nome seria " Augusto Stresser: o precursor da Ópera Brasileira" (MILLARCH, 1987, p.17)

> Marisa preferiu devolver as fotos ao Sr. Milton Stresser, 78 anos, um dos três filhos de Augusto ainda vivos (os outros são Gastão e Guiomar) e desistiu de tentar publicar o livro - ao mesmo através de órgão oficial (MILLARCH, 1991, p.20).

Ainda em 1991, em uma entrevista concedida ao *Programa Memória*, do Banco Banestado, Ronald Sanson Stresser, neto de Augusto Stresser, relatou a trajetória do acervo do compositor a partir da perspectiva da família. Segundo ele, os materiais relacionados a Augusto Stresser foram entregues ao museu com o objetivo de serem preservados e processados. Na época, cogitou-se a criação de uma sala dedicada ao compositor, onde seus documentos e objetos seriam reunidos. Posteriormente, mencionou-se que essa sala ficaria sob a responsabilidade da Secretaria da Cultura. Suzana Morais da Rocha, envolvida no processo, teria enviado um recado à família sobre essa transferência, mas Ronald afirmou não saber se a sala chegou, de fato, a ser implementada. Segundo ele, até aquele momento, os materiais permaneciam dispersos, o que gerava preocupação sobre seu paradeiro. Ele também mencionou que, quando os trabalhos foram interrompidos por falta de verba, houve a sugestão de incluir a Ópera *Sidéria* nas festividades do Centenário do Teatro Guaíra. No entanto, segundo o relato, a proposta não foi concretizada.

Em outro momento da mesma entrevista, ao ser questionado sobre os itens estarem no Museu Armando Maranhão, do Teatro Guaíra, Ronald Sanson Stresser relatou que a última informação que recebeu foi por meio de Suzana, então Secretária de Cultura. Segundo ele, Suzana enviou uma assessora para informá-lo de que os documentos estavam sob responsabilidade da Secretaria e que havia um compromisso de realizar cópias, já que o teatro enfrentava dificuldades financeiras. Com isso, a incumbência do processo de reprodução dos documentos foi repassada à Secretaria de Cultura. No entanto, ele nunca teve notícia de que esse trabalho tivesse sido concluído. Ronald também mencionou o livro de Marisa Sampaio, buscava um recurso para melhorar a produção gráfica da obra e, ao apresentar o material, foi orientada a deixá-lo na Secretaria para análise. De acordo com ele, um livro que estava sendo produzido permaneceu perdido na Secretaria por dois anos. Além disso, os documentos anexados eram de propriedade de Milton Stresser, seu tio, que acompanhava o processo. No entanto, posteriormente, recebeu a notícia de que tudo havia desaparecido. Segundo Ronald, Milton demonstrou grande preocupação com o sumiço dos documentos. Pouco antes da mudança na Secretaria, ele recebeu um telefonema informando que pretendiam devolver o material à família devido à transição administrativa. Já cansado da

situação, Milton se irritou com a demora e a desorganização do processo. Mais tarde, quando Ronald entrou em contato novamente, perguntaram se ele desejava doar o material para a BRDF. Ele recusou a proposta, explicando que só consideraria a doação caso houvesse uma Biblioteca Maestro Augusto Stresser. Diante disso, Milton decidiu recuperar os documentos.Por fim, Ronald relatou que, em um momento posterior, alguém levou o material novamente, com a intenção de realizar uma homenagem a Augusto Stresser, mas sem revelar os pormenores. Com esses dados, pode-se somente imaginar que foi nesse momento que Ivo Lessa teve posse dos manuscritos da Ópera. Uma observação que reforça a veracidade desse relato é que em nenhum dos materiais da Ópera *Sidéria* possuem o carimbo ou identificação numérica (Figura 7).

No levantamento das publicações jornalísticas sobre a Ópera *Sidéria*, observa-se uma redução gradual nas notícias sobre a obra. Enquanto nas décadas de 1920 e 1930 alguns concertos continham alguns dos seus trechos, nas décadas de 1940 e 1950 restaram apenas homenagens alusivas ao aniversário de sua estreia. Nesse período, biografias sobre Stresser se acumularam com acentuado tom regionalista, escritas por nomes como Paulo Tacla, Adherbal Stresser e pelo profícuo escritor Jayme Ballão Júnior – respectivamente, filhos do compositor e do libretista. À medida que aumentava a distância temporal da primeira apresentação, equívocos e imprecisões vão se acumulando, gerando divergências nas informações sobre a quantidade de récitas, datas e integrantes. Na memória do jornalismo paranaense, com o passar das décadas, sobreviveu apenas o nome de Stresser, um feito que pode ser atribuído à persistente dedicação de Adherbal.

O trabalho técnico de arquivologia musical realizado na BRDF, atividade que antecedeu esta tese, permitiu localizar e reintegrar a obra ao patrimônio histórico e arquivístico do Paraná. Em 2018, durante o processo de catalogação e organização do acervo fisico, os três atos da obra, com suas partes cavadas[74] orquestradas por Kessler, ressurgiram a partir da doação do acervo particular do cantor Ivo Lessa à biblioteca da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP). Após atestada a autenticidade e correspondência com as fontes musicais de *Sidéria*, as partituras receberam tratamento de estabilização, catalogação e acondicionamento. Essa descoberta,, além de resgatar a história dessa fonte musical, abre um lastro para discutir o acesso a acervos musicais e o fetichismo em torno de manuscritos

[74] Parte ou parte cavadas consistem em todas as partes vocais e instrumentais que integram uma determinada música, escritas separadamente.

autógrafos, destacando também a importância da pesquisa como ferramenta de preservação da memória. A julgar pelo papel desempenhado por Ivo Lessa à frente de importantes projetos do Estado, é urgente repensar a atuação de produtores culturais e músicos na tutela, preservação e promoção do patrimônio.

Além disso, outros documentos relacionados à produção da ópera ou aos músicos envolvidos – como cartas de felicitações, fotografias, documentos pessoais e partituras – estão alocados na BRDF. É imprescindível conduzir o acervo à fase permanente, assegurando seu tratamento, acesso e pesquisa, além de evidenciar a urgência de sua publicação em meios digitais. As etapas de reconhecimento e inventariação de fontes são medidas protetivas do patrimônio público, ampliando não só a reflexão e a compreensão do passado, mas promovendo o repertório musical brasileiro.

Para a performance da obra, torna-se necessária a localização de seus componentes – peças de um quebra-cabeça e permitem reconfigurá-la em sua totalidade. Conforme aponta Figueiredo (2013), ao analisar a intersecção entre dois esquemas tripartirdes da existência musical – compositor, partitura, ouvinte *versus* ouvinte, objeto sonoro e executante –, o autor alerta para o vasto volume de material que uma mesma obra pode gerar, incluindo variações, versões feitas por copistas, partes com anotações de performance e registros críticos publicados na imprensa.

> Tal processo pode sofrer, no entanto, muitos desdobramentos, tornando a situação mais complexa: o compositor pode gerar diferentes objetos escritos da mesma obra (versões); os copistas e editores podem gerar outros diferentes objetos escritos da mesma obra; diferentes executantes produzirão objetos sonoros diversos a partir dos diferentes objetos escritos gerados pelo compositor ou pelos copistas/editores, e, no final da linha, diferentes ouvintes terão acesso a diferentes objetos sonoros. (FIGUEIREDO, 2013, p.38).

No caso de *Sidéria*, a ausência da fonte autógrafa e da impossibilidade de sua reprodução impediram qualquer produção em termos de performance, uma vez que não havia edições disponíveis, nem mesmo parciais. Poucos concertos foram realizados, e aqueles que o fizeram executaram apenas trechos, como a *Serenata,* cuja edição impressa foi registrada no álbum *Todo Amor Desta Terra: Canções Paranaenses* (2009), da cantora Marília Vargas. Outro exemplo ocorreu no Festival de Ópera do Paraná, em 2015, que apresentou uma versão para canto e piano com possíveis adições. Antes disso, porém,

> Em 1972, quando do 60° aniversário da encenação da ópera '*Sidéria*', o padre José Penalva, então dirigente da Pró-Música de Curitiba, coordenou uma montagem de

> trechos da obra de Stresser, com [interpretações] de cantores [líricos] paranaenses. Ao que parece foi esta a única vez que, nos últimos anos se pode conhecer, mesmo que fragmentariamente, uma obra que, historicamente, entrou como a primeira tentativa de se fazer uma ópera com tema paranaense, aqui escrita e montada. (MILLARCH, 1991, p.20)

Algumas execuções apresentaram trechos da Ópera de forma isolada, em programas de concerto, como a apresentação da *Abertura*, regida pelo maestro Alceo Bocchino durante o Concerto em homenagem aos 132 anos de Emancipação do Estado do Paraná, realizado no Teatro Guaíra em 1985. Nesse programa, foram executados um concerto de Hanz Pöeck e o *Laudamus* de Alberto Monteiro, tendo como solista Ivo Lessa (CONCERTO, 1985, p.13). Ambas as partituras encontram-se na BRDF.

Com o advento de novas tecnologias de registro e digitalização, bem como o acesso facilitado promovido pelos meios digitais, os acervos têm alcançado uma maior proporção volumétrica. A reunião de diferentes versões, a correlação de partes de uma mesma obra, além de anotações, relatos e material iconográfico, identificação do material, tornou-se parte do trabalho musicológico, com o objetivo final de promover a edição crítica dessas fontes.

Quadro 5 – Itens relacionados a Ópera *Sidéria* já localizado.

FONTE DOCUMENTAL	QUANT.	LOCAL	CONTEÚDO
Boltetim Casa Romario Martins		Impresso; distribuido em bibliotecas	Na ocasião do lançamento foi apresentado o registro de Annibal Requião. Video doado pela familia Stresser a Cinemateca do Museu Guido Viário - atualmente cinemateca de Curitiba. Cópia não localizada como apontado no item 05. Segundo funcionários da Cinemateca foi perdido no incêndio ocorrido no edifício.
Cartão de felicitações - músicos	01 unidade	MUPA (PR)	Cartão de felicitações com assinaturas dos músicos do RJ.
Cartão de felicitações - músicos	01 unidade	MIS-PR	Cartão de felicitações com assinatura dos músicos locais
Cartão de felicitações - mocidade	01 unidade	MIS-PR	Cartão sem assinatura pessoal
Cartão postal - Ópera Sidéria	01	Publicado em dissertação	
Cartão postal - Tenor George	01	Publicado em dissertação	
Fotografia - o elenco representa uma cena de enfrentamento entre Alceu e Juvenal.		Localização desconhecida	Fotografia exibida no Documentário cultural “Augusto Stresser” pelo cineasta Milton Stresser.

Fotos da première - compositor, maestro e tenor	1 unidade	MIS-PR	Foto com carimbo da Wolf e inscrição a lápis no verso “Juvenal/ Léo Kessler/ Augusto Stresser” e o número “8750” aprontando provavelmente para o catálogo do fotógrafo.
Fotos da première - compositor, maestro e tenor	1 reprodução	MIS-PR	George Wucherpfenning (tenor) Léo Kessler Augusto Stresser
Fotos da première - músicos e compositores reunidos no palco	1 unidade	MIS-PR	Na frente abaixo escrito a caneta tinteiro: Ao amigo Emiliano. Stresser.
Fotos da première - músicos e compositores reunidos no palco. Ao centro Augusto Stresser e Léo Kessler	1 reprodução	MIS-PR	No verso datilografado: Foto tomada após o término de uma apresentação da Ópera Sidéria. Ao centro, de braços cruzados, Augusto Stresser. À sua direita, o maestro Léo Kessler. Os demais são componentes da Orquestra.
Fotos da première - músicos reunidos em estúdio	1 unidade	MIS-PR	No verso datilografado: Fotografia dos componentes da orquestra executante da Ópera Sidéria, de Augusto Stresser, que se vê ao centro, juntamente com o Regente da orquestra, Maestro Léo Kessler. -x-x-x-x- Foto pertencente a Milton Stresser. Foto bastante danificada com uma dobra no centro.
Fotos da première - músicos reunidos em estúdio	1 unidade	MIS-PR	Ibid, cópia.
Fotos da première - músicos reunidos em estúdio	1 reprodução	MIS-PR	No verso carimbado: Refotografado p/ Haraton Cezar Maravalhas
Fotos da première - Sidéria (Marieta Bezerra) e Juvenal (Jorge Leitner).	1 unidade + 1 reprodução	MIS-PR	Fotografia dos principais personagens da Ópera Sidéria, de Augusto Stresser, vendo-se, em trajes típicos, Marieta Bezerra e Jorge Leitner, interpretes de Sidéria e Juvenal -x-x-x-x- Foto pertencente a Milton Stresser
Fotos da première - Sidéria e Thylde	1 reprodução	MIS-PR	Trajes da Ópera Sidéria
Fotos da première - todo elenco e orquestra durante encenação. Ao centro o maestro Léo Kessler. O cenário com pintura de anjos e todos trajados a caráter. A orquestra no fosso.	2 unidades + 1 reprodução	MIS-PR	No verso datilografado: Fotografia da cena final da Ópera Sidéria, de Augusto Stresser, na noite de estréia - 3 de maio de 1912 - no palco do (velho) Teatro Guaíra da Rua Dr. Murici. -x-x-x-x- Foto pertencente a Milton Stresser.
Partitura: Drama Lyrico - em dois actos e três quadros	01 unidade	MIS-PR	Na capa do volume está escrito: “1 acto. Canto e piano”. Autografo e carimbo com nome de Augusto Stresser. Na contra capa: 3 de maio de 1909/ 31 de maio de 1910.
Partitura: Ópera Sidéria em 2 atos (versão de 1909). Para canto e piano.		Particular	Versão PDF, editoração em Finale, Primeira versão com piano em dois atos - 1909. No final da partitura tem uma indicação de “Final original da versão 1909” e em seguida “Final original para seguir a Ópera para o terceiro ato” com algumas outros sistemas.

Ópera Sidéria em 3 atos	01	Biblioteca da EMBAP - Unespar 1	Versão autógrafa, mas apenas fotocópia. A original provavelmente estava com Milton Stresser, uma vez que essa cópia aparece em encadernação vermelha no doc. “Augusto Stresser”. No final do documento consta data; 18 de julho de 1912, ou seja, depois da estreia no dia de aniversário de Stresser.
Partitura - partes de instrumentos, contendo os 3 atos. Sem data.	Partes cavadas dos instrumentos listados	MIS-PR	Conforme escrito nas partes: 1 Flauto; 2 Flauto; Oboé; 2 Clarinetto in Lá; 1 e 2 Fagottes 1 Corne in Fá; 2 Corne in Fá; 3 Corne in Fá; 4 Corne in Fá; 1 Trombe in Lá 1 Trombone; 2 Trombone; Trombone Basso G. Cassa (bumbo sinfonico) - piatti - triglo; Timpani 1 violino solo; 1 violino; 1 violino 2 violino; 1 Cello; C. Basso
Partitura - partes de instrumentos, contendo os 3 atos. Sem data.	Partes cavadas dos instrumentos listados	MIS-PR	Transcrito em papel de alta gramatura, grafia musical não conhecida, sem assinatura. As partes correspondem ao manuscrito original.
Partitura - abertura da Ópera	Partes cavadas dos instrumentos	MIS-PR	Copista assina como “Márcia 11/85”. Provavelmente abertura conhecida como Sinfonia da Ópera Sidéria escrita por Léo Kessler. Piccolo; Flauta I e II; Oboé I e II (Corne Inglês); Clarinete I e II; Clarinete basso; Fagote I e II Trompete I e II sib; Trompete III sib; Trompa I e II fá; Trompa III e IV; Trombone I e II tenor; Trombone III; Trombone basso; Tuba Tímpani ré; Gran Cassa - Piatti; Tamburim Ruffo; Triângulo - Chocalho; Harpa Violino I; Violino II; Viola; Violoncelo; Contrabaixo
Partitura - partes dos cantores	01 unidade	MIS-PR	
Partitura - piano e canto	01 unidade	MIS-PR	
Partitura - Pout-pourri	01 unidade	MIS-PR	Partitura para piano, com carimbo da Sala Bento Mossurunga - Manuscrito (Tango).
Partitura - Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti	01	Museu Paranaense	Versão impressa para piano, pela Editora Bevilaqua do Rio de Janeiro, com 5 páginas. Sem texto.
Partitura - Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti	01	MIS-PR	Manuscrito para coro, com texto em português e italiano, com 2 páginas.
Partitura - Serenata	02 cópias	MUPA(PR) / MIS-PR	Partitura impressa da Serenata.
Programa de concerto	1 unidade	MIS-PR	Folder da apresentação da Ópera Sidéria, em 31 de maio de 1982, realizada pelo Programa Paraná Canta. Apresentação com o madrigal Pró-Arte e versão para canto e piano.

Vídeo - Documentário cultural “Augusto Stresser” pelo cineasta Milton Stresser.		Online - YouTube.	Editado e filmado originalmente em Super-8. Aproximadamente 13 minutos.
Vídeo - Fragmento do documentário Sidéria de Annibal Requião.	02 cópias	CTAv (RJ) Arquivo Nacional (RJ)	Fragmento do documentário de apresentação dos músicos realizada por Annibal Requião em 1912. Restaurada por Mauro Domingues. Acesso em:

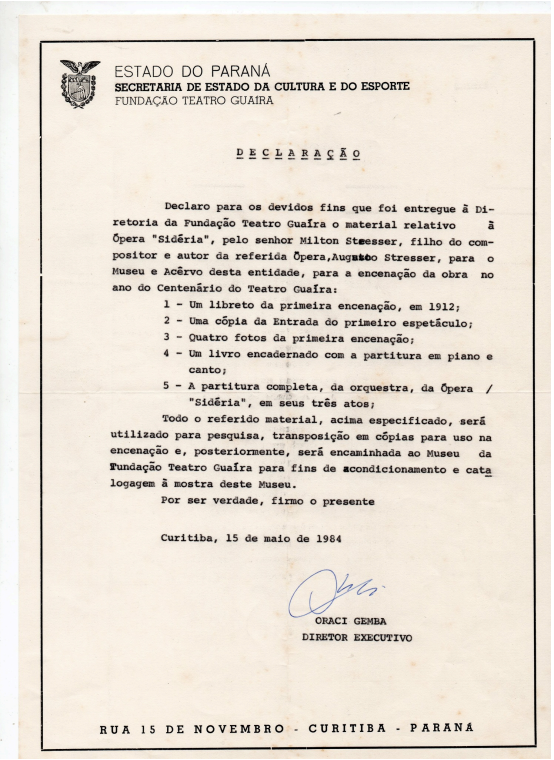
Quadro 2 - Documentos musicográficos, iconográficos e filmográficos relacionados a Ópera *Sidéria* - seu local de salvaguarda, quantidade e número de registro.

Outro fator relevante para a inventariação de fontes ligadas à Ópera *Sidéria* foram as mudanças de endereço físico sofridas pela *BRDF* ao longo dos anos. Como consequência, ocorreram tanto o desaparecimento de documentos quanto a adição aleatória de outros materiais ao acervo original, incluídos os provenientes da Sala Bento Mossurunga e do Acervo Stellinha Egg. Além de partituras, foram incorporados ao acervo correspondências endereçadas ao Museu da Imagem e do Som, convites para exposições e anotações de funcionários, muitos dos quais sequer estavam relacionados ao acervo original. Também se acumularam documentos administrativos da própria Secretaria de Cultura e outros órgãos do Estado, como ofícios, projetos recebidos por terceiros e correspondência oficial. Embora incompletos, a reunião desse materiais fornecem pistas sobre a formação do acervo, as ações autorizadas e o processo de salvaguarda e destinação dos documentos ao longo dos anos. Portanto, tanto a documentação musical quanto a administrativa compõem o catálogo de fontes da Ópera *Sidéria*.

Do conjunto administrativo, dois documentos se relacionam diretamente às fontes da Ópera, abordando a destinação de seus manuscritos. O primeiro é a declaração que formaliza a doação realizada em 1984 por Milton Stresser, filho de Augusto Stresser, à Fundação Teatro Guaíra – que incluía todas as partes, bem como a orquestração (Figura 33). Infelizmente, de todo elenco descrito na Declaração, não foi possível localizar a “cópia da Entrada do primeiro espetáculo”, que seria valiosa para identificar os presentes e os assinantes habitues no teatro.

O Ofício 011/90, expedido em 08 de janeiro de 1990 pela DIS da Fundação Teatro Guaíra e assinado pelo Diretor Superintendente Constantino Batista Viaro, solicitava com urgência“[…] a devolução da ópera "SIDERIA", de Augusto Stresser, conforme relação a baixo, emprestada por este órgão na data de 04.11.87, através do Sr. Ivo Lessa, para composição da exposição de partituras, no hall do Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto”.

Figura 33 – Documento oficial contendo lista geral dos itens.



ESTADO DO PARANÁ
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE
FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA

D E C L A R A Ç Ã O

Declaro para os devidos fins que foi entregue à Diretoria da Fundação Teatro Guaíra o material relativo à Ópera "Sidéria", pelo senhor Milton Stresser, filho do compositor e autor da referida Ópera, Augusto Stresser, para o Museu e Acêrvo desta entidade, para a encenação da obra no ano do Centenário do Teatro Guaíra:

1 - Um libreto da primeira encenação, em 1912;
2 - Uma cópia da Entrada do primeiro espetáculo;
3 - Quatro fotos da primeira encenação;
4 - Um livro encadernado com a partitura em piano e canto;
5 - A partitura completa, da orquestra, da Ópera / "Sidéria", em seus três atos;

Todo o referido material, acima especificado, será utilizado para pesquisa, transposição em cópias para uso na encenação e, posteriormente, será encaminhada ao Museu da Fundação Teatro Guaíra para fins de acondicionamento e catalogagem à mostra deste Museu.

Por ser verdade, firmo o presente

Curitiba, 15 de maio de 1984

ORACI GEMBA
DIRETOR EXECUTIVO

RUA 15 DE NOVEMBRO - CURITIBA - PARANÁ

Documento oficial onde o Diretor da Fundação Teatro Guaíra declara o recebimento do material relativo a Ópera *Sidéria*, contendo lista geral dos itens. Fonte: PARANÁ, 1984.

A lista anexa, compacta e numerada por quantidade, especificava: (01) Filipeta da Ópera *Sidéria*; (01) Livro "Léo Kessler"; (01) Libreto da Ópera *Sidéria*; (04) Fotos com os intérpretes da Ópera *Sidéria*; (01) Livro com Partituras da Ópera *Sidéria*; (234) Partituras da Ópera *Sidéria*. Esse Ofício esclarece desde quando a fonte musical de Sidéria esteve sob posse do cantor Ivo Lessa.

A segunda e terceira folhas do documento trazem o cabeçalho "lista de materiais que serão entregue para o Teatro Guaíra". De fato, embora mais detalhada, a listagem revela que o responsável por sua confecção tinha conhecimento limitado de música ou das partes que compõem uma obra do gênero. Além do erro crasso de concordância, o que mais chama atenção que essa lista coincide com os itens doados pelos herdeiros de Ivo Lessa à Biblioteca da Unespar nos anos 2000. Na lista constam:

> 1- Sidéria (2º ato completo e 2º via/xerox); 2- Sidéria; 3- Sidéria (1º ato/copias); 4- Sidéria; 5- Sidéria (3º ato completo e 2ª via/xerox; 6- Sidéria (2º violino, I ato originais; viola, II ato, III ato, c. basso - I ato); 7- Sidéria - originais (2ª flauta, oboé, 2º clarinete, 1º/2º fagotes, 1º corni (1º, 2º, 3º, ato), 2º corni (3º ato), 3º, 4º corni , 1ª trompa, 1º, 2º trombone, 2º trombone); 8- (1ª, 2ª flauta e piccolo e 3º ato originais); 9- Sidéria (1º ato xerox/ originais); 10 - Fotos livretos programa de 1982; 11- Sidéria

> copias (Partes separadas para os diferentes instrumentos da orquestra); 12- Sidéria (partes avulsas e partes de canto). (PARANÁ, 1990)

5.3 CRIAÇÃO COMPARTILHADA: UMA QUESTÃO DE AUTORIA

Idealizada pelo curitibano Augusto Stresser, a Ópera *Sidéria* foi reorganizada, ampliada e orquestrada pelo suíço Léo Kessler. Assim, o processo de concepção serve como metáfora para as relações entre as contribuições de estrangeiros e locais, ao mesmo tempo em que provoca uma reavaliação da autoria da Ópera.

A figura do compositor e a atribuição de autoria na História da música têm conclamado novas reflexões, à medida que outros profissionais – como técnicos de som e especialistas em registro e arranjo – reclamam o reconhecimento do aspecto criativo de seu trabalho.

A reunião das fontes musicais e documentais de *Sidéria* sugere o que se convencionou chamar de produção colaborativa, baseada em uma estrutura inicial ajustada à medida que a escrita avançava. Segundo Heitor Correia de Azevedo, a criação de *Sidéria* foi compartilhada, envolvendo também o libretista, que realizou adaptações para atender às demandas musicais.

> Não se sentindo com forças para orquestrar essa partitura, Stresser submetera-a a Léo Kessler, que logo concebeu o projeto ambicioso de ampliá-la, convertendo-a numa ópera em três atos, que ele mesmo se encarregaria de pôr em cena. Os três parceiros, dois músicos e um poeta, começaram logo a confabular; orientado por Kessler, que tinha boa experiência das coisas do teatro, Jaime Balão refez o libreto, modificando cenas já existentes e acrescentando outras. À medida que o trabalho prosseguia, Stresser ia compondo novas páginas de partitura, e Kessler também, a tal ponto que a Sidéria ficou sendo mais uma obra de colaboração entre os dois compositores do que uma produção de Stresser, simplesmente orquestrada por Kessler. (AZEVEDO, 1960, p.23)

Na história documentada nos periódicos, a visibilidade conquistada por Kessler – descrito como um "regente enérgico" com passagens por Berlim e Paris – acabou por incutir dúvidas sobre a paternidade de *Sidéria*, já que o músico suíço parecia mais preparado para realizar uma obra de grande fôlego. Se, por um lado, Stresser havia vinculado seu nome à Ópera *Sidéria* antes mesmo da estreia, Kessler começou a ser reconhecido como autor após a *premiére*. A sarcástica *A Bomba* abordou a suposta disputa de autoria a partir de uma breve nota anteriormente publicada no *Estado de São Paulo*[75], que anunciava o retorno de Kessler a Curitiba (REGRESSO, 1912, p.1).

---

[75] O Estado de São Paulo faz o mesmo ao replicar o anúncio do "[…] grande concerto wagneriano (…) por iniciativa do maestro Leo Kessler, autor da Ópera Sidéria" (CONCERTO, 1913, p.1).

> - Não leste o "Estado de S. Paulo" do dia 8?
> - - Pois, num telegrama publicado nesse jornal, e transmitido daqui, diz que o Léo Kessler é o autor da Sidéria.
> - E porque não houve protesto, vão vendo que a autoria da Ópera Sidéria já começa a desafinar. (A BOMBA, 1913, p.27)

Em 1922, Léo Kessler promoveu um concerto vocal e instrumental em "expressiva homenagem a nossa pátria", com o objetivo de "comemorar a data do Centenário da nossa Emancipação Política". O programa, composto exclusivamente de compositores brasileiros, incluía: "[…] a protofonia do *Il Guarany,* do imortal Carlos Gomes; a protofonia da Ópera *Sidéria*, de Augusto Stresser e *Suite Brasileira* de Arthur Nepomuceno"(O GRANDE, 1922a, p.4), além da Serenata da *Papilio Innocentia* de Kessler e *Bébé s'endort* de Henrique Oswald. Semanas depois, o programa foi confirmado: "[…] sendo posta em ensaios a protofonia da Ópera *Sidéria*, do saudoso maestro paranaense Augusto Stresser." (O GRANDE, 1922b, p.1). Esse episódio evidenciou a confusão gerada pela parceria: ora Kessler era creditado como compositor, ora como maestro, enquanto Stresser ora recebia a autoria completa, ora apenas parcial.

A dúvida sobre a autoria se aplicou quando, em 1926, em nota sobre o aniversário da esposa de George Wucherpfennig, o jornal declarou que ele "[…] era um dos criadores da Sidéria" (ANIVERSÁRIO, 1926, p.5). Isso sugere que o conceito de de criação estava mais ligado à produção e execução do que exclusivamente à composição.

A disputa de autoria de *Sidéria* perdurou por anos, com Adherbal Stresser, filho de Augusto, assumido o papel de defensor dos direitos de autor do seu pai. Adherbal, homem de letras e diretor de jornal, dedicou-se a "fiscalizar" e enviar réplicas à imprensa exigindo correções. Em 1924, ao noticiar a morte de Kessler, o jornal carioca A Noite atribuiu a composição de *Sidéria* a Kessler e, surpreendentemente, alegava ter sido "[…] feita em colaboração com Carlos Cavalcanti"(MORREU, 1924, p.3). Em resposta, Adherbal publicou o artigo *General e senador, sim, maestro, não!* no *O Dia*, desmentindo a coautoria. A autoria concedida ao político Carlos Cavalcanti parecia gerar mais incomodo do que a atribuição dada à Kessler. Talvez pela arbitrariedade evidente ou mesmo por respeito ao recém falecido. Pediu assim uma retificação e dizia "tratar-se de um engano" pois como era sabido, a obra [era] "exclusiva" do seu pai (STRESSER, 1924, p.1). Adherbal descreve em poucas linhas a participação de Kessler, minimizando a participar de Kessler, restringindo-o à regente na estreia.

Em 1931, Adherbal voltou a defender a autoria paterna, alegando que: "[…] incorreu um equívoco a que já me tenho habituado a retificar, tal a assiduidade com que ele se registra na imprensa do país e notadamente do Estado" (STRESSER, 1931, p.2).

> Trata-se da autoria da Ópera *Sidéria* atribuída pelo editorial de ontem do O Dia, também ao saudoso maestro Léo Kessler, quando a referida ópera é de autoria única e exclusiva de Augusto Stresser, sendo o libreto da lavra do escritor e poeta Jayme Ballão, recentemente falecido" (*Ibid*, 1931, p.2).

Dessa vez, Adherbal reduz a participação do maestro Léo Kessler à composição da protofonia baseada nos motivos da Ópera e à regência durante sua execução. Para a família Stresser, a autoria era incontestável: "[…] tem um só autor. Este é Augusto Stresser. O direito autoral da Ópera desde 1912 que esta registrado com todas as formalidades exigidas em lei"

Bastou o *Diário da Tarde* mencionar que "[…] também Paulo Assumpção, que inegavelmente muito concorreu para a efetivação da representação de Sidéria" (A ÓPERA, 1932, p.8), para Adherbal prontamente responder. Em sua nota, destacou que a "composição musical de autoria exclusiva de Augusto Stresser (…) durante sete noites consecutivas, (…) foi devida, exclusivamente aos esforços ingentes de Augusto Stresser, de Jayme Ballão, autor do libreto, de Léo Kessler, orquestrador e regente da orquestra e ao decidido apoio prestado pelo general Carlos Cavalcanti, então presidente do Estado" (STRESSER; 1932, p.2).

Davi Carneiro, em História Psicológica do Paraná, destacou a presença de compositores estrangeiros, reforçando que "Nem todos nasceram aqui, mas este foi o meio em que conseguiram praça para suas realizações, o que vale dizer que aqui viveram e daqui são. Entre eles estão Léo Kessler, com os seus voos de extremo sonhador entre óperas e sinfonias, […]" (CARNEIRO,1944, p.115). Carneiro amplia seu raciocínio ao atribuir a Kessler a autoria de *Sidéria*, sem, no entanto, mencioná-la pelo nome, mas deixando subentendido ao afirmar que "[…] a sua música sobre os heróis da Lapa, fazendo birra a todos os momentos o coração daquele que sente a tonia dos compassos heróicos" (*Ibid*, p116).

Para atribuir corretamente a autoria de Sidéria é necessário considerar tanto os aspectos historiográficos quanto os aspectos técnicos ligados às fontes musicais. Figueiredo (2013) destaca as dificuldades de atribuição de autoria a partir da detecção de estilo numa obra musical ou num conjunto de partituras, causadas pela fragmentação de partituras e fundos, como no caso de manuscritos avulsos, mas também pela ausência de identificação ou

atribuições conflitantes ou dúbias. Essa lacuna acarreta o anonimato autoral, como impacta na investigação historiográfica, com um volume de registros insuficientes e não se entre-cruzam.

Segundo Toni (2005), realizar a filologia do autor exige a reunião do maior número possíveis de fontes, não apenas os musicais, tendo em conta estes são janelas para "[…] o estudo do pensamento criador, vale dizer, a evolução do pensamento ou dos conceitos estéticos que transparecem em sua obra" (TONI, 2005, p.1154). No caso de Sidéria, as múltiplas modificações, mesmo aquelas consentidas pelo autor ou operadas por ele, ampliam o material para análise.

> A criação de uma obra e sua redação é fruto do trabalho de um autor. Mas as modificações no texto dessa obra podem ser introduzidas não só pelo próprio autor ou outro agente por ele autorizado, mas também por agentes da tradição: copistas, tipógrafos, editores. Os executantes podem ser considerados agentes modificadores do texto escrito, desde que, de sua atividade modificadora, sejam deixados vestígios documentais, ainda que sonoros, como é o caso de gravações (FIGUEIREDO, 2013, p.50-51).

As diversas mutilações e transformações sofridas pelas fontes musicais ao longo de mais de cem anos justificam a realização de um estudo biográfico dos compositores, visando orientar a análise dos elementos musicais.

5.3.1 Augusto Stresser: "o diletante" (1971-1918)

Parte das fotografias depositadas na BRDF são originais ou reproduções do arquivo pessoal da família Stresser. Entre elas, destaca-se a de Theodoro, pai de Augusto Stresser, nascido no cantão de Bertrange, no sul de Luxemburgo. Theodoro foi um dos primeiros imigrantes a se estabelecer no Paraná, chegando ao Brasil ainda jovem, nos anos 1820. Embora oriundo de uma família de agricultores, ele sentia-se incompatível com a vida rural. Dada as circunstâncias, transferiu-se à Curitiba, onde se destacou como industriário, administrando um estabelecimento comercial e, posteriormente, uma olaria. Augusto Stresser era o mais jovem dos seis filhos que Theodoro teve com a alemã Luiza Pletz (Anexo B).

Stresser foi casado com Ernestina Gaertner (ou Gärtner), com quem teve oito filhos: Cecília, Ary, Zuleika, Adherbal, Sidéria, Gastão, Guiomar e Milton. Ronald Stresser, filho de Adherbal, em uma entrevista deixada ao *Projeto Memória Viva*, do Bamerindus (1991), discorre sobre a família da avó, destacando "[…] uma figura muito interessante da Alemanha, que foi o primeiro pastor luterano se radicar em Curitiba". De fato, Wilhelm Ernest Ludwig Gaertner, sogro de Augusto Stresser, era filho de um dos precursores da Igreja

Luterana no Brasil, o pastor Johann Friederich Gaertner, que fundou a primeira comunidade em Curitiba em 1866 (NADALIN, 1974).

Como o ambiente doméstico dos Stresser era bastante reservado, e assim, não há publicações que mencionem práticas musicais ou que evidenciem remanescentes da cultura luxemburguesa no seio familiar. Entretanto, as breves e esparsas biografias de Augusto relatam que ele demonstrou interesse pela música ainda na infância, sobretudo por incentivo do irmão João Theodoro, músico e primogênito da família (NEGRÃO, 1950, p.403, v.6).Foi João quem lhe presenteou com "o seu primeiro instrumento: um flautim de ébano, 'Buffet & Crampon', de 5 chaves"(ESTA, 1968, p.10). A irmã Leopoldina, casada com o flautista José Schleder, também contribuiu para seu estímulo musical. Com notável talento para o improviso, além da flauta e flautim (Figura 34), aprendeu piano e contrabaixo – seu instrumento favorito – sob orientação do maestro italiano Adolfo Corradi.

Figura 34 – Fotografia do flautista e compositor Augusto Stresser.

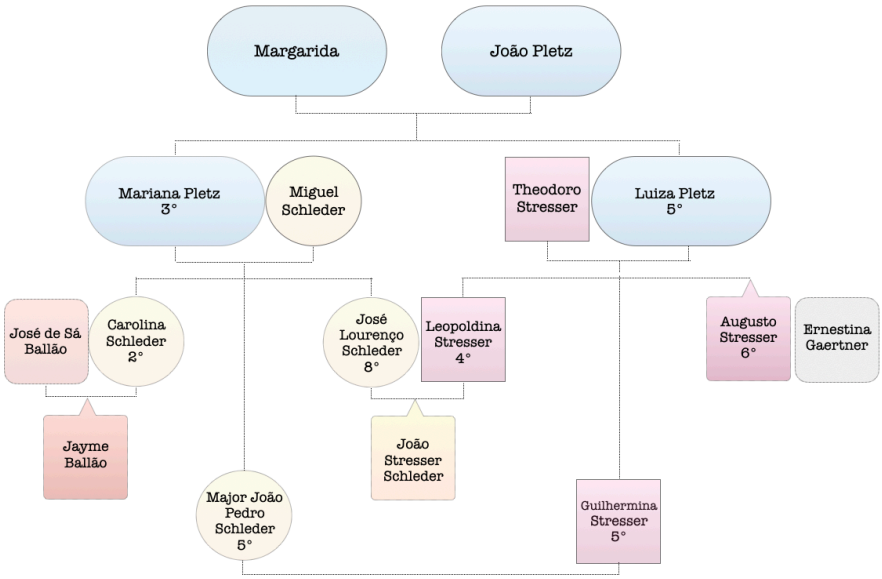


Fonte: MIS/PR

Na vida adulta, Augusto Stresser dedicou-se a duas atividades principais: uma oficial, como empregado na Fazenda Federal; e outra secundária, como artista e músico. Embora tenha se destacado em ambas, era com mais frequência que se nome fosse acendido por sua posição como "delegado fiscal", até mesmo em matérias sobre a Ópera *Sidéria*.

Sua carreira pública foi construída em gradualmente, "[…] dedicou-se a classe de Fazenda cuja escala percorreu desde Praticante de Tesouraria, até Contador da Delegacia Fiscal do Paraná, assumindo numerosas vezes o lugar de Delegado Fiscal[76]" (NEGRÃO, 1950, p.403, v.6). Descrito como "[…] colega bondoso e justo, mas enérgico" (*Ibid*, p.403, v.6), Stresser era conhecido pelo seu senso de comprometimento, pois "[…] trabalhava como funcionário correto na sua repartição e deixando-a, recolhia-á a sua casa, dividindo as horas que lhe pertenciam em acariciar os filhos e estudar música" (STRESSER, 1912, p.1).

Quadro 6 – Árvore Genealógica de Stresser.



Árvore Genealógica de Stresser e suas coincidências familiares com Jayme Ballão e os Schleder. Josepha Correia de Freitas, a interprete de Thylde, era era prima da cunhada de Stresser. João Stresser Schleder era um dos músicos do CMRJ. Fonte: produção do autor.

No campo das artes visuais foi colaborador de periódicos, realizando ilustrações e caricaturas, como no jornal *O Guarany* (Figura 32). Entre suas obras de escopo regionalista, destaca-se a criação da moeda comemorativa dos 50 anos da Emancipação do Estado do Paraná (Figura 35), cunhada por Stresser para a Exposição Estadual do mesmo ano. O jornalista cultural Aramis Millarch definiu-o como "animador cultural" (MILLARCH, 1991, p.20), especialmente pela criação do Grêmio Musical Carlos Gomes, entidade que promovia concertos em Curitiba no final do século XIX.

---

[76] "As delegacias fiscais, a seu turno, teriam pessoal próprio, retirado dos quadros de Fazenda e estariam incumbidas principalmente do pagamento das despesas e da arrecadação da receita pública nas respectivas circunscrições" (EZEQUIEL, [s.d.], p.98).

Na entrevista concedida por Ronald Stresser (STRESSER, 1991), Aramis questiona se Augusto Stresser era apenas um amador e se, em algum momento, chegou a viver dos rendimentos obtidos com a música. Em resposta, Ronald explica que o único espetáculo que gerou receita de bilheteria foi uma das apresentações no Teatro Guaíra. No entanto, ele lamenta não possuir mais o ingresso dessa apresentação, pois o doou, junto com outros materiais, para o Gemba[77].

Figura 35 – Moeda em prata comemorativa do Meio Centenário da Província do Paraná..



Na imagem vê-se o pinheiro-do-paraná e os bustos de Zacarias de Góis e Vasconcelos, um dos responsáveis pelo impulso migratório no Estado; e Francisco Xavier da Silva, político paranaense, "Republicano sem exaltações e liberal com reservas", assumiu o Estado em 1892, 1900, 1908. (PARANÁ, s.d.). Fonte da imagem: LOTE, s.d.

Do ponto de vista pessoal, foi descrito como um homem "[…] que nunca demonstrou um azedume no falar, e quando sofria uma injustiça por grave que fosse, não tentava reagir, se retraía entristecido e quando muito se queixava dela a algum dos seus íntimos" (NEGRÃO, 1950, p.403, v.6). Não era vaidoso, e devido ao seu temperamento discreto, "[…] apesar da inteligência, da musicalidade e do talento de Augusto Stresser, ele era muito modesto e não queria que sua Sidéria fosse para os palcos, onde a representação foi um verdadeiro sucesso" (MARIETTA, 1971, p.8). Segundo Marietta, foi Kessler que incentivou a ampliação da obra e viabilizou a sua representação, […] não foi com facilidade que o espetáculo chegou a ser montado, pois só depois de muita insistência dos amigos é que Augusto Stresser concordou com os ensaios e a execução da ópera" (*Ibid*., p.8). O neto Ronald, descreve como um homem "muito dedicado ao lar e muito metódico", que depois da jornada na repartição pública ia para casa dedicas-se a música, pois apesar de autodidata, procurava cercar-se de outros músicos da cidade para poder desenvolver a habilidade.

[77] Provavelmente trata-se de Oraci Gemba, um autor e diretor teatral paranaense.

A relutância de Stresser, apontada por Marietta, pode ter sido consequência de sua permanência no Paraná ao longo da vida. Havia uma percepção de dicotomia entre *"os que saíram"* e *"os que não saíram"* de Curitiba. Esse *"sair"*significava alcançar grandes centros, sobretudo o Rio de Janeiro, onde era possível interagir com nomes já consagrados e obter formação sólida. Compositores paranaenses notórios, como Bento Mossurunga, Brasílio Itiberê II, Alceo Bocchino e Benedito Nicolau dos Santos, alcançaram reconhecimento após estudar ou trabalhar na capital federal. Eles inscreveram seu nome na historiografia musical brasileira graças a interlocução com a sociedade e o meio cultural carioca.

Figura 36 – Augusto Stresser



Stresser parecia desconfortável no video, permanece fixo o tempo todo, movendo apenas os olhos.
Fonte: *Frame* do curta metragem "Ópera Sidéria", de Annibal Requião.

Por outro lado, superar as limitações de uma cidade sem escola ou mercado de artes consolidados era um feito extraordinário. Essa carência transformou-se em mérito: Stresser entrou para a História como autodidata e diletante competente que venceu as precariedades do meio. Romário Martins ajudou a construir essa imagem, destacando o Grêmio Musical Carlos Gomes como prova da superação das deficiências do ensino em Curitiba, enquanto Sidéria representava a mais "[…] avançada etapa do progresso musical paranaense"(MARTINS, 1944, p.57).

Um documentário de 1977 concorda com Martins, destacando que Stresser "[…] concluiu inúmeros e marcantes feitos reveladores de sua invulgar organização artística que lhe

permitia vencer as deficiências do ensino e do estímulo do meio que viveu" (STRESSER, 1977)[78]. O jornal *A República*, em 1912, ao entrevistar Stresser – "o distinto moço paranaense"–, logo após a estreia de Sidéria e nos bastidores do Theatro Guayra, descreveu-o como "[…] um moço que nunca saiu da sua terra, mas que nem por isso deixa de ter a mais perfeita noção desses grandes centros de arte onde as grandes obras tomam nome de um dia para outro e abrem caminho para se perpetuarem" (STRESSER, 1912, p.1).

Augusto Stresser era filiado à maçonaria, como explorou Nelson Bucker, que associou as atividades artísticas do compositor à maçonaria paranaense, tanto pelo aspecto ideológico quanto político. Uma amostra de como essas relações operaram no campo artístico pode ser verificada por meio de "Generoso Marques (1844-1928), que ocupou o mais importante cargo da Maçonaria, tendo sido Grão Mestre do Grande Oriente e Supremo Conselho do Grau 33 do Estado do Paraná, de 04/1909 a 24/06/1909 e de 11/02/1914 a 24/06/1914" (BUCKER, p.43). Juntamente com Stresser, Marques integrava a Loja Acácia Paranaense. Na mesma época, Generoso Marques assinou a concessão de fundos para *Sidéria*, ao lado do também maçom João Pernetta.

Nos anos seguintes à estreia de Sidéria, Stresser fez poucas aparições no teatro e na imprensa. Apesar disso, os seus contemporâneos aguardavam ansiosos pela nova obra, *O Bandeirante* com libreto de Emiliano Perneta. Entretanto, a obra jamais foi encenada e seu material permanece desconhecido. Stresser faleceu precocemente, em 1918, vítima da gripe espanhola. Na nota de falecimento foi descrito como um "[…] exemplo para aqueles que se dedicam á burocracia. Austero, de uma severidade absoluta no cumprimento do dever, ao mesmo tempo se fazia amigos dos seus subordinados, para ele o chefe exemplar e dedicado".

5.3.2 Léo Kessler: "o dileto" (1882-1924)

> Entretanto quem o visse em dias comuns, diria: "Que indolente deve ser este homem!" Efetivamente o professor Kessler apresentava-se com todas as aparências do boêmio e do despreocupado. Sorridente, vestido com negligência, a cabeça leonina que revelava concludentemente uma origem eslava, o professor parecia sempre exausto, prestado de fadiga (MURICY in Ballão, 1926, p.32)-

Nas palavras de Andrade Muricy, Léo Kessler era um homem "pitoresco". Segundo ele, "[…] sua simplicidade acolhedora, sua amabilidade rude e jovial compunham uma individualidade extremamente atraente" (MURICY in Ballão, 1926, p.32). Kessler ,

[78] No pequeno documentário realizado pelo filho Milton Stresser em 1977 e publicado em 1978, o narrador Reinaldo introduz a figura de Stresser.

então, tornou-se uma popular entre a população de Curitiba na primeira metade do século XX. Andrade Muricy escreveu amplamente sobre Kessler, com uma abordagem carregada de sentimentalismo e nostalgia, especialmente ao relembrar dos anos 1914 e 1915, quando foi aluno de harmonia de Kessler. A proximidade era tanta que Muricy acompanhou o processo de composição da obra *Papillio Inocentia.*

Esse mesmo interesse por Kessler surgiria décadas depois entre acadêmicos como Luiz Heitor Correia de Azevedo. Este, por sua vez, mencionou o maestro de forma vaga em duas de suas principais obras: *Relação de Óperas de Autores Brasileiro* e em *150 anos de Música no Brasil.* Quando a Unesco encarregou Luiz Heitor de pesquisar as atividades de personalidades suíças no Brasil, o nome de Léo Kessler veio-lhe logo à lembrança. Luiz Heitor visitava Curitiba com regularidade, já que seu irmão, Fernando Correia de Azevedo, era o diretor da Sociedade Brasilio Itiberê (SCABI) e da Escola de Música do Paraná. Em Curitiba, o pesquisador localizou outras fontes importantes, incluindo "[…] remanescentes da época em que Kessler ali vivera e atuara; havia, sobretudo, a sua família, a sua viúva, a sua filha, e o arquivo do compositor. Tudo foi indagado e devidamente analisado, em 1957" (MURICY, 1961, p.6).

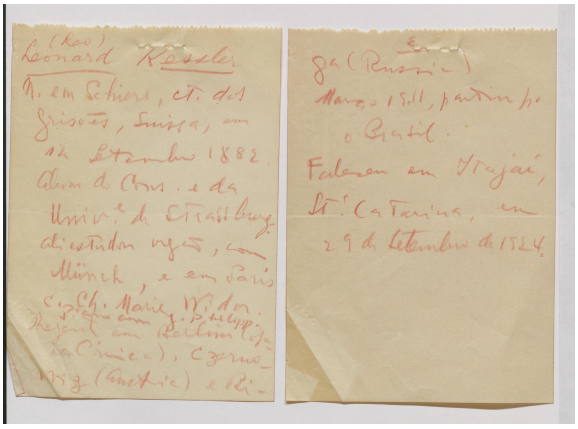
Figura 37 – Léo Kessler.



Kessler, ao contrário da aparência retraída de Stresser, mostra-se confortável e exibe-se para a câmera, fazendo gestos mais amplos, olhando diretamente para a lente e experimentando poses elegantes. Fonte: *Frames* capturados do curta metragem de Annibal Requião.

Como resultado, Luiz Heitor realizou duas conferências: uma no Conservatório de Música de Zurique; e outra em Curitiba, em setembro de 1959, no Auditório da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Esta última, realizada em homenagem ao 35º aniversário de morte de Kessler, foi aberta ao público e contou com a presença da colônia suíça. As professoras Renée Devrainne Frank e Amanda Douvek Dall'Igna ilustraram a palestra com a execução de peças para piano e canto (CONFERENCIA, 1959, p.5). Outro desdobramento dessa pesquisa foi a publicação de um ensaio na Revista Letras.

Figura 38 – Imagem de anotação biográfica feita por Luiz Heitor sobre Kessler.



Fonte: Library of CongressPerforming Arts
Reference Librarian. Music Division.

Uma biografia de Léo Kessler foi publicada por Jayme Ballão em 1926, reunindo suas memórias e textos de outros autores sobre o músico suíço. No mesmo ano, Kessler foi citado no livro *Storia della musica nel Brasile - dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* do musicólogo Vicenzo Cernicchiaro, onde aparece ligado à nova instituição de ensino musical de Curitiba, sendo chamado de "professor".

> O Paraná também possui um instituto de música que homenageia sua capital, Curitiba. O Conservatório de Música do Paraná, nome dado por seu fundador, o maestro Léokessler (sic), desenvolveu-se rapidamente e corresponde muito bem às necessidades do meio, onde certamente não falta o talento musical, dado o elemento homogêneo de uma nova geração, vindo de uma raça favorável à fé artística. Segundo o que nos foi dito, este Conservatório vive dos seus próprios recursos. O programa de ensino é atualmente muito limitado; mas tem a vantagem de um corpo

> docente respeitável, que promete conduzi-lo a um futuro brilhante. (CERNICCHIARO, p. 475, 1926).[79]

Aos registros de musicólogos e intelectuais somam-se os textos publicados pela imprensa nacional, especialmente os artigos do próprio Kessler como crítico musical, nos quais aborda suas atividades, trajetória pessoal, ideologias e aspirações. Uma breve biografia apresentada pelo próprio músico foi publicada no *Diário do Tarde* em novembro de 1913, ocasião em que Kessler estampou a capa do jornal, onde era colaborador. A manchete *Meu programa Wagneriano* destacava o concerto que seria realizado naquele dia.

> Meu ideal artístico é Ricardo Wagner. Relativamente tarde vim a conhecer este gigante da música moderna, **pois, na minha casa paterna pouco se tratava de música e, si dela nos ocupávamos eram canções suíças que produzíamos.** Destinadas para estudo de Filosofia, fui para a Universidade de Strassburgo, onde pela primeira vez ouvi o "Lohengrin", que exerceu impressão tal em mim que resolvi tornar-me regente de orquestra. Com esta resolução matriculei-me no Conservatório de Strassburgo, onde escrevi variações de órgão e várias composições de piano, com o que obtive uma subvenção do governo suíço habilitando-me a frequentar o Conservatório de Paris para estudar composição com Charles M. Widor. Após um estudo intenso de 4 anos, vi realizado o meu sonho predileto: fui chamado para a "Ópera Cômica" de Berlim, de onde o destino levou-me para vários países, como à Rússia, onde em Riga fui regente da orquestra do teatro Municipal, em que **Ricardo Wagner, há oitenta anos atrás, ocupou o mesmo lugar,** e finalmente vim para Curitiba, onde fixei residência (KESSLER, 1913d, p.1).

Como toda trajetória bibliográfica, a de Kessler também apresenta algumas assincronicidades. Por exemplo, em uma carta que Friedrich Kessler, pai do músico, endereçada a Jayme Ballão e publicada em sua biografia, Friedrich afirma que Kessler começou seus estudos musicais ainda na Escola Primária (1896 a 1901)[80], mencionando a compra de "um velho, mas bem conservado" piano. Segundo o pai, Kessler teria estudado órgão em Estrasburgo, passando meio ano em Paris graças ao apoio financeiro da família e, após um período como regente da Ópera Cômica de Berlim – onde se sentiu muito diminuído –, estabeleceu-se em Riga. Mesmo com a imprecisão dos fatos, é certo que Kessler teve formação musical sólida, atuando em centros onde a música era efervescente.

---

[79] "*Anche il Paraná vanta un istituto Musicale che onora la sua capitale Curitiba. Il Conservatorio di Música del Paraná titolo che adotto il suo fondatore maestro Léokessler (sic), si sviluppo rapidamente e corrisponde benissimo alle necessità dell'ambiente, ove l'istinto musicale non fa certamente difetto , dato l' elemento omogeneo di una nuova generazione, proveniente d' una razza, favorevole alla fede artistica . Secondo ci venne comunicato, questo Conservatorio vive delle proprie risorse . Il programma dell'insegnamento è per ora assai ristretto ; ma ha il vantaggio d 'uno spettabile corpo docente , che promette portarlo ad un fulgido avvenire".*

[80] O certificado de Schiers, que registra seus estudos entre 1896 e1904, encontra-se entre os documentos da BRDF. Nele, Leonhard Kessler foi avaliado em piano, órgão, violino, canto e teoria musical, além de demonstrar sólido desempenho em língua alemã. O documento também atesta sua aptidão para a atividade docente. (Fonte: Austritts-Zeugnis der Erziehungs-Anstalt in Schiers, 1904).

Outra confusão biográfica foi fruto da profusão de companhias alemãs da época. Luiz Heitor Correia de Azevedo afirmou que o maestro chegou ao Brasil com a Companhia Papke, quando, na verdade, foi com a Companhia Platerowski. Heitor escreveu: "Havendo terminado seu contrato com o teatro de Czernowitz no começo do ano de 1911, Léo Kessler aceitou a direção musical da Companhia de Operetas Alemãs Papke, que se preparava para visitar o Chile, a Argentina e o Sul do Brasil" (AZEVEDO, 1960, p. 21). Tal imprecisão pode ter surgido pela participação de J. Platerowski como integrante na trupe de Auguste Papke no ano anterior, em 1910. Assim como Luiz Heitor, Muricy e Heitor Stockler atribuíram a chegada de Kessler à Companhia Papke, que esteve no Brasil em diversas temporadas com diferentes maestros: Alberto Lenz em 1908-1909 (ANUNCIO, 1909, p.8); e Carlos Kapeller e C. Hoetzel em 1910 (ARTES, 1910, p.5). Houve ainda citações equivocadas à Companhia de Operetas Padereski, ,mas o pianista Padereski só chegou ao Rio de Janeiro em julho de 1911.

A nacionalidade de Kessler também gerou confusão entre seus biógrafos. Por falar alemão, muitos o identificaram como alemão. Aramis Millarch, ao tratar da da dissolução da Companhia de Operetas Alemães Papke (sic) em 1911, usou mal tempo para justificar a permanência da trupe que "[…] não resistiu ao inverno curitibano. Aqui acabou dissolvendo-se mais um de seus integrantes, o alemão Léo Kessler, regente da pequena orquestra, ficou na cidade" (MILLARCH, 1991, p.20). O comentário, mais metafórico que literal, aludia aos conflitos pessoais que desmantelaram a Companhia Platerowski, assim como ocorrera com outras companhias alemãs que circularam pelo Brasil. Antes de Aramis, Luiz Heitor também havia atribuído a permanência dos músicos das companhias alemãs à familiaridade com o clima. Mas ele certamente acertou ao interpretar que a permanência de Kessler – ou qualquer músico estrangeiro – como uma questão de oportunidade ou oportunismo[81]: Curitiba apresentava lacunas musicais que ele podia explorar.

> Embarcou em março, para cruzar o Atlantico, e poucos meses depois veio parar em Curitiba, última etapa da excursão, onde devia ficar residindo. A Companhia Papke, com efeito, aqui se dissolveu, e alguns de seus elementos permaneceram em Curitiba, **atraídos pela amenidade do clima,** pela fisionomia metropolitana progressista e pelas perspectivas de atividade profissional que poderiam encontrar (AZEVEDO, 1960, p.21).

[81] O conceito de oportunismo musical usado na tese é aquela defendida por Weber e corresponde bem ao papel desempenhado por Kessler, "[…] um profissional que teve a capacidade de perceber uma oportunidade e aproveitá-la efetivamente […] identificando um nicho ainda não explorado no campo da composição, performance ou produção e encontrar meios de realiza-lo" (2004, p.4)

Remanescente da Companhia Platerowski, tudo indica que, antes mesmo de seguir de Curitiba para Joinville, Léo Kessler percebeu que em Curitiba poderia conquistar uma posição respeitosa, algum prestígio e sustento. Sua decisão foi uma questão de oportunidade. Essa a hipótese concorda com Muricy quando descreve que: "[…] seu espírito empreendedor compreendeu o partido que poderia ser tirado da geral estima pela música, até então desprovida de verdadeiros orientadores. Estabeleceu-se, pois na capital do Paraná" (MURICY in Ballão, 1926, p.24). Além disso, sua relação com Ballão e Stresser permitiu-lhe vislumbrar novos horizontes. Ballão (1926, p.12) recorda: "[…] visivelmente satisfeito, apresentou-nos o desconhecido: era o maestro Léo Kessler, recém-chegado a Curitiba, como regente, de uma companhia de operetas alemã, que aqui se dissolveu". Segundo Friedrich Kessler, seu filho tencionava retornar à Europa, uma plano que, no entanto, nunca se concretizou.

> Finalmente em Março de 1911 partiu com a uma sociedade teatral para o Brasil, d' onde mais tarde nos escreveu que lhe agradava mais aí, deixando-se ali ficar, pensando, porém voltar mais tarde a Europa. Rompendo em 1914 a Guerra Mundial de tão vastas proporções, esse regresso s desfez, infelizmente. (Ballão, 1926, p.09).

Após a apresentação da Companhia Platerowski em Joinville, observa-se um hiato nas atividades musicais de Léo Kessler. Provavelmente que esse tenha sido o período em que Kessler estabeleceu sua rede de contato local. Antes dele, foi o tenor Wucherpfennig quem participou de um concerto em Curitiba, no Teatro Polytheama, em 13 de setembro de 1911. O evento organizado pelo maestro Bonacci em homenagem ao 3° Congresso de Geografia, contou com a participação do violinista Messina, além do "[…] prof. H. Lopes, o coro *Orpheon Paranaense,* o tenor Wucherpfennig e prof. C. Barletta, [que] foram também ouvidos com aplausos" (CONGRESSO, 1911, p.2).

Concomitantemente, o jornal *Der Kompass* anunciou a representação de *Der fidele Bauer* (Figura 39), estrelada por Kessler, George Wucherpfennig e Jorge Leitner. A crítica local ressaltou que essa era a primeira produção de Kessler, em um formato distinto do executado anteriormente pela grande orquestra da companhia alemã. A pequena orquestra realizou ensaios meticulosos, mas apenas Wucherpfennig não era diletante. A crítica elogiou a condução: "Foi uma tentativa ousada, mas foi brilhantemente bem sucedida (…) honesto esforço e perseverança podem fazer quando estão com a gestão experimenta e testada de especialistas". O articulista via o concerto como modelo para futuras performances amadoras, orientando os clubes locais, e destacava Kessler como um agitador cultural, já que "[…] todos

os envolvidos tentaram diligentemente fazer justiça as suas tarefas". Embora apontasse as falhas na execução, a crítica mostrava-se entusiasmada e destacava o sucesso coletivo: "[…] um estrangeiro dificilmente teria notado que havia apenas um artista profissional participante, enquanto todos os outros eram amadores (…) chegando perto de produções artísticas reais". Por fim, o artigo agradeceu Kessler e Wucherpfennig, exprimindo o desejo de que permanecessem em Curitiba (CRITICA, 1911, p.2) Kessler assumia um papel inédito na "colônia allemã".

Figura 39 – Anúncio *Der Fidele Bauer.*



„Der fidele Bauer."

Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel. — Musik von Leo Fall.

Sonntag, den 16. September 1911, im SALON HAUER.

MUSIK-LEITUNG: Kapellmeister Leo Kessler.
REGIE: Georg Wucherpfennig.
INSPEZIENT: Alfred Wekerlin.

Personen im Vorspiel:

Mathäus Scheichelreuter — Georg Wucherpfennig.
Stephan — Jorge Leitner.
Annamirl — Grete Keller.
Lindoberer — Julio Röhrig.
Zopf — Erich Heissler.
Vinzenz — Hans Einsiedel.
Rautaschel — Pedro Hübscher.
Endletzhöfer — Friedrich Einsiedel.

Personen im 1 und 2 Akt:

Mathäus Scheichelreuter — Georg Wucherpfennig.
Stephan — Jorge Leitner.
Annamirl — Ilse Frank.
Vinzenz — Edmund Meissner.
Lindoberer — Julio Röhrig.
Zopf — Erich Heissler.
Die rote Liese — Frau Frank.
Heinerle — Kl. Frank.
Frederike — Elli Frank.
Sanitätsrat — Friedrich Einsiedel.
Sanitätsrätin — Frau Frank.
Rautaschel — Pedro Hübscher.
Endletzhöfer — Friedrich Einsiedel.
Horst v. Grunow — Wilhelm Köhler.
Toni — Lilli Hoffmann.
Diener — Paul Seegmüller.
Kellnerin — Lydia Schütz.
Burschen — Krahnert, W. Naujoks und Rössle jun.
Bauern, Bäuerinnen, Studenten.
Volk.

Karten-Verkauf nur noch im Theater Hauer.

Cartaz do primeiro concerto promovido por Kessler na cidade de Curitiba. Fonte: DER, 1911, p.3.

Notícias sobre Kessler em jornais de língua portuguesa reaparecem em 26 de setembro, anunciando o concerto marcado – "a pedido geral" – para sábado seguinte, dia 30, no Teatro Hauer. Na ocasião, Kessler voltou a reger a orquestra de *Der Fidele Bauer,* com Wucherpfennig atuando como diretor de cena (THEATRO, 1911k, p.5). A segunda apresentação consolidou a aceitação do recém-chegado junto ao público local. Segundo o relado, os amadores foram "[…] obrigados a bisar trechos que mais agradavam a plateia, recebendo do público artísticos *bouquet* de flores naturais" (THEATRO, 1911j, p.2).

> Apesar da chuva torrencial, a repetição desta opereta no sábado à noite teve uma casa bem cheia, provavelmente a melhor prova de que a primeira apresentação foi geralmente apreciada. A repetição seguiu-o de forma digna e até o superou em partes individuais. Os aplausos foram gerais, várias partes tiveram que ser repetidas a

> pedido entusiástico e os intérpretes foram homenageados com buquês de flores (DER, 1911b ,p.2).

A plateia era numerosa, assim como o grupo no palco, um "[…] esforçado e inteligente grupo de amadores teuto-brasileiros", que integrava o coro, descrito como tendo "portado-se bem". A orquestra "[…] sob a direção do inteligente maestro Léo Kessler, andou corretamente" (THEATRO, 1911j, p.2).

A mesma notícia informou que já haviam iniciado os ensaios de *Die Försterchristel.* Embora *O Conde de Luxemburgo* tivesse sido representada em 1910 pela Companhia Papke e em 1911 pela Companhia Vitali, o clássico de Lehar retornou aos palcos curitibanos apenas em 1913, pela companhia italiana Camarata. Isso sugere que esse concerto não se realizou. Esses concertos eram viabilizados pela presença de Kessler, mas também por seu acervo pessoal, já que provavelmente as partituras pertenciam ao maestro suíço.

Nesse período, a colaboração entre Kessler e Stresser já andava à todo vapor. Ao mesmo grupo que havia encenado a opereta *O Camponês Alegre* foi confiada a execução da "composição de uma pequena Ópera" e que entraria "imediatamente em ensaios sob a competente direção do hábil maestro Léo Kessler" (Sidéria, 1911, p1).

Figura 40 – Anúncio Linda.



Deutscher Flotten-Verein.

Aus Anlass des Stiftungsfestes findet am **21. Oktober** in den Räumen des Salão Hauer eine

grössere Abendfestlichkeit

statt, wozu die verehrlichen Mitglieder freundlichst eingeladen werden.

Nichtmitglieder durch Mitglieder des Vereins eingeführt sind herzlichst willkommen.

PROGRAMM:

I. TEIL.

1) ***Ouverture,*** gespielt von Herrn Leo Kessler.
2) ***Festrede.***
3) ***Flaggenlied,*** gesungen von Herrn Georg Wucherpfennig und einem Chor.

II. TEIL.

4) „LINDA",
Lustspiel in 2 Akten von **Ernst Niemeyer.**

PERSONEN:
Antonio, ein Fischer.
Emília, seine Frau.
Linda, Tochter dieser.
Paio, ein alter Fischer, Compadre Antonios.
Luisa, Paios Frau.
Elidio, ein junger Mann.
Amos, ein reicher Gelehrter.

Ort der Handlung: Eine Insel bei Rio de Janeiro.

III. TEIL.

5) ***Wagnerphantasie,*** vorgetragen von Herrn Leo Kessler.
6) ***Gesangsvortrag,*** von Herrn Georg Wucherpfennig.
7) ***Cis moll-Polonaise*** von Chopin, gespielt von Herrn Leo Kessler.
8) ***Gesangsvortrag,*** von Herrn Georg Wucherpfennig.

IV. TEIL.

Grosser FEST-BALL.

BILLETE sind zu haben beim Kassierer, Herrn B. Amhof, Rua S. Francisco.
EINTRITTS-PREISE für Mitglieder: Herren 1$000, Damen 500 reis, Logen 5$000.
„ Nichtmitglieder: Herren 2$000, Damen 1$000, Logen 8$000.

Anfang 9 Uhr.

DAS FEST-KOMITEE.

Fonte: DEUTSCHER, 1911, p.3.

O próximo concerto de Kessler, ainda em 1911, ocorreu em 21 de outubro, na comunidade alemã (Figura 40). A apresentação teve um público reduzido, iniciando com

atraso enquanto aguardavam mais expectadores. A baixa adesão foi atribuída a um evento concorrente, no domingo de manhã, a qual muitos já haviam se comprometido. Ainda assim, a performance da "atraente" comédia foi elogiada: "O ensaio foi executado extremamente bem. Foi confirmado repetidas vezes o quanto pode ser alcançado por diletantes com boa vontade e o trabalho árduo necessário, mesmo que apenas um único artista profissional esteja envolvido" (DAS, 1911, p.2).

Em outra edição, o *Der Kompass* anunciava a terceira edição de *Der Fidele Bauer,* prevista para o final de novembro e em benefício das vítimas do alagamento em Santa Catarina. Planejavam apresentações em Ponta Grossa e outras cidades do interior com colônias alemãs. Essas ações focavam exclusivamente no público da "colônia allemã", evidenciando a rede existente entre elas e expondo um mercado seguro.

Contudo, os planos da "colônia allemã" não foram levados à cabo. A hipótese mais coerente é que Kessler, já envolvido com o desenvolvimento de Sidéria, e percebendo que Stresser e Ballão mantinham um forte vínculo com a oligarquia local e que estavam amparados pela maçonaria, representavam uma oportunidade para viabilizar um projeto grandioso e autoral.

> [Léo Kessler]é logo fascinado pelo arrojado compositor e aqui se fixa, graças ao empenho com que Stresser se esforça junto a Jayme Ballão, Claudino dos Santos, Silveira Neto e tantos outros, no sentido de criar-se, para o insigne musicista suíço uma situação que lhe permitisse permanecer entre nós.
> Com essa colaboração e o apoio oficial então obtido, Léo Kessler fixa-se em Curitiba e completa o sonho alcandorado de Augusto Stresser (AUGUSTO, 1948, p.1-2).

Assim como observado por Weber (2004, p.4), "[…] a vida musical tendia a ter um número limitado de instituições e práticas que eram controladas por músicos estabelecidos dentro delas, e, portanto, cabia a qualquer "outsider" buscar novas oportunidades". Em Curitiba, Kessler encontrou respeitoso e receptivo, com respeito quase reverencial, resultado do seu currículo e sua passagem por grandes metrópoles. O acolhimento da "colônia allemã", aliado às suas inatas habilidades sociais e ao conhecimento técnico que ele detinha e do material que dispunha, consolidou seu reconhecimento e posição.

> Na América do Sul a dissolução de companhias teatrais empenhadas em *tournés* aventurosas sempre foi, desde tempos imemoriais, uma das fontes que alimentaram a vida artística local, trazendo-lhe novos elementos cuja influência, por vezes — e esse é o caso de Kessler — chegou a ser preponderante.
> Muitos desses artistas europeus atirados ao nomadismo de temerárias excursões pelas duras exigências do ganha-pão, preferiam, efetivamente, optar pela estabilidade de uma existência menos brilhante, mas também menos arriscada, em

> países em que a carência de profissionais lhes oferecia possibilidades de um futuro mais tranqüilo e mais útil à comunidade (AZEVEDO, 1960, p.21).

Outro fator, que concorreu para o sucesso de Kessler em Curitiba foi sua capacidade de acumular outras funções. Como observa Weber (2004, p.5), "[…] para chegar no alto escalão profissional, era quase sempre necessário que os músicos conseguissem encontrar mecenas, atrair público, liderar outros músicos e, de fato, organizar produções com muitas e complicadas necessidades e demandas". Assim, no início de 1912, Kessler promoveu novos concertos, frutos da sua relação com a "colônia allemã", como a cômica Sauerée (*sic*) Orquestral em fevereiro. Na ocasião, ele também ficou encarregado da venda de ingressos como se pode ler no anúncio (Figura 41).

Figura 41 – *Sauerée* Orquestral.



Noch nie dagewesen!

Zum ersten Male in Curityba

Sonnabend, 14. Febr., 9 Uhr abends

im Saale des deutsch-bras. Turnvereins

Grosse Sauerée des Curitybaner Saufenie- Orchesters

unter Vorsitz des Taktstockes von **Leo Kessler**, Komischer Opernkapellmeister, nebst der gelehrten Kommission: Herrn Präsident Fritz Rummert, Liebhaber von alten Schachteln und neuen Damenhüten, Julio Röhrig, Meistersinger von São Francisco, Julius Cezar Nathan, der beliebte Damenhumorist, Carlos Frank, Orgelmeister d. Domkapitels, Fritz Brücher, Schiessbudenbesitzer u. Zuschläger und Aug. Loeser, Protektor sämtl. hungrigen u. durstigen Seelen.

Darstellende:

Das Orchester im Originalkostüm.

Das löbl. Publikum wird gebeten, kräftig mitzusaingen, **damit das Orchester im Takt bleibt.** Texte werden gratis verteilt. (81

Speisekarte. I. Teil: 1. ***Leo Kessler,*** Carnevalsmarsch: Orchester u. Publikum; 2. ***Lustige Musikantenstreiche,*** Humoreske ausgeführt von 12 Musikern, Finale: grosse Hauerei und vollständige Zertrümmerung der Musikinstrumente, versichert von der Garantia da Amazonia. *Prima Orgler u. Taktstockschläger: Carlos Frank;* 3. ***Vollstedt,*** Humoristischer Walzer: Lustige Brüder, Spiel, Gesang und Hahnenschrei, ausgeführt vom grossen Orchester; 4. ***Das Wachsfiguren-Kabinett,*** eine Panoptikumscene d. Lindenpassage Berlin — Vorführung von Leichen mit entsprechender Musikbegleitung; 5. ***Kameruner Wachtparade*** in Originalkostüm, ausgeführt von weissen Afrikanern. — 20 Minuten Pause zum Luftschnappen.

Weinkarte. II. Teil: 6. ***Wiener Praterleben,*** ausgeführt von einer Damenkapelle, Orchester im Damenkostüm. Naturgetreue Scene m. Original-Scenarium d. Wiener Praters. Kapellmeisterin: *Leonia Kessler;* 7. ***Eine musikalische Gerichtssitzung,*** Der stumme Trompeter. Nachdem Drama «SCHULDIG», aufgeführt v. d. Theatercomp. Bluhm & Lesing, Gerichterat: Rummert, Gerichtssekr.: Julio Röhrig; 8. ***Die Mühle im Schwarzwald,*** Idyll a. d. alten Heimat m. Originalinstrumenten; 9. ***„Ein Liebespaar war auf der Reis'"*** und zwar ***„Auf der Jungfrau in der Schweiz"*** — Duett zwischen grosse Trommel und zwischen Posaune. «Gesucht-gefunden — 45 Knittelverse aus dem Wahnsinnsbad (genannt Wanseebad) Berlin. Grosse Trommel: Julius C. Nathan, Posaune: F. Brücher; 10. ***Die Schmiede im Walde,*** Grosses Idyll. Sensationelle natürliche Darstellung d. Schmiede, Ambos, blaue Brille m. elektrischen Effekten. Echo (Blasmusik von ferne): «Wie schön leuchtet d. Morgenstern», Wieland der Schmied: Fritz Brücher; 11. ***Schlussmarsch:*** — —

«Ach!!! das haben die Mädchen so gerne»

vorgetragen vom Saufenieorchester u. geschwärztem Publikum, unter Leitung von *Carolina Frank.* Hierauf:

Gross. Carneva!srummel und lustiger Witwenball

Camarotes 20$000 Cadeiras numeriert 2$000

Numerierte Billete im Vorverkauf sind zu haben bei *Leo Kessler, Francisco Haertel, Confeitaria Bube, Confeitaria Vienna,* und im Teuto-Brasilianischen Turnverein.

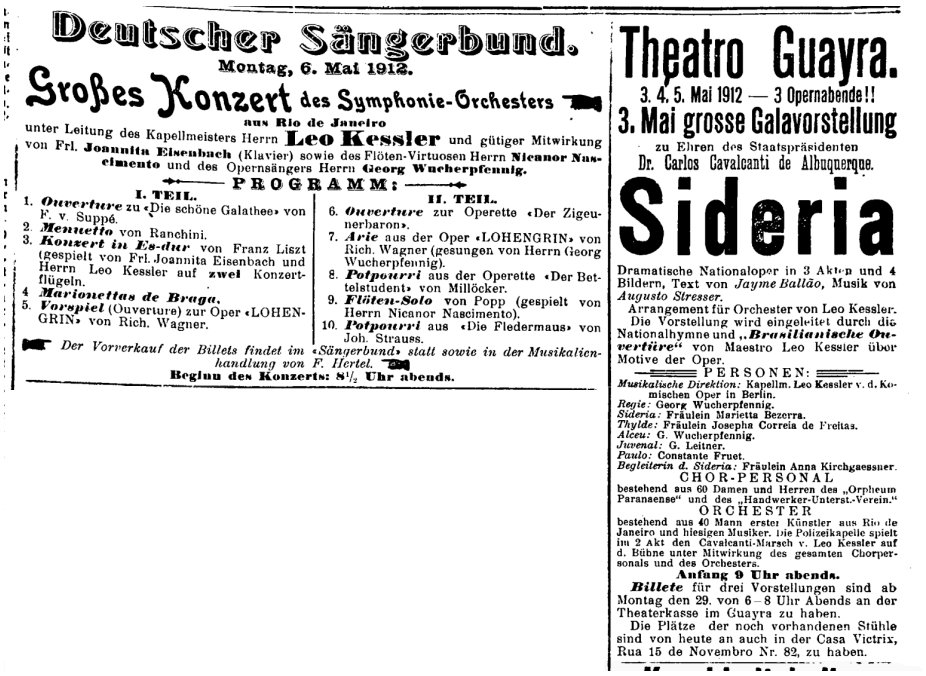
Fonte: GROSSE, 1912, p.3.

Poucas semanas antes da estreia de Sidéria, em 20 de abril, ocorreu a noite familiar da *Handwerker Unterstützungs Verein*. Nessa ocasião, Léo Kessler apresentou obras de Chopin e Lehár, enquanto Wucherpfennig interpretou árias de *Carmen*, de Bizet, e *Tosca,* de Puccini. O evento foi descrito de forma curiosa, oferecendo momentos que fizeram parecer que "[…] a comida e a bebida, eram cativados pelas excelentes performances artísticas. […]

Embora poucos e imperfeitos ensaios pudessem acontecer antes, tudo funcionou como um relógio. Como sempre, Léo Kessler, George Wucherpfennig, Paul Schumann e Adolf Romanó provaram estar à altura das suas tarefas em todos os aspectos" (CHILON, 1912b, p.2). Entretanto, conforme registrado na matéria, alguns ruídos vinham incomodar do fundo do salão, demonstrando a pouca familiaridade da audiência com eventos dessa natureza: "[…] distúrbios desagradáveis, de modo que os Srs. Kessler e Wucherpfennig uma vez se sentiram obrigados a parar no meio da palestra" (CHILON, 1912b, p.2).

Kessler soube aproveitar a presença da orquestra de profissionais do Rio de Janeiro trazida para a representação de Sidéria, promovendo outro concerto. Nos anúncios (Figura 42), diagramados lado a lado, destaca-se o nome de Kessler na publicidade do concerto à esquerda da imagem, cujo programa incluía obras de Wilhelm Popp, Johan Strauss, Franz Liszt, e naturalmente, Richard Wagner. Essa estratégia publicitária, que realçava nomes por meio da fonte gráfica, era bastante comum, especialmente em apresentações de música dramática com grandes intérpretes.

Figura 42 – Anúncios de Sidéria e Großes Konzert.



Deutscher Sängerbund.

Montag, 6. Mai 1912.

Großes Konzert des Symphonie-Orchesters
aus Rio de Janeiro

unter Leitung des Kapellmeisters Herrn **Leo Kessler** und gütiger Mitwirkung von Frl. **Joannita Eisenbach** (Klavier) sowie des Flöten-Virtuosen Herrn **Nicanor Nascimento** und des Opernsängers Herrn **Georg Wucherpfennig.**

PROGRAMM:

I. TEIL.

1. ***Ouverture*** zu «Die schöne Galathee» von F. v. Suppé.
2. ***Menuetto*** von Ranchini.
3. ***Konzert in Es-dur*** von Franz Liszt (gespielt von Frl. Joannita Eisenbach und Herrn Leo Kessler auf **zwei** Konzertflügeln.
4. ***Marionettas de Braga.***
5. ***Vorspiel*** (Ouverture) zur Oper «LOHENGRIN» von Rich. Wagner.

II. TEIL.

6. ***Ouverture*** zur Operette «Der Zigeunerbaron».
7. ***Arie*** aus der Oper «LOHENGRIN» von Rich. Wagner (gesungen von Herrn Georg Wucherpfennig).
8. ***Potpourri*** aus der Operette «Der Bettelstudent» von Millöcker.
9. ***Flöten-Solo*** von Popp (gespielt von Herrn Nicanor Nascimento).
10. ***Potpourri*** aus «Die Fledermaus» von Joh. Strauss.

Der Vorverkauf der Billets findet im «Sängerbund» statt sowie in der Musikalienhandlung von F. Hertel.

Beginn des Konzerts: 8½ Uhr abends.

Theatro Guayra.

3. 4. 5. Mai 1912 — 3 Opernabende!!

3. Mai grosse Galavorstellung

zu Ehren des Staatspräsidenten
Dr. Carlos Cavalcanti de Albuquerque.

Sideria

Dramatische Nationaloper in 3 Akten und 4 Bildern, Text von *Jayme Ballão*, Musik von *Augusto Stresser.*

Arrangement für Orchester von Leo Kessler.

Die Vorstellung wird eingeleitet durch die Nationalhymne und „***Brasilianische Ouvertüre***" von Maestro Leo Kessler über Motive der Oper.

PERSONEN:

Musikalische Direktion: Kapellm. Leo Kessler v. d. Komischen Oper in Berlin.
Regie: Georg Wucherpfennig.
Sideria: Fräulein Marietta Bezerra.
Thylde: Fräulein Josepha Correia de Freitas.
Alceu: G. Wucherpfennig.
Juvenal: G. Leitner.
Paulo: Constante Fruet.
Begleiterin d. Sideria: Fräulein Anna Kirchgaessner.

CHOR-PERSONAL

bestehend aus 60 Damen und Herren des „Orpheum Paranaense" und des „Handwerker-Unterst.-Verein."

ORCHESTER

bestehend aus 40 Mann erster Künstler aus Rio de Janeiro und hiesigen Musiker. Die Polizeikapelle spielt im 2 Akt den Cavalcanti-Marsch v. Leo Kessler auf d. Bühne unter Mitwirkung des gesamten Chorpersonals und des Orchesters.

Anfang 9 Uhr abends.

Billete für drei Vorstellungen sind ab Montag den 29. von 6–8 Uhr Abends an der Theaterkasse im Guayra zu haben.

Die Plätze der noch vorhandenen Stühle sind von heute an auch in der Casa Victrix, Rua 15 de Novembro Nr. 82, zu haben.

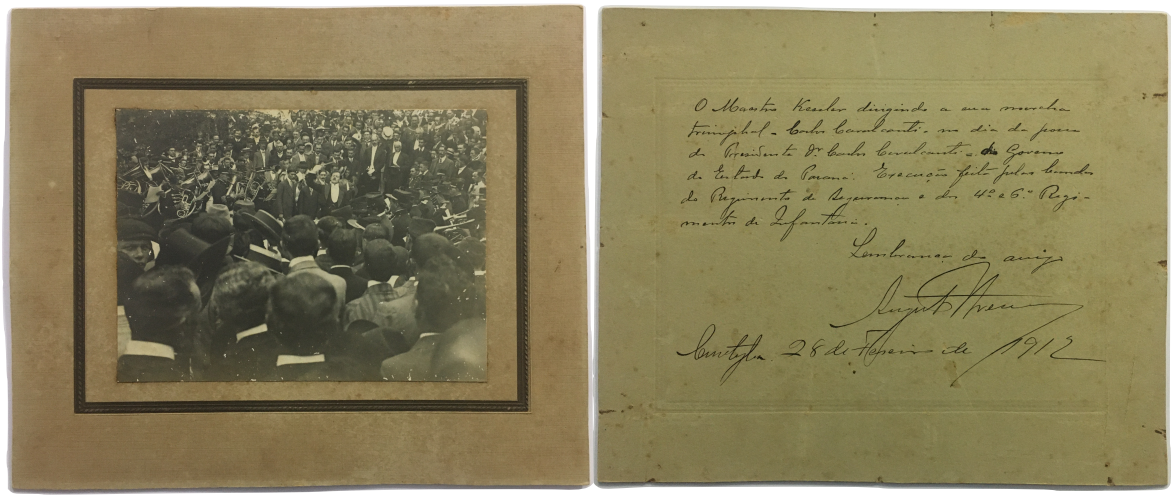
Fonte: Sidéria, 1912a, p.3.

O "oportunismo era um ato tanto social quanto artístico" (WEBER, 2004, p.6). Além da "colônia allemã" e outros músicos, o maestro suíço soube construir relações com

políticos locais, garantindo simpatia e fundos monetários para seus projetos. Kessler declarou abertamente que considerava "[…] um hábito velho e bom que os chefes de Estado, favoreçam as artes" (KESSLER; 1913, p.4). Em seguida, comparou o então presidente do Estado, Carlos Cavalcanti, a "grandes príncipes", como Luiz XIV e Frederico o Grande, afirmando que os "[…] grandes méritos do nosso presidente [Cavalcanti], pelo intelectualismo, são conhecidíssimos. […] O mais deslumbrante exemplo foi o de Ludovico da Baviera, o grande idealista e protetor da arte wagneriana" (KESSLER; 1913, p.4). No ano seguinte, o maestro voltou a invocar essa figura, afirmando que "[…] dr. Carlos Cavalcanti que é como Ludovico da Baviera, amigo das letras" (KESSLER; 1914, p.4).

O Estado, por meio de seus representantes, sempre exerceu o poder de determinar quais projetos incentivar, privilegiando aqueles mais alinhados às suas demandas e propósitos. Afortunadamente, nesse cenário, Kessler representava perfeitamente o perfil buscado pelo Paraná: um maestro "alemão", formado na Europa e que se propunha a realizar eventos de impacto. Kessler soube como explorar essa coincidência, aproveitando a presença das autoridades locais nos concertos para se destacar. Esse foi o caso da *Marcha Triumphal,* composta especialmente para a posse de Carlos Cavalcanti como Presidente do Estado, ocorrida em 25 de fevereiro de 1912.

Figura 43 – Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti.

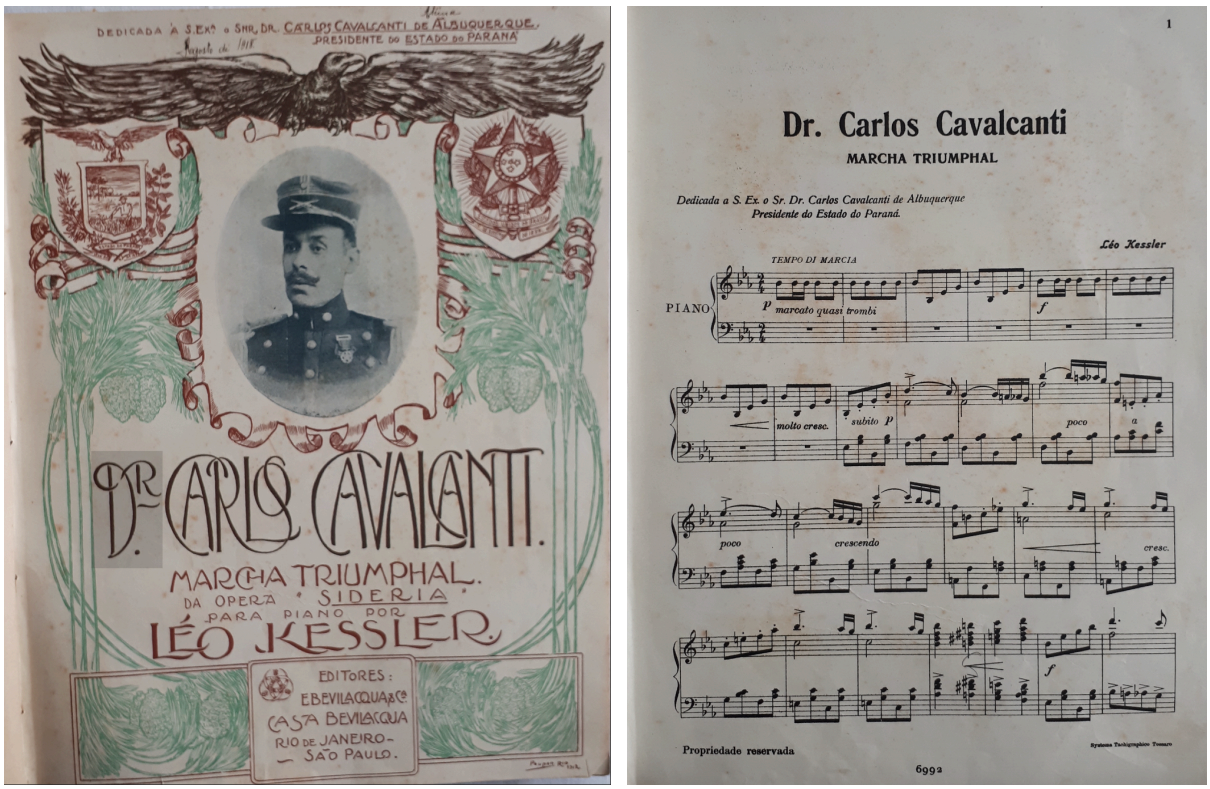


Registro provavelmente feito por Stresser com dedicatória no verso que diz: "O Maestro Kessler dirigindo a sua Marcha Triunfal a Carlos Cavalcanti no dia da posse do Presidente Dr. Carlos Cavalcanti do Governo do Estado do Paraná. Execução feita pelas bandas do Regimento de Segurança e dos 4° e 6° Regimento de Infantaria. Lembrança do amigo Augusto Stresser. Curitiba, 28 de Fevereiro de 1912".
Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

Apesar da magnitude da ocasião, com a execução por "[…] todas as bandas de música militares e pela do regimento de segurança formando uma só, sob a direção do autor" (DIVERSAS, 1912, p.1), o evento protagonizado por Kessler não teve ampla divulgação. No entanto, faz parte do arquivo do Museu da Imagem e do Som uma fotografia assinada por Augusto Stresser (Figura 43). A grande ação ocorreu "[…] no jardim do Palácio Legislativo estiveram as Bandas Musicais do 4º e do 6º Regimento de Infantaria, as quais juntamente com a da Milícia Estadual, tocaram em conjunto sob a regência do maestro senhor Léo Kessler" (NOVO, 1912, p.1).

A *Marcha Triumphal* foi executada mais duas vezes: num espetáculo de gala no Teatro Polytheama, em comemoração à promulgação da Constituição Estadual; posteriormente, na estreia de Sidéria. Em ambas as ocasiões, com a participação da Banda do Regimento, sob a regência de Kessler e com a presença de Carlos Cavalcanti.

Figura 44 – Versão da Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti.



Fonte: Museu Paranaense - PR.

Após sua execução na representação, a composição passou a ser associada à *Ópera Sidéria* e recebeu uma edição impressa (Figura 44), publicada pela editora Bevilacqua, do Rio de Janeiro. A capa pode-se ler "Marcha Triumphal da Ópera Sidéria", além da foto de

Carlos Cavalcanti, em uniforme com insígnias, acompanhada do Brasão do Paraná e da República. Sua comercialização foi impulsionada pela associação com *Sidéria* e promovida nos anúncios de venda da partitura como parte da ópera (Figura 45).

A estratégia adotada por Kessler não passou despercebida e virou motivo de chacota no jornal *A Bomba*. Isso porque, a influência de Kessler nas decisões políticas locais se intensificaram, dando ainda mais visibilidade ao compositor. Num desses comentários o jornal ironiza a "[…] desarmoniosa ideia de encomendar algumas dúzias de Harmoniums" (NÃO sabemos, 1913, p.9) da fábrica Essenfelder para doá-los às escolas públicas. Jocosamente, sugere, no entanto, a compra de gramofones. Nestes, poderia ser tocado o choro do grupo Malachias e, depois, o "[…] disco com a Marcha Triumphal Dr. Carlos Cavalcanti do maestrino palaciano Léo Kessler" (*Ibid*, 1913, p.9). O jornal ainda acrescenta que a marcha deveria ser tocada no inicio e fim das aulas e ouvida em pé, "Tal e qual como na Marcha Real". (*Ibid*, 1913, p.9). A fábrica de pianos Essenfelder, mencionada na matéria, ainda hoje produz instrumentos e pertence a uma família da "colônia allemã".

Figura 45 – Venda de partituras na Casa Hertel.



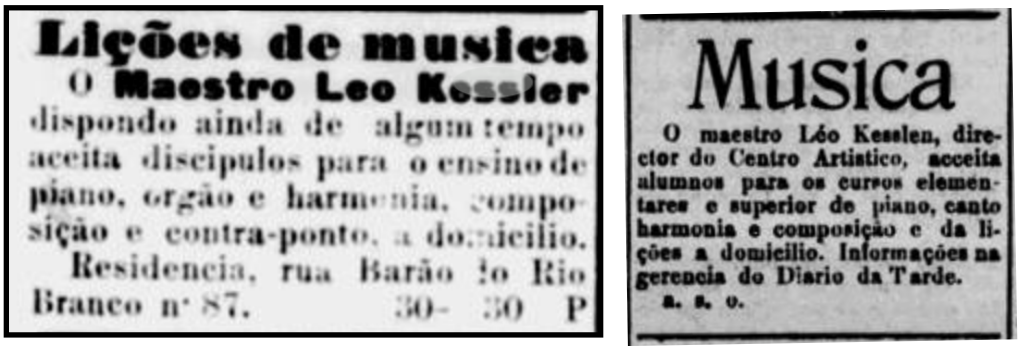
O anúncio que transparece a relação estabelecida entre a Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti e a Ópera Sidéria. Fonte: MARCHA, 1912, p.2.

Compondo para eventos oficiais, Kessler também se destacou por obras como o *Poema Symphonico* em homenagem ao Coronel João Gualberto Gomes de Sá, morto na Guerra do Contestado em outubro de 1913; e a *Cantata* dedicada à Brasilio Itiberê, executada na chegada de seu corpo ao Paraná, em 25 de setembro daquele ano. Desde sua chegada na cidade, e progressivamente, o nome de Kessler torna-se cada vez mais indissociável dos eventos cívicos e culturais de Curitiba.

Concomitantemente à sua atuação como maestro e produtor, Kessler assumiu a função de professor de música. Anúncios publicados repetidamente no *Diário da Tarde* ao

longo de 1912 evidenciavam suas habilidades e sua agenda concorrida: "[…] dispondo **ainda** de algum tempo aceita discípulos" (Figura 46). Seu endereço, a Rua Barão do Rio Branco número 87, era o mesmo onde Jorge Leitner atendia como cirurgião dentista.

Figura 46 – Classificados de aulas de música oferecidos por Léo Kessler.



Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Digital (Diário da Tarde 29 de outubro de 1912, ed. 4218, p. 2; 12 de dezembro de 1912 p8 ed4249, *Diário da Tarde* 30 de dezembro de 1912 p8 ed4264). Nota-se que o endereço oferecido era aquela do clube tedesco.B. *Diário da Tarde*, Curitiba 28 nov 1913 n.04544 p.2

Seja pela direção do Conservatório ou pela atividade como professor particular, Kessler ganhou feições de mentor, responsável por fomentar uma mudança de mentalidade entre a juventude da cidade. Andrade Muricy, ao posicionar-se como memorialista de Kessler devido à estreita convivência que mantiveram, atribui a ele o direcionamento de sua carreira, alegando que "[…] foi possivelmente a presença de Léo Kessler agente decisivo da tendência irremovível que me levou a viver uma já longa existência votada à Música tanto quanto às letras, e conduziu-me à critica especializada e ao magistério músico-cultural oficial" (MURICY, 1961, p.6). Muricy revela que o compositor Brasilio Itiberê II (Figura 1) e o jornalista Samuel Cesar de Oliveira foram profundamente influenciados por Kessler, especialmente pela forma como ele tutelava seus alunos.

> Tratar-me a sério, como ele fez; falar a um provinciano adolescente como a um companheiro capaz de acompanhá-lo nos seus interesses artísticos e intelectuais, tudo isso valeu-me verdadeiro privilégio relativamente ao meio em que eu vivia, e onde me formava, porém, principalmente no tocante das letras néo-simbolistas, ao néo-helenismo e nas disciplinas jurídicas (MURICY, 1961, p.6).

Nos meses que sucederam a *première* de Sidéria, Kessler aproveitou ao máximo a fama conquistada pela Ópera, intensificando suas atividades artísticas e sociais na cidade, além de se envolver cada vez com a política local. Entre os eventos de 1912, destacam-se concertos com trechos da Ópera Sidéria, a Festa Maçônica, noites de gala no Theatro Guayra,

apresentações ao ar livre na Praça Tiradentes e uma viagem a São Paulo para tratar da execução de Sidéria. Além disso, ocorreram reuniões e concertos no Palácio do Governo, bem como a reinauguração do Guayra, **ocasião em que cantores de uma companhia italiana interpretaram trechos da Ópera.**

Nos anos seguintes, o perfil de Kessler como professor e produtor se tornou ainda mais evidente, "[…] sua figura tornou-se popular, em Curitiba e nos salões mundanos, como nos círculos administrativos, todos o acatavam e procuravam ajudá-lo. Graças à sua energia e às simpatias que inspirava, Kessler imprimiu um grande impulso à vida artística da cidade" (AZEVEDO, 1960, p.22). Esse impacto pode ser verificado não apenas nos espetáculos que promovida, mas principalmente na fundação de um Centro Artístico[82] "[…] destinado a propagar o cultivo das Belas Artes em suas múltiplas manifestações" (*Ibid*, p.22). Capitaneado por Paulo Assumpção, Léo Kessler e Guilherme Lobe, a organização prometia uma verdadeira transformação na cultura musical de Curitiba. Ao,

> proporcionar audições musicais de elevação estética, difundir o ensino da música e das artes plásticas, contribuir para núcleos corais e orquestrais, capazes de facilitarem a presença aqui de companhias líricas, a criação de um museu de costumes e cenários para montagem de peças teatrais e a organização de uma biblioteca de educação estética (A BOMBA, 1913, p.1).

E assim, Kessler "[…] se tornou o elemento catalisador da vida musical da cidade, animando todas as suas manifestações, muitas vezes inventando-as, sempre pronto a, colaborar, a dar o melhor de si mesmo " (AZEVEDO, 1960, p.25). Como professor, "(…) dedicou-se com afinco ao ensino. Teve inúmeros discípulos, formando toda uma geração de profissionais e de amadores de música de Curitiba."(AZEVEDO, 1960, p.26). A festa inaugural do Centro Artístico, um concerto de gala, ocorreu em 25 de fevereiro, no salão do Gymnasio Paranaense. A escolha da data não foi aleatória, pois coincidiu com o primeiro aniversário do "fecundo governo" de Carlos Cavalcanti. Para a cerimônia, o então Secretário da Agricultura, Dr. Ernesto de Oliveira, ofereceu uma estatueta em bronze como prêmio ao vencedor da exposição de flores, evento que ocorreu paralelamente à solenidade do Centro Artístico (CENTRO, 1913a, p.1).

---

[82] Contava ainda com um "conselho superior das diversas secções que compõem o programa acadêmico do Centro Artístico." Destaco a Secçao de Escultura com Paulo Assumpção e Guilherme Lobbe De Música com D. Amelia Henn, D. Alice Bennette, D. Cecilia de Oliveira, Léo Kessler, José Sabbatini e Augusto Stresser e de Declamação, com Emiliano Pernetta, Claudino dos Santos, Hugo Simas e Jayme Ballão. Outra secções compunham o Centro: Historia e Arte, Estética, Arqueologia, Arquitetura e Pintura. Além das secções ainda contava com uma Comissão Econômica. (*Diário da Tarde*, 25 de fevereiro de 1913 p.1 ed04311)

A inauguração do Centro Artístico foi um sucesso. A Banda do Regimento de Segurança tocou durante a entrada dos convidados, que incluíam mais de 20 autoridades, entre militares e políticos de alto escalão, além de Carlos Cavalcanti, "[…] que chegou ao Gymnasio acompanhado de seu piquete de cavalaria" (CENTRO, 1913c, p.1).

Segundo *A República*, a capital "[…] não havia ainda assistido um concerto de tão grande elevação estética e tão severa execução […]". O programa incluiu obras de Paderevsky, Rachmaninoff, Liszt, Schumann, Ambroise Thomas, Schubert, Grieg, Chopin e Meyerbeer. "A parte vocal do concerto pertenceu exclusivamente a Exma. Sra. D. Emma Hauer" (CENTRO, 1913c, p.1), uma vez que Marietta Bezerra, adoentada, não pode participar. (CENTRO, 1913b, p.1). O acompanhamento pianístico ficou a cargo de Kessler. No discurso inaugural, Paulo Assumpção destacou "[…] o carinho com que o presidente do Estado tem animado a arte paranaense em suas varias manifestações […]". Carvalcanti, por sua vez, justificou o apoio às iniciativas culturais, afirmando que "[…] os poderes públicos devem não só tratar do desenvolvimento material do Estado como também de seu adiantamento mental" (CENTRO, 1913b, p.1).

O primeiro empreendimento do Centro Artístico Paranaense foi a tentativa de levar Sidéria a outras cidades do país por meio da companhia italiana de Santangelo, prevista para chegar a Curitiba em maio de 1913. É também a partir desse momento que Kessler adota o repertório de música de concerto brasileira, alinhado ao seu projeto de valorização da música composta no Paraná, de modo que pudesse justificar a inclusão de Sidéria.

A incorporação de obras de repertório brasileiro pelas companhias estrangeiras era um prática comum, mas nem sempre bem-sucedida. A Grande Companhia Lyrica Italiana Rotoli-Billoro, por exemplo, esteve no Theatro Guayra entre final de fevereiro e início de março de 1913, com grande elenco e 28 Óperas em seu repertório. Além dos clássicos italianos, como a *Tosca*, *Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana* e *Iris*, também executou obras de Carlos Gomes.

> A empresa deve ter saído satisfeita com os resultados pecuniários alcançados, pois o público foi lhe pródigo, e em enchentes sucessivas sustentou o seu bom nome, assistindo diariamente bons e maus espetáculos".
> Porque seja dito, a companhia, anunciada com tão alacre[83] fama, tem no seu balanço final um saldo bem sensível de insucessos, salvando-se ilesos menos de metade das obras representadas." (GUAYRA, 1913, p.1).

[83] jovial, alegre

A apresentação de *Il Guarany* (Figura 47), na penúltima récita da Companhia foi considerava "[…] uma desastrada representação" (GUAYRA, 1913d, p.2). Num primeiro momento, parece mais que numa tentativa de salvá-los da embaraçosa situação, Kessler teve espaço na última apresentação da trupe, inclusive no comando da orquestra. Na ocasião "[…] o público manifestou-se em francos aplausos ao talentoso maestro Léo Kessler, diante a brilhante execução dada pela orquestra a bela composição sinfônica, versada sobre motivos da popular Ópera paranaense do senhor. Augusto Stresser" (GUAYRA, 1913a, p.1). Mas essa ação foi planejada com muita antecedência, quando os jornais cariocas elogiavam a amadora Fassi – de origem italiana e educação francesa – que acompanharia como profissional a Rotoli-Billoro.

> Cada trecho, um triunfo. E tão auspiciosa estreia não virá a publico? Certo, sim. É bem possivel ter o publico ensejo de ouvi-la na companhia lírica Rotoli e Billoro, prestes a chegar.
> A Sra. Ida Fassi talvez seja uma das interpretes da *"Sidéria"*, opera do nosso compatriota Augusto Strasser, que obteve grande exito quando cantada em Curityba, o ano passado.
> Luiz Billoro pensa em nos dar a *"Sidéria"* e maior belleza terá o seu gesto de homenagem á musica brasileira si á sra. Ida Fassi — uma quase patrícia nossa — for confiado um dos papeis da *"Sideria"*. (FASSI, 1912, p.6)

Figura 47 – Anúncio da Grande Companhia Lyrica Italiana Rotoli-Billoro..



Fonte: GUAYRA, 1913e, p.3.

Nos final de março, ainda ocorreram apresentações da opereta *Princesa dos Dólares* pela Compagnia Lyrica Italiana Camerata. Numa "serenata *d'onore*", Anna Giacomini cantou "[…] trechos da Ópera Sidéria sob a regência do maestro Léo Kessler" (POLYTHEAMA, 1913a, p.2). Além disso, "[…] com o dueto da Ópera Sidéria cantado pela beneficiada e pelo tenor Reni, sendo neste intermezzo a orquestra regida pelo maestro Léo Kessler". (POLYTHEAMA, 1913b, p.2). Como de costume, o espetáculo contou com a presença de Carlos Cavalcanti. Devido à concorrência, "[…] durante o espetáculo tocou no saguão do [Theatro] Polytheama a banda de música do Regimento de Segurança (*Ibid*, p. 2).

Ainda em 1913, inaugura-se uma nova fase na carreira de Kessler como o crítico musical do *Diário da Tarde.* Naquele ano, o jornal era de propriedade de Jayme Ballão, o que certamente facilitou a inserção de Kessler nesse novo *métier*. Suas colunas assumiam um tom professoral, apresentando dados biográficos de compositores, tecendo comparações entre eles e relacionando autor e nacionalidade de modo indissolúvel. Sua expertise permitia-lhe julgar a qualidade dos cantores que se apresentavam na cidade, abordando questões técnicas como coloratura e gestual. Quando avaliava negativamente um espetáculo, o fazia oferecendo em detalhes os motivos para sua desaprovação, às vezes de forma ácida, como no caso do 2° ato de *La Bohème*, executado pela Companhia Tornesi – aquela que veio no lugar da Santangelo -–, cuja orquestra muito reduzida "[…] descambou quase para o ridículo" (KESSLER, 1913a, p.4). Em relação ao maestro Voss, mostrava-se mais contido e tecia elogios à sua capacidade como líder. Comentários mais genéricos sobre a concorrência e a recepção da plateia também eram comuns, incluindo curiosas observações. Buscando justificar a falta de efusão da audiência, escreveu:

> Todos os artistas foram bastante aplaudidos e a frieza que se notou no começo deverá ser atribuída à "lavagem" um tanto tardia do teatro. Os aplausos foram "crescendo" de ato em ato, o que estimulou os artistas e até o assoalho secou com como caloroso entusiasmo do público (KESSLER, 1913b, p.4).

Essa observação de Kessler provocou diretamente o recém-lançado *A Bomba*. Para dar uma ideia da animosidade entre Kessler e os jornalistas de *A Bomba*, na terceira edição do periódico encontram-se três menções ao seu nome.

> Diante dessa afirmativa vieram-nos estas ponderações; O aplauso é manifestado, teatralmente falando, por meio das clássicas palmas. Palmas, segundo dicionaristas portugueses, são as partes inferiores das males ou dos cascos das bestas. Ora, para. Humidade do assoalho exercer sua influencia sobre as palmas, seria preciso que o auditório andasse de quatro ou que posso composto de bestas, porque só assim se

> compreender que mãos ou pessoas estivessem em contato com o assoalho, a ponto de este secar com o calor do entusiasmo. Mas, todo mundo sabe que em Curitiba ninguém anda de quatro e que nenhuma besta se daria ao trabalho de ir ao teatro. Logo os aplausos, a que se refere o Léo Kessler, foram manifestados por meio de sapateadas, e neste caso esses aplausos não foram mais do que pateadas. E uma vez que os pés entram em cena, entra tomem a sua inseparável sola, que lhes é a parte inferior, como palma o é da mão . E assim sendo ainda, conclui-se que o auditório do Guaíra não batia palmas, mas batia solo, sem que fosse composto de padeiros, resultando disso verdadeiras botas que são as criticas do Léo Kessler (DIARIO, 1913, p.26).

Nas suas colunas, Kessler abusa do emprego de palavras estrangeiras, seja por imprecisão linguística, seja numa tentativa de explicar com exatidão aquilo que pretendia demonstrar, que por fim emprestava um certo ar de refinamento e instrução.Afinal, como vai fazer questão de delimitar, "Só quem conhece a intensa vida da boemia parisiense compreende toda a realidade de que se acha revestida a extraordinária obra de Puccini" (KESSLER, 1913a, p.4). O emprego de termos como "*midinettes*" e "*s'enfiehismo*", "*naivitè*", "*films*" e "*Volkstuck*", esbarravam em tentativas de aportuguesamento, como "*Leitmotivo*". Do ponto de vista gramatical, faltavam-lhe instrumentação e precisão, algumas frases careciam de pontuação adequada, dificultando sua interpretação.

Os poucos anos do maestro em Curitiba e seu reduzido contato com o português emprestavam-lhe um"[…] acento o mais pitorescamente germânico possível", como escreveu Andrade Muricy (1926, p.32). Sotaque reforçado pela presença de outros imigrantes na cidade, com a constante interação entre o maestro, a "colônia allemã" e os clubes germânicos.

Entretanto, seja pelo tom ácido e direto de suas críticas ou por seu português impreciso, novamente o periódico *A Bomba* encontrou um brecha para o trocadilho, concluindo que Kessler andava "[..] numa situação crítica pelos jornais" (SURIANI, 1913, p.11). No mesmo período, *A Bomba* intensificou as sátiras ligadas à comunidade germânica através da criação de O *Batates* (ver Anexos), um seção do jornal que se repetiu em várias edições. A distribuição gráfica simulava a primeira página de um jornal e satirizava os alemães empregando a escrita fonética do sotaque alemão, incluindo frequentemente os nomes dos integrantes da "colônia allemã" e jogando com seus costumes e interações políticas. Por essa razão, Kessler e sua pouca habilidade linguística foram escancaradas em pequenas frases distribuídas nas mais diversas páginas do jornal. Em simulacros de anúncios: "Compra-se uma pena bem afinada. Dirigir-se ao maestro Kessler" (COMPRA, 1913, p.21). Ou em versos mais elaborados: "O Kessler com uma arte bruta/ Rege a orquestra sem cansaço,/ Mas quando a pena é a batuta,/ Desafina sem compasso (JULIO, 1913, p.26)".

O que realmente parecia incomodar os articulistas era o chamado “filhotismo”, termo que associava Kessler e seus colaboradores, como Paulo Assumpção e o maestro Romualdo Suriani, a uma postura de bajulação ao governador Carlos Cavalcanti, sobretudo devido à recorrente execução da *Marcha Triumphal* em eventos políticos (SURIANI, 1913, p.11).

Para a Companhia Alemã de Operetas Tuscher, diferentemente da italiana anterior, Kessler reservou os melhores elogios. Ele deixou de lado a análise técnica e seu didatismo deu lugar a um estilo idílico, imaginativo e lírico, mesclando memórias e impressões das apresentações. Naturalmente, *A Bomba* não deixaria passar os exageros poéticos do músico.

> Maestro Kessler—Não publicamos sua crônica teatral (não vá se zangar) apenas por um motivo: o estilo pré-rafaelita ou antes wagneriano de que a-gora está usando largamente não se coaduna com a feição humorística d’ A Bomba. Depois o senhor elogia com tal calor, com tal fogo, num crescendo tal, a primadona da companhia alemã que a sua crônica é um verdadeiro canto melodioso em que se nota o seu esforço para atingir á doçura de um solo…(ABELHUDO, 1913, p.15).

Os jornalistas do *A Bomba* também se divertiram analisando a crítica musical escrita por Kessler em 12 de julho sobre a representação de *Sua Alteza a Valsa* pela Companhia Alemã (KESSLER, 1913c, p.3). A Companhia Tuscher foi alvo de uma sátira musical no “O Babates” (CRONIQUE, 1913, p.33), uma paródia divertida até mesmo para os leitores de hoje.

> O Kessler, crítico ilustre que anda agora em verdadeira situação critica pela imprensa, tem nos proporcionado sempre adoráveis tiradas de critica musical. Ultimamente deu pra usar o estilo melodioso outrora cultivado em música por Bellini. É uma mistura de almíscar poético e de idealismo germânico que produz em literatura o mesmo efeito que o arroz doce na arte culinária, fazendo comovente sucesso entre as costureiras sentimentais e as solteiras que morrem de amor por um cãozinho. (O KESSLER, 1913, p.11)

Algumas edições depois, em novembro, a revista documentou um evento de impacto, registrando, por meio de fotografias, a chegada do corpo de Brasilio Itiberê a Curitiba. A cobertura acompanhou todo o percurso, desde a chegada do Navio Tiradentes em Paranaguá até seu sepultamento no Cemitério da capital paranaense. Itiberê havia falecido em agosto, em Berlim, e seus restos mortais chegaram a capital paranaense em setembro. A sessão fúnebre ocorreu no Teatro Hauer, onde, além do Hino Nacional Brasileiro, executado pela Banda Musical do Regimento de Segurança sob a regência do maestro Romualdo Suriani, foi apresentada a *Elegia Fúnebre,* um “[…] poema sinfônico original do maestro Léo Kessler, palavras do senhor Silveira Netto, solo pela Emxa. Sra. Marietta Bezerra”

(PRESTITO, 1913, p3). O coro, composto por vozes femininas e masculinas, incluía alguns cantores que haviam participado do coro de *Sidéria*, como Ana Kirchgassner, Luiz Romanó, Constante Fruet e Jorge Leitner. Assim como a orquestra regida por Kessler, que contava, em grande parte, com os músicos que haviam atuado em *Sidéria,* como Fellipe Messina, Annibal Schleder, Romualdo Suriani, Felippe Barletta (*Ibid*, p3). A revista *A Bomba* se pronunciou com uma nota irônica, contrapondo-se à crítica elogiosa do *Diário da Tarde* sobre a obra: "A elegia do Maestro Kessler, diz o Guanabarim do *Diário da Tarde*, composta em honra ao Dr. B. Itiberê, tem algo de Wagner e Verdi…Felizmente é algo pois podia ser tudo, não é?…." (ELEGIA, 1913, p.24).

Tanto a revista *A Bomba* quanto a carreira de Kessler como crítico musical duraram pouco. Seu estilo de escrita era inconfundível, e uma breve leitura das críticas musicais que se seguiram, todas sem assinatura, revela que não eram de seus autoria. Kessler chegou a colaborar com o Correio Musical Brasileiro, do Rio de Janeiro, uma revista que contava com importantes nomes, como Francisco Braga, Mário de Andrade, João Gomes de Araújo, Francisco Nunes e Agostinho Cantù.

Ao longo de seu um ano de existência, *A Bomba* dedicou diversas sátiras ao maestro. No entanto, Kessler soube contornar a situação com habilidade, talvez por entender que a acidez da redação não poupava nenhum membro da intelectualidade paranaense. Prova disso são as últimas publicações da revista, nas quais duas notas demonstravam respeito. Primeiro, os jornalistas agradeciam o convite feito pelo maestro: "Gratos pelo convite para assistirmos a seu 2° concerto sinfônico, que esteve esplendido e nada deixou a desejar" (NA escorva, 1913, p.26). O mesmo se repetiu no Festival Wagneriano, evidenciando que apesar das sátiras, a relação era amistosa.

> O esforçado maestro Léo Kessler, que, ao contrario de muita gente, tem bastante espirito para compreender as nossas inofensivas pilheiras, somos gratos pelo convite que nos enviou para assistirmos ao Grande Festival Wagneriano, que, com grande concorrência e brilho, realizou ha dias na Sociedade Gymnastica Teuto-Brazileira. O êxito da magnifica festa foi completo tendo sido uma bela amostra da nossa cultura artística de que o ilustrado maestro Kessler é um dos mais notáveis representantes (FESTIVAL, 1913, p.19).

O Grande Festival Wagneriano (Figura 48) foi um últimos concertos de 1913 e integrou uma série de concertos programados por Kessler e Suriani. A iniciativa ocorria, segundo os jornais, como resultado do "[…] entusiasmo reinantes entre os nossos músicos foi que o maestro Léo Kessler tomou a si a verdadeiramente arrojada iniciativa de oferecer à

nossa culta população, pela primeira vez, uma série de concertos sinfônicos (CONCERTO, 1913b, p.2). O concerto ocorreu no salão da Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira, com a participação da Banda do Regimento de Segurança do Estado, que "devido a bela e enérgica direção [do maestro Suriani] e a aquisição de ótimos e valiosos elementos vindos de Buenos Aires e São Paulo" (CONCERTO, 1913b, p.2) estava apta a executar o repertório. Participaram Constant Fruet, Jorge Leitner e um grande coro misto. Marietta Bezerra destacou-se ao interpretar, na "[…] própria língua alemã o grande dueto do 3° ato da Ópera Lohegrin" (*Ibid*, 1913b, p.2).

Figura 48 – Anúncio do Grande Festival Wagneriano.



HOJE

29 de Novembro, ás 9 horas da noite

Grande festival Wagneriano

no salão da sociedade gymnastica Teuto-Brazileira

I. Concerto da orchestra symphonica Coritybana

50 professores sob a regencia do

Maestro Leo Kessler

com valioso concurso das exmas. sras. d. *Amelie Hen*, exma. senhorita *Marietta Bezerra* e sr. Jorge Wucherpfennig

O festival será honrado com a presença do exmo. sr. Dr. Carlos Cavalcanti, presidente do Estado do Paraná

PROGRAMMA

1 PARTE

Navio phantasma: 1) Co- o dos Marinheiros e can- ão do Piloto—Orchestra—2) ria da Senta (letra em fran- ez) senhorita Marieta Be- erra. Tannhaunser; 3 (Marcha ntradra dos hospedes can- res no castello de Wartbur- —Orchestra—4) Aria do Hall»; sra. Amelie Hen. Mestres cantores de Nu- mbergo 5) Preislied Pre- o ao canto) sr. Jorge We- gerpinnig. Lohengrin: 6) Grande antasia—Orchestra.

2 PARTE

Trilogia dos Nibelunges 7) Cvalgatas das Walkirias —Orchestra.

Tannhaueser: 8) Prece do 3 acto sra. Amelie Henn.

Lohengrin: 9) Preludio —Orchestra.

Grande duetto nupcial: 10) cantado em allemão pela senhorita Marietta Bezerra e Jorge Wecherpfennig.

Tannhaunser: 11) Grande Protophonia—Orchestra.

Preços: Camarotes 20$000
Frizas 25$000
Cadeiras num. 4$000

Os bilhetes para este concerto acham-se á venda por especial obsequio na casa Francisco Haertel, confeitaria Bube, Café Vianna e na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira.

Sociedade Gymnastica

Teuto-Brazileira

Sabbado, 29 de Novembro ás 9 hs. da noite

Grande festival Wagneriano

Primeiro concerto de orchestra sinfonico Coritybano

Regente: Maestro LEO KESSLER com o valioso concurso da exma. sra. Amelie Henn, exma. senhorita Marieta Weguelin Bezerra e sr. Jorge Wucherpfenning e honrado com a presença de s exa. o sr. Presidente do Estado dr. Carlos Cavalcanti de Albuquerque e outras altas autoridades.

Programma

I PARTE

Navio Phantasma: 1) Coro dos Marinheiros e canção do Piloto—Orchestra—2) Aria de Senta (letra em francez) senhorita Marietta Bezerra.

Tannhaeuser: 3) Marcha Entradra dos hospedes cantores no castello de Wartburgo—Orchestra.—4) Aria do Vestibulo sra. Amelie Henn.

Mestres cantores de Nuremberg 5) Preislied (Premio ao canto) sr. Jorge Wucherpfening.

Lohengrin: 6) Grande Phantasia—Orchestra.

II PARTE

Trilogia dos Nibelungos: 7) Cavalgatas das Walkirias—Orchestra.

Tannhaeuser: 8) Prece do 3° acto sra. Amelie Henn.

Lohengrin: 9) Preludio —Orchestra.

Tannhaeuser: 10) Grande Protophonia—Orchestra.

Preços: Camarotes 20$000
Frizas 25$000
Cadeiras num. 4$000

Os bilhetes para este concerto acham-se á venda por especial obsequio na Casa Francisco Haertel, Confeitaria Bube, Café Vianna e na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira.

8—8 3381

Descrição detalhada dos locais de venda e programa nos dois principais veículos de comunicação da cidade. Fonte: GRANDE, 1913, p.3; SOCIEDADE, 1913, p.2.

Paulo Assumpção ao escrever sobre o concerto afirmou que Richard Wagner era o único capaz de mesclar diversas expressões artísticas em prol da "[…] nobre empresa de

educar a humanidade em seus fins mais elevados" (ASSUMPÇÃO, 1913, p.1). Acrescentou ainda que, em Wagner, poema e música estavam absolutamente equilibrados, "[…] recolhendo no leito do drama musical a rica torrente da lenda popular alemã" (*Ibid*, p.1). Provavelmente devido à falta de formação musical, Paulo restringiu-se a comentários filosóficos e místicos ao tratar de Wagner, mas principalmente parecia afastar quaisquer dúvidas aos méritos do compositor alemão: "[…] os que ainda imaginavam que a música de Wagner é toda um trombetear de metais e de efeitos sonoros deveriam convencer-se, durante esse concerto, de que, longe disso, ninguém com mais sabedoria, atingiu aos efeitos sutis de orquestração" (*Ibid*, 1913, p.1).

Após o Grande Festival Wagneriano, não faltaram elogios ao maestro Kessler e seus colaboradoras, feito que demonstrava "[…] a capacidade estética do nosso vitorioso meio artístico" (*Ibid*, 1913, p.1). O uso da palavra "nosso" indicava que tanto Kessler quanto os participantes representavam o Paraná e que, ao executar da vibrante obra de Wagner,"[…] pela maneira porque foram exibidas, relevam a superioridade dos elementos felizmente congregados pelos Sr. Leo Kessler" (*Ibid*, 1913, p.1). O esforço do maestro em realizar um concerto de maior complexidade foi descrita como "[…] uma temerária empreitada, [e que Kessler foi] vencendo até a última trincheira a incredulidade que produzem comedimentos desta ordem"(*Ibid*, 1913, p.1).

> Já disse um escritor que um dos meios mais eficazes para se alcançar a **confraternização que deve existir entre os povos é iniludivelmente o tráfico dos artistas.**
> Estes, com o seu talento, fazem mais que os governos com seus decretos e os diplomatas com suas credenciais, e isto porque a arte e seus cultores convertem o mundo em uma só nação, tratando com seu o que é de todos e bem comum, o que é peculiar a cada povo
> **É por isso que, na sessão wagneriana destacou-se como a representante genuína da cultura indígena, sobrelevando-se a altitude daquela festa brilhante**, Em que se irmanavam quase só artistas europeus, a Graciosa, inteligente cima e estimada cantora, Mademoiselle Marieta **Wiguellim** Bezerra
> Cantando Wagner ela fez com uma fidalguia admirável De apresentação, com a mais suave e delicada dicção, exprimindo no idioma, que era quase um trato unânime do salão, os pensamentos poéticos arrancados a lenda alemã, com a mesma usada firmeza musical com o que sabe sustentar na língua pátria a responsabilidade de um grande papel.
> **Mademoiselle Bezerra deu, assim, um nobre exemplo as nossas louras e belas patrícias, as formosas teuto brasileiras, as quais no geral, desabituadas do idioma e da literatura de sua grande pátria o Brasil, sentir-se-iam embaraçadas, se eles coubesse a interpretação de um motivo nosso, ou a dicção de um trecho de poesia ou de canto nacionais**"(ASSUMPÇÃO, 1913, p.1).

Chama atenção o fato de que pela primeira vez – e talvez única – Marietta foi nominada com seu sobrenome: Weguellin. Talvez tenha sido uma tentativa de legitimar sua

posição no concerto ou uma forma de enfatizar que cantaria em alemão. Os ensaios foram iniciados quase com um mês de antecendência, em 02 de novembro, contando desde então com elementos na Banda de Romualdo Suriani. Tinham como escopo revelar o nascimento de uma nova sociedade, tratando-se do "[…]. primeiro concerto de orquestra sinfônica Coritibano (sic)" (SOCIEDADE, 1913, p.2). Por fim, foi um concerto de caráter didático, no qual Kessler pôs-se a explicar a miscelânea de obras de Wagner executadas.

Décadas depois, em 1969, o concerto foi lembrado por Andrade Muricy, que publicou um artigo tanto no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, quanto no *Diário do Paraná*, de Curitiba. Muricy recorreu às suas memórias juvenis para escrever o texto,[84] atribuindo a Dario Velloso – a quem chama de "curitibano de adoção" –, seus primeiros contatos com Wagner. Porém, afirmava que sua "[…] grande experiência wagneriana deveu-se ao suíço Leo Kessler", que compartilhava partituras do compositor alemão com os jovens da cidade. "No caso de Dario Velloso, porém, era o mágico, o mistagogo, o esoterista, e talvez sobretudo as afinidades eletivas com Mathilde Wesendonck, e sua alma-irmã, expressões por assim dizer rituais entre os intelectuais simbolistas e pós-simbolistas paranaenses (…) o mito Wagner" (MURICY, 1969, p. 23).

Muricy, havia publicado outro artigo em 1913, nominado *Os primórdios do século XX na música.* Nele, convocava a figura de Wagner como criador da "música do futuro". Para ele, "Wagner foi o primeiro construtor do futuro, não propriamente na sua música, mas na homogeneidade do total de sua obra: no Drama musical. […] Pela sua intensidade, a que estavam todos desacostumados, irritou e revolucionou o mundo musical. […]".

> Wagner foi o primeiro alarme da arte verdadeira contra degenerescência da ópera-buffa e da opereta, cretinices musicais tanto ao gosto das grandes massas populares, composta de almas medianas, atraídas principalmente pela música que lhe fale aos instintos, pelas harmonias nimiamente emotivas sem característico estético nenhum (MURICY, 1913, p.351).

Cheia de afirmações contundentes, Muricy alegava que Wagner "desbancou a Itália", reformulando a Ópera que deixava de ser um "concerto vestido", mas sim uma expressão em que a música "[…] devia seguir a ação, exprimir os caracteres e a situações"

---

[84] Aqui Muricy vai ocorrer em duas imprecisões. A primeira quanto ao ano, pois afirmara que o concerto ocorreu em 29 de novembro de 1912 e não 1913, como corretamente esta registrado através da imprensa local. E outra dizendo que foi possível porque haviam contratado uma orquestra.e elementos do Rio e Sao Paulo para Sidéria, e uma vez ali puderam ser aproveitados. Como explicitado, foi graças a composição da Banda de Regimento de Segurança de Romualdo Suriani que ocorreu o Festival Wagneriano em novembro de 1913. Talvez, toda confusão resida no concerto promovido por Kessler com a Orquestra de professores do Rio em datas intermediárias a Ópera Sidéria, que continham no programa trechos de Wagner e outros compositores (Fig. 31).

(MURICY, 1913, p.352). Segundo ele, o ideal wagneriano foi "[…] compreendido por todos os espíritos superiores que compõem a elite da humanidade. A ópera-drama calou fundo na alma dos artistas.[…] por enquanto Wagner é único" (MURICY, 1913, p.353). Vale destacar que esse artigo escrito por Muricy fora publicado na Revista Fanal, que tinha como redatores os poetas simbolistas da nova geração: José Guahiba, Martins Gomes, Lacerda Pinto e Tasso da Silveira; além de contar com a colaboração de Dario Velloso e Emiliano Pernetta. Para dar mais credibilidade aos seus argumentos, Muricy cita o livro *Le Théâtre complet de Wagner,* escrito por Joséphin Peladan, um ocultista ligado a Ordem Rosa Cruz. O próprio Dario Velozo indicou Wagner e Beethoven como os compositores capazes de satisfazer o critério pitagórico de arte (TYANA, 1917, p.41).

Para esses intelectuais, a música de Wagner não era um objeto de fruição, mas sim profética, imbuindo um significado "evolucionário" que se alinhava ao idealismo dos simbolistas, maçons e neopitagóricos. Esse fenômeno wagneriano também se manifestou em outras países do cone-sul, sobretudo na Argentina. Para os intelectuais da virada do século XIX para o XX, Wagner representava a mais alta cultura e modernidade, mesmo que muitos deles jamais tivessem ouvido sua música. Wagner era mais um fenômeno literário do que propriamente musical.

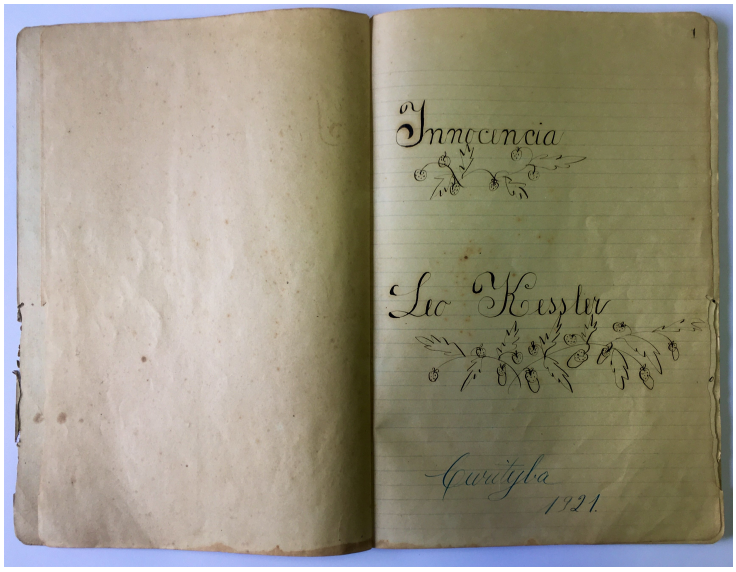
O Festival Wagneriano foi uma iniciativa diferente da habitual, pois se estruturava como uma série de concertos. No entanto, Kessler manteve seu *modus operandi* característico: uma estreita ligação com a elite política, com a presença de Carlos Cavalcanti e outras autoridades; o apoio da "colônia allemã", com o uso dos seus espaços e tendo os elementos pertencentes aos clubes teuto-brasileiros como contingente artístico na orquestra e no coro; além da filantropia, dedicando a renda do evento a hospitais ou instituições.

No ano seguinte, a festa de aniversário do Centro Artístico ocorreu na Sociedade Gymnastica "Teuto-brasileira". Na ocasião, foi anunciado a conquista "[…] de uma sede definitiva, dando desenvolvimento ao programa traçado nos seus estatutos" (CENTRO, 1914a, p.6). Enfim, a partir de 16 de fevereiro, seria inaugurado o Conservatório de Declamação e Música, com aulas de canto, teclado, cordas e instrumentos de sopro, bem como a promoção de concertos mensais com a orquestra do Conservatório. Kessler assumia o cargo de diretor e professor de piano e solfejo, compartilhando as classes de teoria musical com Augusto Stresser (CENTRO, 1914b, p.4).

Nesse período, o nome de Kessler passou a ser associado ao de Romualdo Suriani, regente da Banda do Regimento de Segurança do Estado. A parceria se fortaleceu com a execução de programas de concerto temáticos, organizados de acordo com eventos históricos, homenagens póstumas ou datas cívicas, nas quais a presença militar era obrigatória.

Kessler ganhou tamanha notabilidade que até mesmo suas pequenas férias em Jaguariaíva renderam notícias nos jornais. Naturalmente o corpo da notícia era outro: a conclusão da orquestração de *Papilio Innocentia* (EM, 1914, p.2). A obra, com poema-lírico (ou libreto) preparado por Emiliano Pernetta, permitiria a Kessler um outro nível de reconhecimento: como compositor. O desafio assumido por ele era de emprestar uma cor local a composição (Figura 49).

Figura 49 – Libretto da Ópera *Papilio Innocentia* de 1921.



Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

A obra foi anunciada no início daquele ano, com a leitura do libreto escrito por Emiliano Pernetta, que, inspirado na obra de Taunay, evocava a natureza brasileira que envolvia o cientista e explorador alemão Cyrino. A "*première* íntima" aconteceu no salão do *Deutsch Saengerbund,* tendo na plateia Augusto Stresser, Romualdo Suriani, Heitor Stockler, Silveira Netto, Tasso da Silveira, D'Allò, João Stresser, João Schleder, Jayme Ballão e outros intelectuais.

> Era, porque nós "víamos", nos "ouvíamos" naqueles trechos de uma infinita e carinhosa melodia, larga, demorada, palpitante […] E era, depois no salseiroso (sic) e bom tango nacional a nossa alma de novo posta em ações com recordações do Rio

> e suas praças felizes […] com uma viola em cujos bordões se enlaça a mais bela flor dos campos […] (ARTE, 1915, p.1)

Mesmo que a primeira audição de *Papilio* tenha ocorrido em um evento restrito ao círculo de Kessler, a notícia sobre uma nova Ópera espalhou-se rapidamente e foi a gênese de uma discussão sobre a brasilidade da Ópera. O debate teve início com uma publicação anônima no A Tribuna, provavelmente do Rio de Janeiro[85], que questionava a nacionalidade da composição de Kessler. Rodrigo Junior, que esteve presente na audição, saiu em defesa do maestro, reconhecendo que, embora Kessler não fosse comparável aos grandes mestres da música – "sem ser extraordinário"–, a sua música fazia "[…] honra ao nosso parco meio artístico" (JUNIOR, 1915, p.1). A discussão alterava os ânimos de Junior, interessado mais no argumento central da critica – se era ou não digna de ser chamada de paranaense – do que em qualquer análise técnica. "Pantafaçudo (sic) anônimo levantou, contudo, esta questão divertida: 'Papilio Innocentia' será uma Ópera paranaense? Não era antes alemão por ser alemão o autor da música, esse infatigável Leo Kessler?" (*Ibid*, p.1). Rodrigo Junior citou *ipsis litteris* a resposta dada pelo próprio autor desconhecido – ou o "[…] exótico anônimo, dotado da fulgida inteligência de todos os anônimos" –, que determinava: "[…] Papilio Innocentia não poderá deixar de ser alemã, e assim, nem brasileira sendo, muito menos paranaense, pois que o assunto nem paranaense é e sim matogrossense" (*Ibid*,1915, p.1). Rodrigo Júnior, por usa vez, ridiculariza o argumento:

> **Ah! Se eles, os cegos ,possuíssem uma singela carta da Alemanha, coisa tão indispensável atualmente! Verificariam então que o sul do Brasil é possessão do Império Germânico e que, portanto, Curitiba está, verdadeiramente situada no estrangeiro… É tão simples**. (*Ibid*, p.1).

O "exótico anônimo," afirmava que "[…]toda obra de arte tem nacionalidade, a nacionalidade do seu autor" (*Ibid*, p.1). Para desmenti-lo Rodrigo ironiza aplicando a regra em exemplos absurdo, dizendo que era português quem nascia na Avenida Liberdade.

> Kessler nasceu na Alemanha, não é? Pois então só poderá fazer musica alemã …. O '**maxixe**', a 'modinha' e outros trechos da Papilio que tiveram gáudio de ouvir quantos estiveram presentes a audição da Ópera **são coisas visceralmente germânicas, creio mesmo que prussianas de lei!** (Ibid p.1).

Dias depois, foi a vez de Samuel César se pronunciar sobre a questão. Acreditava que o debate sobre a nacionalidade de *Papilio Innocentia* fosse improfícua para as artes, considerava uma discussão "inútil" e "ridícula". Para ele, a determinação da identidade da

[85] O exemplar não foi localizado até então, mas tudo leva a crer que se trata do periódico carioca.

obra exigiria conhecimento musical e a análise de diversos outros fatores, não se limitando apenas à verificação do local onde foi escrita.

> "**É paranaense!" - berra um chio de santo zelo patriótico**.
> "É paranaense!" - berra um segundo mais bairrista ainda do que o primeiro.
> Qual alemã, qual paranaense! É suíça - proclama categoricamente um terceiro - pois se o Kessler nasceu na suíça.
> […]
> É preciso vermos a escola que o musicista se filiou, é preciso verificarmos se foi a musica francês, brasileira ou russa que ele empregou.
> É sabido por qualquer profana em musica, como nós e o leitor, que cada povo tem um ritmo musical que lhe é próprio, que é psicologia deste povo feita em notas e acordes, que expressa perfeitamente amaneira de sentir de uma nação.
> Nós temos o nosso ritmo saltitante, todo feito de notas sincopadas (…)
> Onde quer que se ouça uma a bandeira ninguém busca saber o nome do compositor. Todos sabem que a musica é genuinamente espanhola, embora o seu autor seja a turma ou abechim. (…)
> Carlos Gomes era brasileiro, e em Schiavo, Salvator Rosa e outras tantas operas suas nunca fez musica brasileira. Isso todos sabem, é corriqueiro e é vulgar.
> Portanto o que antes de mais nada deve ser averiguado é se Leo Kessler Adotou ou não o ritmo brasileiro na sua Ópera.
> Quem, com algum conhecimento de musica tenha assistido a audição de 28 de fevereiro, comprovou que este foi, de fato o ritmo adotado pelo maestro.
> **Só há um trecho de música alemão, é "leitmotif" do naturalista germânico.**
> Quando a escola musical a que se filiou o maestro Leo Kessler é difícil precisar com uma simples adiçados principais "leitmotifs" da Ópera.
> Cremos porem poder afirmar que Puccini exerceu sobre compositor da Papilio Innocentia uma certa influencia.
> Portanto, pelas considerações que vimos fazendo fica bem patente que a Papilio Innocentia é genuinamente brasileira, pois foi adotado o ritmo brasileiro e uma vez que a música é brasileira o seu autor poderia ter nascido no Turkestan, que isso absolutamente nada significava. (LORA, 1915, p.1)

Os jornais descreviam a regularidade dos ensaios e faziam menções aos participantes: o principais papéis foram confiados ao barítono Levy Costa – no papel de Pereira – e aos amadores Attílio Commodo, Constante Fruet, Alessandro Meri, Mme. Emma Hauer e Jorge Leitner e Alexandre Nei. Além de um numerosos coro "[…] composto de 100 figuras e orquestra de 50 professores". (CURITIBA, 1915, p.2) A matéria dizia que era "[…] escusado[86] acrescentar que reina muito entusiasmo entre os artistas e amadores, encarregados de interpretar a linda ópera Emiliano e Kessler" (ARTES, 1915, p3). A aguardada estreia de Papilio Innocentia na reabertura do Guayra, prevista para setembro de 1917, não se concretizou, apesar dos ensaios em "já muito adiantados" e o cenário em preparação.

De fato, a partir desse ponto, verifica-se um progressivo afastamento de Kessler das atividades públicas de maior visibilidade, possivelmente acentuado por razão da Primeira Grande Guerra. Em abril de 1917, o bombardeamento do navio brasileiro *Paraná*, em águas francesas – uma coincidência infeliz – foi o estopim para que o Brasil declarasse guerra ao

[86] Sinônimo de "desnecessário".

Império Alemão[87]. Ordenada pelo então presidente Wenceslau Brás, os efeitos dessa decisão foram além da atuação das forças armadas brasileiras, mas acentuaram a cisão entre a "colônia allemã" e os "nacionais". O *Der Beobachter*, periódico alemão de Anton Schneider, por exemplo, suspendeu suas atividades em 1917, voltando a circular em 1931 (PILOTTO, 1976, p.17). Da mesma forma, o Handwerker Unterstützungs Verein, "[…] ficou fechada até o dia 27 de julho de 1919, sendo que as suas instalações foram usadas pelo governo" (CLUBE, [sd], online).

A ideia do "perigo "alemão" circulava antes mesmo da eclosão da Primeira Guerra e da participação oficial do Brasil. O historiador Sergio Nadalin (2013), em seu artigo *A comunidade alemã em Curitiba e a conjuntura da Primeira Grande Guerra,* explora essa temática desde um plano global até um recorte mais local, analisando as causas da tensão geradas pela presença do imigrante alemão em Curitiba. Fundamentado em artigos de imprensa, Nadalin aponta uma sensível diferença entre a imagem projetada pela imprensa alemã, a postura adotada dos periódicos locais e aqueles de alcance mais nacional, como a imprensa carioca. Eles refletiam as contradições da opinião pública em relação à "colônia allemã": enquanto a imprensa local projetava uma imagem positiva dos imigrantes, outros denunciavam sua resistência à "assimilação". Um exemplo dessa perspectiva se encontra no texto *O allemanismo no Sul do Brasil: seus perigos e meios de os conjurar*, de Silvio Romero. Para o autor,"colônias allemãs" eram como "ilhas", faltando-lhes "[…] para se separarem de nós (...), duas condições apenas: uma população maior, e que essa população se espalhe a ponto de ligar entre si, mais ou menos intensamente, os diversos núcleos coloniais dos três Estados meridionais" (ROMERO in Nadalin, 2013, p.19).

> Para outros, todavia, desconfiava-se das pretensões imperialistas do Império Germânico, que tinha como um dos braços as organizações pan- germânicas; e mais, não olhavam com bons olhos a natural simpatia que tinham as colônias alemãs à bandeira do Império, o respeito ao Kaiser e, por tabela, à propaganda dos (ultra)nacionalistas pan-germânicos desenvolvida nas colônias alemãs (NADALIN, 2013, p.18-19).

Apesar do clima de desconfiança no âmbito nacional, Curitiba manteve-se um reduto relativamente tolerante para com a "colônia allemã", permitindo que Kessler continuasse como um dos músicos mais ativos da cidade, cultivando relações frutíferas com artistas nacionais e internacionais. Outro fator que parece ter contribuído de a redução de

[87] https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/ha-103-anos-brasil-comecava-entrar-1a-guerra-mundial

atividades foi o fim do mandato de Carlos Cavalcanti, o Governador esteve à frente do Paraná de 25 de fevereiro de 1912 até 25 de fevereiro de 1916.

Figura 50 – Cartaz de O Homem de Mangas.



Destaca-se a a participação de Amalia, filha de Kessler no papel de Othilde. Fonte: Biblioteca Renée Devrainne Frank, MIS-PR.

O ano de 1922, por exemplo, foi particularmente profícuo para Kessler, tendo ele organizado concertos com músicos convidados, como o flautista alemão Walter Schutz; Vera Adonay; o dueto Del Mare-Benechi; a ex-soprano ligeiro Erna Quinta, da Ópera Cômica de Berlim, e o flautista Willibald Quinta. O Concerto do Centenário, em setembro, destacou-se mais pelo show pirotécnico, uma vez que: "Ao tomar a batuta para reger a orquestra, teve o

prazer de a ver transformada em vara mágica, graças a bela combinação de pequenos focos elétricos" (O GRANDE, 1922, p.4). Foram executadas a sinfonia de Sidéria, a Série Brasileira; a sinfonia de *Il Guarany*, sob a direção de Suriani, *Berceuse*, de Oswald; e a Serenata de Papilio Innocentia, de Kessler. "O maestro Léo Kessler revelou-se mais uma vez o grande amigo dessa terra, no desenvolvimento de cuja cultura artística ele tem empregado os melhores do seus esforços e as mais preciosas de suas energias"(O GRANDE, 1922a, p.4)

A ovação recebida em suas apresentações acompanhando Pery Machado contrastou com as criticas recebidas sobre o concerto realizado junto a Octacilio de Campos e Theophilo Narche: "inenarrável", "um pavor", "um louco a berrar" (D'ASSUMPÇÃO, 1922c, p.1). Pamphillo lamentava ver Kessler "[…] que sempre nos habitou a vê-lo ao lado de verdadeiros artistas […], se prestasse a cooperar tão esperada pilharia pregada aos assistentes do concerto (*Ibid*, p.1). A BRDF guarda registros de algumas dessas atividades, como programas de concerto com Pery Machado e o cartaz da representação, em português, da opereta *Im Weissen Roessel* (O Homem de Mangas), apresentado no Theatro Guayra em 1923 (Figura 50).

Em 1923, Kessler requereu sua naturalização junto à Secretaria do Estado da Justiça e Negócios Interiores, conforme previa o Decreto Nº 6.948, de 14 de maio de 1908[88]. O processo, disponível no Arquivo Nacional Brasileiro, inclui documentos comprobatórios como: o atestado da Polícia, certidão de nascimento da filha Crestruna Dorothea Kessler[89], certidão de casamento com Rosa Amália Bengtssen[90], e uma carta do consulado suíço. Kessler alegou ter esposa e filha brasileiras; além de um certificado de boa conduta expedido pela Delegacia local; assim como demonstrou possuir um terreno no município de Guaratuba, no litoral do Estado, comprado de Jayme Ballão. O imóvel, com 25 metros de frente, era considerado pequeno para os padrões da época, obrigando o maestro a anexar uma argumentação na qual transparece seu receio de que a propriedade pudesse representar um empecilho para à concessão da naturalização. Do total de 22 páginas de documentos que compõem o processo, as razões pelas quais solicita a naturalização não são reveladas.

---

[88] BRASIL**.** Decreto n. 6.948, de 23 de maio de 1907. Manda observar as instruções expedidas para a execução do decreto n. 1.641, de 7 de janeiro do corrente ano. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil.* Poder Executivo, Rio de Janeiro, 30 maio 1907b. Seção 1, p. 4.261.

[89] Nascida em 11 de março de 1921, a única filha de Kessler recebeu o o nome da avó materna, a islandesa Krestruna; e da avó paterna, Dorothea Kessler.

[90] Rosa Amália era filha de Ernesto Bergtsson, um sueco, dono da Cervejaria Providência.

Naturalizado brasileiro e curitibano de adoção, talvez, enfim, Papilio Innocentia tenha se tornado verdadeiramente uma Ópera brasileira.

A vida de Kessler foi breve. Ele se suicidou aos 42 anos, em setembro de 1924. Alguns atribuem sua morte à frustração diante das repetidas tentativas – e fracassadas – de levar sua Ópera à cena. Assim como ao insucesso de outras atividades que teriam abalado a moral no maestro. Em carta endereçada à Ballão, Friedrich Kessler descreve que, no inverno de 1900 a 1901, seu filho sofreu um grave problema de saúde, em parte devido ao excesso de trabalho. O caráter forte e temperamento tempestuoso de Léo Kessler parecia ocultar sua tendência depressiva, condição que provavelmente o levou a atirar-se no Itajaí, o rio que corta a cidade de Blumenau, em Santa Catarina[91].

Willian Weber (2004), ao estudar as relações entre os músicos e a sociedade a partir das atividades como empresário e como "oportunista", alega que musicólogos "[…] dão pouco crédito aos músicos por seus papéis centrais na formação e reformulação da vida musical em um amplo plano social" (2004, p.3). Tal afirmação reforça a necessidade de um estudo aprofundado do compositor e o mapeamento de suas obras.

5.4 A MÚSICA DE SIDÉRIA E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

A análise musical proposta busca identificar as relações entre a percepção da plateia, as declarações de seus autores e o material musical em si. Dessa forma, a abordagem linear e tradicional cede lugar a um exame guiado e tripartido. Importa destacar que não se pretende, neste momento, aprofundar-se nos pormenores da obra, uma vez que essa etapa deve ser reservada para um futuro desdobramento, especialmente no contexto da editoração da obra ou de partes selecionadas.

A imprensa torna-se o principal meio para compreender como Sidéria foi percebida em sua estreia, quais elementos foram exaltados ou reprovados, assim como fornece acesso a detalhes sobre a performance e a interpretação. As críticas publicadas também faziam explícitas referências comparativas a outros compositores, menções a Wagner, Verdi, Puccini, apontando para hibridismos estilísticos. Esses dados, quando confrontados com as fontes originais, enriquecem ainda essa abordagem, ajudando a situar a obra no

---

[91] Busquei dados quanto a internação de Kessler em Blumenau, na tentativa de recuperar qualquer prontuário médico ou informação mais precisa dos motivos da internação. Mas fui informada que os arquivos foram danificados e o hospital já não possui nenhum registro da época.

panorama nacional e latino-americano. Isso porque, interessa mais perceber o quanto essa música era entendida como de "cor local" do que realmente encontrar elementos que apontassem para percepção. Essa concepção de "exotimos" está mais alinhada com a concepção do termo defendida por Locke (2011) que ele chamou de Paradigma "Todas as músicas em Pleno Contexto". O autor explica que no campo musical o termo aparece "[…] mais como um léxico específico de dispositivos estilísticos que o compositor – e presumivelmente muitos dos seus ouvintes – associa, com ou sem razão, a determinados lugares ou povos distantes". Esses conceito e aplicação normalmente aparece ligado a convenção: o exótico é identificado como "[…] concepções exotizantes de lugares e povos distantes e diferentes não tenham deixado marca em obras musicais de sua época"; o empréstimo de unidades que remetam a alteridades cultural e geográfica; ou ainda, que o compositor seja capaz de distorcer as próprias normas estilística da sua tradição, permite que um compositor venha a distorcer as normas estilísticas de sua própria tradição musical. A partir dessas diferentes conceitos de exotismo, Locke propõe uma visão mais ampla que permita:

> […] considerar muitas outras passagens musicais que não diferem da linguagem musical predominante na caracterização de 'outro' exótico. Tais passagens musicais assim o sugerem porque são apresentadas em contexto claramente exótico, como – no caso da ópera – enredo, palavras cantadas, cenários e figurinos. (LOCKE, 2011, p23)

Para o autor, os estudos analíticos de Madame Butterfly, por exemplo, estão geralmente tão focalizada nas passagens exóticas que subjugam passagens que, apesar de estilisticamente não oferecer nenhum elemento "exótico" – modo pentatônico ou sonoridades orientalizantes –, exibem elementos que […] ajudam a retratar certas características da "cultura japonesa", como a delicadeza, a credulidade e submissão de Cio-Cio-San" (LOCKE, 2011, p.28).

> Assim, o exotismo começa a se justapor a um processo distinto que se tornaria cada vez mais importante no século XX (e além), ou seja, intercâmbios musicais entre o "Ocidente" e o "resto". Para esse processo de intercâmbio os cientistas sociais têm proposto vários termos, buscando isenção de juízo de valor, incluindo "transculturação". Tenho insistido que transculturação musical e exotismo musical se justapõem, mas não são idênticos. Exotismo – como o Paradigma "Todas as Músicas em Pleno Contexto" nos permite ver – tem existido muitas vezes na ausência de influências transculturais, e mesmo na ausência de qualquer tentativa de fazer a música soar "estranha" (LOCKE, 2011, p.29-30).

Se for tomada por base as definições de Locke – empregar uma grande diversidade de recursos artísticos para representar o "outro" uma vez que não há um único estilo ou forma musical associados ao exotismo– e se observada a percepção da plateia, em certa medida se poderia considerar Sidéria dentro do contexto do "exotismo". Mesmo Locke vai dar exemplo do *caudilho vicioso:* figura autoritária e cruel, inspirada em líderes latino-americanos e considerada exótica e evocava o sentimentalismo associado as vivencias daquela região pelo público europeu. De fato, a inclusão do Coro do Gaúchos por exemplo, aponta pra esse exotismo, que tratando de um tema local, leva ao palco características e uma imitação.

Assim como o texto verista possui alguns traços simbolistas no terceiro ato, a música também sofre de um fenômeno do hibridismo. Em Sidéria, a música aponta mais para um síntese estilística, com o uso de *lietmotivs* e a paixão melódica italiana. Estruturalmente, não apresenta inovações. Para situá-la, ela estaria mais próxima de uma solução Pucciniana.

Antes de observar a recepção pública e especializada, alguns antecedentes históricos precisam ser considerados. Inicialmente, é relevante notar que, Brasílio Itiberê, outro músico paranaense é conhecido como o primeiro músico nacionalista no Brasil. O diplomata nascido em Paranaguá ganhou notoriedade com *A Sertaneja*, considerada uma obra precursora, incorporando elementos musicais da tradição oral em sua composição. Presumi-se que a obra de Brasílio Itiberê pode ter influenciado Léo Kessler, que passou a pesquisar e coletar material[92] do cancioneiro paranaense, com destaque para o *fandango caiçara*, uma prática que combina sapateado e música. De fato, como já abordado, sua obra *Papilio Innocentia* faz referência a diversos temas paranaenses, reforçando seu interesse em elementos musicais regionais.

De modo geral, as críticas acerca de Sidéria apresentam sempre aspectos muitos subjetivos, como as emoções estimuladas e sentimentos. Aqui aparecem uma extensa lista de compositores, sendo os mais recorrentes, Puccini e Mascagni. Essa comparação está ligada a aspectos como o foco da expressividade lirica, com árias memoráveis, pelo verismo, mas sobretudo por terem sofrido essa influencia das técnicas wagnerianas, tendo a orquestra como elemento narrativo. Em outros casos parece mais apoiado no enredo, que tem as histórias passionais, como tema que mescla o amor e a tragedia, com protagonistas que sucumbem ao

---

92 Denise Ernlund, sobrinha de Kessler, com quem tive o prazer de conversar brevemente em duas ocasiões, compartilhou generosamente a existência de um suposto caderno de anotações contendo melodias e células rítmicas da tradição oral registradas por Kessler.

extremo sentimento até a morte. Um exemplo explicito, escrito no jornal A Novidade, de Santa Catarina, que afirmava: “Há paginas preciosas de delicada música, salientando-se o recanto de Sidéria, a serenata de Thylde, outros trechos que recordam a suavidade da música de Puccini, Massenet e Mascagni” (PELA, 1912, p.2).

O jornal *A República* foi o único veículo a dedicar uma crítica que versava somente sobre a música – fato reconhecido inclusive por outros veículos. O autor, que assina como B. [Francisco Barreto][93], recorre a um artifício retórico que lhe permite minimizar sua própria autoridade para, assim, emitir julgamentos mais livres sobre a obra do compositor. Além disso, enriquece o texto com diversos termos em francês, numa tentativa de demonstrar erudição, evocando a língua consagrada na escola simbolista. Se, por um lado, inicia o texto desculpando-se por não pertencer ao mundo das artes, por outro, atribui grande importância a Stresser ao traçar associações entre sua música e as composições de Wagner – uma demonstração de erudição, mais do que a intenção propriamente de estabelecer paralelos musicais entre os autores.

O alemão *Der Kompass*, por sua vez, ofereceu uma análise do espetáculo mais geral, dedicando um parágrafo para cada tema. Escrita pelo também anônimo “Chilon”, o autor parecia mais centrado na figura de Kessler do que na mas escreveu sobre a música. Chilon alegou que as melodias faziam “honras ao seu criador” Augusto Stresser, “[…] envolventes e nunca triviais [o autor] encontrou para cada personagem e situação o motivo acertado […]”. Mas os elogios sempre acabam voltando-se para Kessler: “Em relação à música, preparada para o palco e orquestrada excelentemente pelo mestre de capela Sr. Leo Kessler”, reforçando que o mérito da execução cabia a ele, acompanhado pela “[…] magnífica e pungente “pintura tonal” da orquestra […]”. Sobressai no texto de Chilon o termo “*überwagnerisch”,* sugerindo que “harmonização polifônica, que poderia ser descrita como “superwagneriana”. De fato, para o ouvinte a relação pode ser dada pela utilização da escala cromática e de transições abruptas de uma tonalidade para a outra.

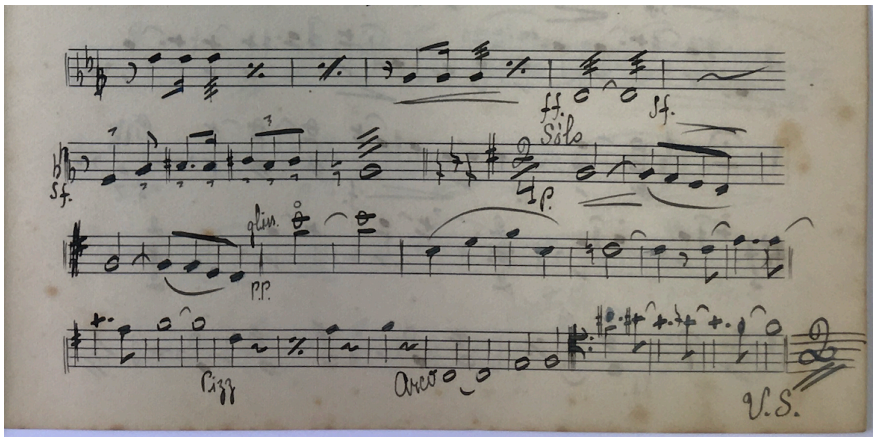
Como descrito anteriormente, Kessler ocupou o mesmo cargo que Richard Wagner havia ocupado anos antes, em Riga, o que oferecia uma certa autoridade ao maestro suíço no argumento. As associações quase sempre pareciam estar mais ligadas ao dado biografico do que a qualquer conhecimento técnico ou estetico sobre Wagner. A música por

[93] B. foi identificado por outros articulistas do mesmo jornal da época como Francisco Barreto. No entanto, devido à existência de diversos homônimos, não foi possível determinar com precisão sua identidade.

fim era descrita como “moderníssima” pelo articulista alemão, que meticulosamente elencava as obras compostas integralmente pelo suíço, porque além da Sinfonia e da Marcha Cavalcanti, citava o prologo do terceiro ato, com […] com seu lindo e único solo de violoncelo – que haviam recebido “os mais intensos aplausos”. Numa tentativa de sublinhar o protagonista de Kessler em detrimento de Stresser - que mal é citado – destacava os bons serviços do maestro para a realização da obra e sua qualidade como excelente maestro.

Existe uma diferença crucial na percepção dos dois jornais. Embora ambas as críticas elogiem a música, há uma disputa implícita sobre o protagonismo na sua realização: o *Der Kompass* atribuiu a Kessler os méritos da obra, enquanto o *A República* o menciona apenas como arranjador, acarretando em atribuições de autoria equivocadas. Entender isso, ajuda a compreender as diferenças entre as considerações que serão descritas a seguir, seguindo a crítica de Barreto. Ao mesmo passo, as duas resenhas oferecem a mesma “solução”: é a música de Wagner que serve como métrica de avaliação.

Figura 51 – Solo do violoncelo citado por Chilon.



Fonte: BRDF - MIS-PR.

Outro aspecto que merece atenção é a comparação com outras obras de Stresser, especialmente no que diz respeito ao tema inicial presente nos dois primeiros compassos. O motivo melódico formado pelas quatro notas iniciais é idêntico ao das quatro primeiras notas da peça *Cecy*. A diferença está na articulação: em *Cecy*, há uma rearticulação da nota repetida, enquanto na introdução de *Sidéria*, essa repetição é substituída por uma mínima sustentada. Nos dois primeiros compassos de *Sidéria*, esse motivo aparece em Ré Maior, e reaparece nos compassos 9 e 10, agora em Fá Menor – um movimento harmônico abrupto, possivelmente resultante de um empréstimo modal da tonalidade menor homônima. Comparando os

prelúdios das duas peças: *Sidéria* apresenta a sequência: Ré Maior – Sol Maior – Si ♭ Maior – Ré Maior (p. 2, compassos 1 e 2); *Cecy* segue com: Fá Maior – Ré ♭ Maior – Fá Maior – Dó7 – Fá Maior (compassos 13 e 14). Outra obra de Stresser, *A Estrella d'Alva,* conserva semelhanças, mas apenas auditivas, apontando para Sidéria, embora não apresentem temas semelhantes.

A similaridade com Verdi, por exemplo, pode ser ouvido na cena XII do duetto: "Seus olhos estão tristes" (Sidéria, Alceu), no qual o acompanhamento instrumental evidencia a herança das óperas italianas do século XIX. Os acordes são distribuídos em padrões rítmicos recorrentes em árias e duetos das obras de Verdi, criando uma base harmônica que sustenta o canto de forma dramática e expressiva. Esse tipo de acompanhamento — marcado por figuras repetitivas e uma condução harmônica contínua — remete diretamente ao modelo de canto acompanhado tão presente nas óperas do compositor italiano.

Além disso, há momentos em que a escrita instrumental dobra a linha vocal, reforçando-a e enfatizando a expressividade do canto, outro recurso típico da tradição operística oitocentista. Essa prática contrapõe-se à abordagem mais independente das vozes e da orquestra adotada por compositores como Puccini, Mascagni e Leoncavallo, que marcam a virada para uma nova estética no verismo.

No Ato II, por exemplo, o acompanhamento da Serenata de Juvenal apresenta uma rítmica semelhante à da introdução da ária *Senza tetto, senza cuna*, da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes — obra fortemente influenciada por Verdi. Tal semelhança reforça o elo entre *Sidéria* e a tradição italiana anterior ao verismo, estabelecendo um ponto de continuidade estilística que atravessa o Atlântico e encontra ecos também na ópera brasileira.

Mais do que isso, esses achados reforçam a hipótese inicial do hibridismo, longe de ser um desvio, emerge como uma constante no repertório brasileiro, a tal ponto que pode ser reconhecido como uma linha estética autônoma.

Uma última observação mais geral diz respeito às vozes masculinas. Enquanto a parte de Alceu, um tenor, está escrito em clave de sol – chegando num ré no grave –, a voz de Juvenal está localizada na clave de fá o que aumenta a probabilidade de que quando Stresser escreveu o papel tenha o imaginado para a voz de um barítono mais agudo. Chama atenção o fato de que a linha vocal de Juvenal é inteiramente escrita para barítono — o que, por si só, não causa surpresa, já que o barítono costuma ocupar, na tradição operística, o lugar do vilão

ou do antagonista. Da mesma forma, o baixo costuma representar figuras de autoridade, como pais ou conselheiros, marcadas por maior experiência, como corresponde a Paulo que é um baritono baixo, ou seja não é tessitura de brilho. Por outro lado, ainda que Juvenal seja chamado de tenor em alguns documentos, assim como nos jornais, sua linha inclui notas graves, como um sol2 na *Canção dos Gaúchos*, que dificilmente soariam num teatro se executadas por um tenor lírico. Isso reforça a impressão de que a escrita vocal foi pensada mais como recurso dramático – ainda que não soe, mas coloca em questão se a escrita original teria sido pensada para Jorge Leitner, ainda que do ponto de vista biográfico tudo indica que sim. Uma possibilidade é que tenha sido publicitado nos jornais como tenor, somente porque era um papel de maior visibilidade, dando destaque ao cantor amador local. Ainda sobre as vozes destaca-se a ausência de coloratura, melisma e a escrita silábica, bem característica dessa época.

Vale também destacar que *Canção dos Gaúchos* sequer faz parte do libreto publicado. Assim como outras frases foram suprimidas da versão impressa para a ocasião da estreia.

5.4.1 Sinfonia Brasileira e os *Leitmotives*

Barreto começa a descrever a música com a "[…] sinfonia onde prepondera em quase toda ela a massa dos metais que, apoiados nos outros elementos de orquestra, esboçam os *leitmotives* dos personagens principais". Atribuindo a autoria a Stresser, Barreto alegava "[…] que foi de uma lógica extraordinária ao fazê-lo". Ele não revela o nome da obra, mas trata-se do Sinfonia Brasileira, composta por Kessler, que exibia os temas da Ópera – que foi inclusive executada algumas vezes em outras ocasiões. B. segue seu relato escrevendo de forma vaga cada um dos motivos identificados por ele, sugerindo aqui afinidade com a técnica wagneriana. O tema de Sidéria classifica como simples e psicologicamente evocativo, ligando ao de Paulo que, segundo o articulista, faz transparecer o "parentesco". O de Juvenal, "[…] calcado em trombone acompanhado de bombo e timbalis […], B. compara ao de Scarpia em *Tosca*, mostram um cuidado temático que lembra a construção de Wagner, […] Sente-se nele a alma vil e apagada daquele personagem". Sobre os motivos de Alceu e Thylde, restam apenas comentários subjetivos, respectivamente descritos como "apaixonado" e "de traços fortes".

Apesar dos esforços do maestro Kessler de levar toda a Ópera à cena com alguma das companhias italianas que visitavam o país regularmente, como descrito anteriormente (Figura 47), a *Symphonia Brasileira* de Kessler foi o único trecho de Sidéria que foi executada no contexto operístico novamente, pela companhia italiana Rotoli-Billoro. Depois a Tornesi, em espetáculo de gala, dedicado ao Tiro Rio Branco, quando executou Carmen.

> […] No segundo intervallo magesto intermezzo: 1° Sinfonia brasileira, do maestro Léo Kessler, sobre os motivos da opera Sidéria, dos autores Augusto Stresser e Jayme Ballão. 2° — Primeira execução do sublime "Preghiera" da Sidéria, cantada pela eximia soprano Sra. Rosita Jacobi. 3° — Serenata da Sidéria pelo mavioso baritono sr. Freixas. Orquestra harmoniosa dirigida pelo Maestro Léo Kessler, director do Centro Artistico do Paraná. (GUAYRA, 1912c, p.2)

Ainda naquele ano, a Companhia Allemã de Operetas Tuscher – uma das sete companhias que haviam se apresentado na cidade graças aos esforços dos fundadores do "Centro Artistico" –, realizou um grande concerto de despedida, também no Guayra.

> A orquestra, em cuja regência revezaram-se os maestros *Kapeller*, Kessler e Makler", exibiu-se com aquela costumada galhardia das noites anteriores, notadamente na Maritana, no Intermezzo da Cavalleria Rusticana, no quarteto da Gioconda, e na Sinfonia da Sidéria, sendo admirável no andante de Mozart, com solo de harpa e flauta. (COMPANHIA, 1913, p.1)

Um ano depois, durante uma entrevista, Kessler vai ser questionado sobre as obras que mais o agradam. Ele responde: " A sinfonia orquestral Impressões dos Alpes. Estimo também a sinfonia da "Sidéria" por causa dos seus efeitos realistas" (KESSLER, 1914, p.4).

5.4.2 O Primeiro Ato.

Barreto descreve que o ato cênico se inicia com a canção de Paulo, seguida pela romanza de Sidéria, *Doce manhã de primavera*. O impacto da cena é enfatizado pela forma como ele descreve a sensação de ser transportado para aquele ambiente campestre e sereno. Marietta recebe elogios, sendo comparada evocativamente a Ema Carelli – a quem ele recorda das "noites divinas" no Rio de Janeiro. Na sequência, menciona o coro, concebido "[…] à feitura clássica, nos moldes de Bellini, como convém a um canto de camponeses". No libreto esse é o momento quando os camponeses da colonia vizinha, vêm trazer lhe flores, festejando o seu aniversario de Sidéria. Essa relação com Bellini – que talvez se refere ao coro de aldeões de *La sonnambula* – provavelmente se deu por conta do foco na expressividade melódica, reforçando o clima emocional com uma orquestração com texturas orquestrais

transparentes e delicadas, além da homofonia, sutileza dinâmica sem modulações abruptas nas vozes.

A apresentação de Alceu acontece logo depois, seguida por alguns recitativos, até que Sidéria narra sua tristeza a uma camponesa (Anna Kirchgäßner). Ele observa que, na orquestra, surgem traços musicais de Alceu, sinalizando à plateia a razão do sofrimento da jovem Sidéria. No encontro entre Sidéria e Alceu, Barreto faz uma alusão a Dante Alighieri, que chama de“o divino Florentino”: "É o amor que começa a despontar, é o grande sentimento que *move il sol e l'altre stelle […]",* refletindo no enlace dos seus motivos pela orquestra. Ele apenas menciona o *racconto "Se a alma geme saudosa"* e o *tercetto* de Paulo, Sidéria e Alceu. Destaca a intensa agitação que se manifesta na orquestra, acompanhando a cena em que um camponês anuncia a chegada iminente dos soldados. Da mesma forma, as massas orquestrais traduzem musicalmente a angústia de Sidéria, reforçando a tensão do momento. Por fim, Alceu é levado, e o pano desce, encerrando a cena.

5.4.3 O Segundo Ato e a Serenata.

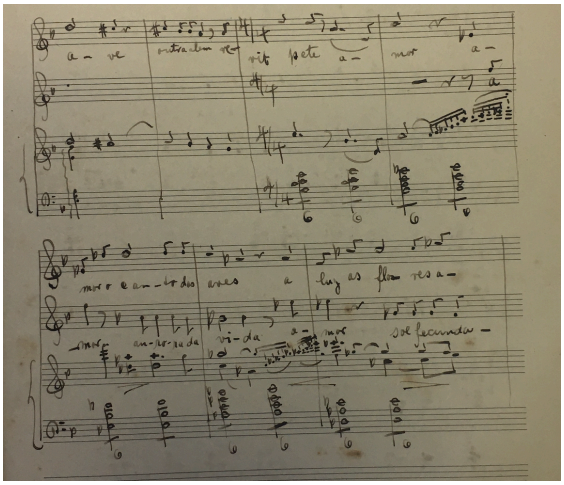
Após um breve intervalo, o segundo ato apresentava um contraste: por uma lado a tristeza de Alceu, na prisão, em antítese a alegria debochada de Juvenal. “A massa geral feita pelos soldados é, toda ela, calcada nas madeiras especialmente no fagote (que tem se portado galhardamente) como convém a um coro irônico”. Essa"massa geral dos soldados" parece significar que a orquestração dá um tom de zombaria ou paródia ao coro, em vez de um tom heroico ou grandioso. O caráter cínico que alega ouvir, coincide com a alternância de registros agudos e graves, figuras rítmicas curtas e articulações destacadas, indicação de solos e diálogos entre fagotes, assim como o timbre grave e nasal. Esse contraste que alega ouvir se da pelo andamento “lento misterioso” que se transmuta em um “alegro”. Curioso é notar como a ironia que se refere o articulista vai ser associada a Wagner, que segundo ele, Stresser jamais teria ouvido, sugerindo que ambos tivessem escrito de forma similar.

> O grande renovador da música o extraordinário Richard Wagner, nos Mestres Cantores, quando os cantores estão no apogeu da fama são recebidos nas baterias de metais com um motivo heroico, em marcha imponente. Depois deles vencido o mesmo motivo é calcado n'um fagote ironico e mordaz. Stresser não conhece, como me disse, os Mestres Cantores e teve, com Wagner, este encontro de ideias que o engrandece.

Barreto descreve que, “Segue-se a canção bacchica de Juvenal, depois o coro grandio de guerreiros. Este conjunto, um dos mais belos da partitura, todo ele em metais como deve ser a orquestração de um coro militar […]”. Por sua vez a canção báquica que Barreto se refere é a “Canção dos bebedores”, que celebra a embriaguez, a irreverência e exalta os efeitos do álcool e da alegria coletiva. Um exemplo popular, tom festivo que antecede a tragédia em Libiamo ne' lieti calici, de *La Traviata*, Verdi. A Marcha dos guerreiros , por seu caráter efusivo e marcial foi um dos trechos mais bisados, junto com a serenata.

> […] imponente e me fez sentir, quando o ouvi, o *frisone* que caracteriza as grandes emoções. A massa coral retira-se e Sidéria canta a romanze *Além na matta isolada “*[…] onde se sente, no oboé, o arrulhar de uma pomba ferida”. Aparece Thylde e com Sidéria cantam o duetto, “[…] uma das paginas mais trabalhadas da partitura, em *fugato*, *O Amor! aurora da vida”*. Nele não se sente o pieguismo latino e sim a grandiosidade germanica.

Figura 52 – Dueto de Sidéria e Thylde.



Fonte: BRDF - MIS-PR.

De fato é um fugato no sentido estilístico: Entrada sucessiva das vozes/ instrumentos em imitação que evoca a fuga, mas sem sua estrutura rígida (Figura 52). Apesar sobreposição de entradas das vozes e do andamento que sugere aceleração, logo se resolve em uma textura homofônica e cadencial. O momento tem mais a função de um momento de intensificação dramática na obra.

O próximo trecho de absoluto destaca da obra não recebe nenhum comentário de Barreto: a que viria ser a famosa Serenata de Juvenal, acompanhada de coro. Para outros, como para o jornalista anonimo de 4 de maio, um dia depois da estreia,

> A serenata, por exemplo, vence e domina toda a opera, tornando-se seu *leitmotiv*; e seria, entretanto bizarra e estranha, se não atingisse a sublimidade expressiva, fino lavor que ela é, rendilhado orquestra, leve, sutil e fugaz, como se nela adiassem beija-flores, sugando as mais finas corolas dos instrumentos de elite, que são os violinos, o oboé, as flautas e o cello.
> A serenata é a simbologia fonica das delicadezas que irradiaram na alma creadora do artista, no pensamento buxuleante da Sidéria".
> Fixou-se, definiu-se e atingiu a complicação máxima: do artifício nesse preludio, tão bello quanto o da *Rusticana*, mas suave que o da *Traviata*, cujo scenario publico-ouviu no mais mais religioso recolhimento, transcorrendo da leve e sutil batuta de Leo Kessler (EXHIBIÇÃO, 1912, p.1)

Figura 53 – Cartão postal da Serenata da Opera Sidéria.



A popularidade da Serenata de Sidéria era tanto que até mesmo postais eram distribuídos com a cena. Na placa texto. Na imagem aparecem representados Alceu e .Juvenal Fonte: DOUBEK, 2017, p.32.

Impulsionada pela prática musical doméstica, a versão impressa da *Serenata* (Figura 51) foi elaborada e distribuída. Com uma melodia de fácil assimilação, caracterizada pelo lirismo *cantabile,* e uma poesia cheia de rimas pobres, a Serenata tornou-se o trecho mais popular de toda Ópera. A melodia fluída, acompanhada por um piano com acordes bem marcados da ária pertence a personagem de Juvenal, o vilão e assassino de Sidéria, mas que da lugar à expressividade amorosa. No estudo da recepção da plateia é comum encontrar descrições que destacam os pedidos da plateia."A Sidéria obteve novo sucesso, sendo bisados, a marcha dos guerreiros e a belíssima serenata." (THEATRO, 1912b, p.2)

Ainda segundo Barreto, "A orchestra narra as torturas de Sidéria e o ato termina com o enlaçamento dos *motives* e o baque do corpo morto de Juvenal".

Figura 54 – Partitura da Serenata de Sidéria.



Nos museus paranaenses, há duas versões da Serenata: uma impressa com tons esverdeados e outra em tom rosáceo. Ambas trazem no verso o anúncio da Casa Hertel. O ornamento ao redor da foto é assinado por "Poupon Rio 1912". A existência de duas variantes sugerem que foram impressas em diferentes momentos. A hipótese mais provável é que, após o esgotamento da primeira edição, uma segunda tiragem tenha sido realizada. Fonte: BRDF/MIS-PR e Museu Paranaense.

5.4.4 A Marcha Carlos Cavalcanti

Entre o 2 e 3 atos, foi executada a *Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti*. Como demonstrado anteriormente, a sua execução foi arregimentada por Kessler, uma vez que era uma homenagem ao governador do Estado – que tornou-se uma espécie de mecenas.. Composta para ser executada na ocasião da posse do governador, acabou incluída no corpo da Ópera sendo associada diretamente à ela.

As marchas em óperas foram frequentemente usadas para exaltar figuras de poder – reis, imperadores ou até mesmo líderes religiosos –que, mesmo dentro de uma Ópera fictícia, serviam como homenagem indireta a chefes de Estado reais. Outra o exemplo pertinente é *Kaisermarsch*, escrita por Wagner em homenagem à unificação alemã e à coroação do imperador Guilherme I. A obra de 1871 foi composta fora do contexto operístico, mas foi diversas vezes integrada em apresentações de óperas wagnerianas.

A surpresa foi perceber que dentro do manuscrito original de Sidéria, constava também o seu manuscrito da Marcha. Porém, diferentemente da versão impressa para piano

essa continha uma indicação de “coro”. Chama ainda mais atenção, perceber que o texto contido na partitura está escrito em italiano:

Patria, ecco il grido immenso degli opressi dal dolor Patria grande	Pátria, eis o grito imenso dos oprimidos pela dor Grande pátria
Figli d’ una terra libera Fecondo suolo Sotto il cielo del Guayra Fiorirà il pensiero	Filhos de uma terra livre, Solo fecundo, Sob o céu do Guayrá Florescerá o pensamento.
Il ramaggio Verdeggiante dei bei pini leggiadri	A ramagem verdejante dos belos pinheiros graciosos
Che l’ardito [candeirante] Ha legate nostri Padri.	Que o ardente [candeirante] ligou aos nossos pais.

Como Marcha, conserva as características de um hino patriótico com referências a pátria, liberdade, natureza e memória ancestral, típicas da produção nacionalista. A menção de “Guayra” e “dos belos pinheiros graciosos”– árvores de longa vida, profundamente enraizadas – alude diretamente a uma tentativa de criar um paralelo com a tradição e a história do povo. Metafórico, o texto evoca imagens associadas à identidade cultural, exaltando a grandeza da pátria, seus recursos naturais e a bravura de seus habitantes. Marcha Triunfal "Dr. Carlos Cavalcanti" de Léo Kessler combina estrutura tradicional de marcha com harmonia romântica e elementos sinfônicos. Possui influências de Verdi, Wagner e Carlos Gomes, apresentando modulações sutis, orquestração pianística robusta e forte caráter cerimonial.

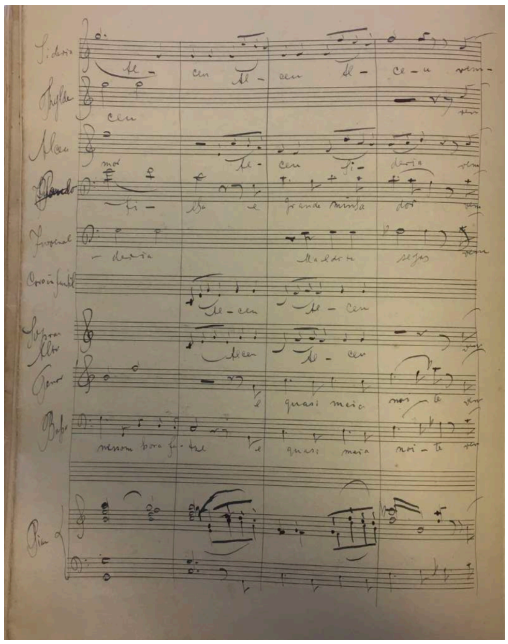
5.4.5 O último Ato.

> “É ele o mais trabalhado, o mais descritivo, o mais forte em contrastes, o mais *wagneriano* e, por conseguinte, o mais belo”.

A frase escrita por Barreto descreve o ultimo ato como apoteótico, mas sobretudo delinea a cena como uma fusão entre música infernal e celeste, iniciando com uma *romanza* de caráter religioso interpretada por Paulo. Em seguida, dois camponeses, Romanò e outro personagem não mencionado, que provavelmente se trata de Ravaglio, entram em cena e entoam um coro, narrando a lenda de uma roseira que brotou sobre o túmulo de Sidéria sem que ninguém a tivesse plantado. Barreto qualifica essa passagem como singela. Logo após,

todo o coro se retira apressadamente, enquanto a orquestra anuncia a chegada de uma tempestade, "[…] com toda a energia e a nosso ver excede em poder descritivo à de *Rigoletto*. Digamos de passagem que Verdi, quando a escreveu, ainda não tinha sofrido a influencia benéfica do actor da *Walkirias"*.

Figura 55 – O coro infernal.



Fonte: BRDF - MIS-PR.

Terminado o terceiro ato, ele ainda destaca Alceu, que entra em cena já em estado de alucinação, algo que a orquestra evidencia por meio do *spiccicato* nas cordas, reforçada pelo misticismo da *romanza.* Paralelamente, surgia internamente um coro de caráter sombrio, – que ainda segundo ele evocava a atmosfera da montanha de Brocken, no *Fausto.* O clímax da cena se dá com a aparição de Juvenal, emboscado em uma estrutura infernal, posicionando-se no primeiro plano do palco. O mais interessante é que esse coro infernal de fato era posicionado no backstage, oferecendo uma elemento acústico inusitado. Há quem tenha descrito que o teatro ficou pequeno no terceiro ato, justamente pelo posicionamento de dois coros. Com o retorno da massa orquestral, B. ressalta a falta que a ausência da harpa ou do harmônio, mas não foi o unico a reclamar a ausência do instrumento para dar mais força à cena. Alceu, que aqui aparece tomado pela alucinação, vislumbra no céu uma abertura entre as nuvens onde anjos entoam uma cantilena religiosa em torno da imagem de Sidéria. As cordas,

sendo ele, desenham a perturbação de Alceu – e de fato essa descrição pode ser verificada nas partes do violoncelo.

De fato, muito do que foi escrito nos jornais na época conseguem oferecer alguma ideia geral da obra. Deficitários no que concerne às questões de natureza técnica, muito do que foi descrito pela imprensa corresponde ao que estava escrito na partitura. O que interessa é perceber que existe uma percepção comum à todos: o hibridismo. Ainda que busquem, certamente por uma questão mais intelectual que propriamente musical endereçar a escrita da Ópera a Wagner.

6. PRODUÇÃO - ENTRE AMADORES E PROFISSIONAIS

6.1 PRÉ-PRODUÇÃO: MÚSICA DRAMATICA NO PARANÁ

6.1.1 Recursos suficiência econômica

> Antes, porém, que os senhores governadores se sintam dispostos, a iniciativa particular já poderia fazer alguma coisa tanto mais que alguns empresários, entre nos, tem poderes excepcionais nas mãos! Estes cavalheiros que tão solícitos são em nos trazer bons elementos e bom repertório estrangeiros, **poderiam se lembrar de que nos é um pouco desagradável ser verdadeira 'colônia' até no teatro** e que mesmo uma companhia lírica nacional não seria um disparate na terra do Guarany, do Schiavo, do Jupyra,, da Moema, da Sidéria, etc., e onde se encontram elementos tanto vocais como orquestrais. (MAGALHÃES, 1913, p.11)

Adelino de Magalhães tinha razão ao lamentar o escasso repertório brasileiro nos palcos nacionais. Mais do que isso, manifestava sua insatisfação com a aclamação desproporcional concedida aos artistas estrangeiros. No caso da Ópera, essa questão agiganta-se diante dos altos custos de produção e à dependência do apoio estatal. Aníbal Cetrangolo, em *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migration en Argentina*, abordou a Ópera como uma produção multifatorial e intrinsicamente política.

> A ópera envolve muito dinheiro e quem a encomenda, possivelmente uma entidade estatal, tem poder económico e muitas vezes político. É pouco provável que um compositor se comprometa a escrever uma ópera se esta não se basear numa encomenda específica, ou pelo menos com a esperança muito fundada de a executar. É difícil imaginar a ópera como uma questão individual, e a demonstração mais convincente da solidez da ligação entre a ópera e o poder é a virulência histórica com que o melodrama tem sido perseguido pela censura. Não existe outro gênero de música acadêmica que possa despertar interesse e medo semelhante por parte dos que estão no poder (CETRANGOLO, p. 21)[94].

Se, até mesmo nos dias atuais, a produção operística é viabilizada graças a dotação de recursos públicos, seja por meio de subsídios diretos ou indiretos, principalmente por meio de mecanismos de incentivo fiscais, no passado os empresários teatrais também contavam com apoio governamental, mesmo que em outros formatos. Muitos artistas se beneficiaram de bolsas de estudo e conseguiram levar adiante projetos de vanguarda ou de grande envergadura, como foi o caso da primeira geração de artistas plásticos do Paraná – Lange de Morretes, João Turin e Zaco – que tiveram sua permanência na Europa custeada

---

[94] *"La ópera compromete mucho dinero y quien la encarga, posiblemente un ente estatal, tiene poder económico y a menudo político. Es improbable que un compositor se aboque a escribir una ópera si no es en función de un encargo concreto, o al menos con la muy fundada esperanza de representarla. Es difícil imaginar la ópera como asunto individual, y la más contundente demostración de la solidez del vínculo entre la ópera y el poder es la histórica virulencia con la que el melodrama ha sido perseguido por la censura. No hay otro género de música académica que pueda despertar similar interés y temor desde el poder".*

pelo Estado. Outro exemplo foi a fundação do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná idealizado e coordenado por ninguém menos que Alfredo Romário Martins, tinha desde sua origem a missão de atuar sobre "[…] os grandes problemas a resolver sobre a sua história, a sua geografia, e, por conseguinte, sobre os diversos ramos correlativos a estas ciências […]" (MARTINS, 1900b, p.1). Fundado em 24 de maio de 1900, ganhou impulso uma década depois com a concessão de um auxílio de 3:600$000, publicado em forma da Lei 1206 de 1911. A distribuição de auxílios e subvenções aos artistas com fins publicitários era uma praxe do Governo e permitia conduzir a sua produção para um mesmo fim.

> A atribuição de ajudas oficiais é a forma de intervenção e de controlo estatal menos coerciva e, portanto, a menos decisiva. Ela depende dos objectivos visados pelo Governo. Ao constituir um dos componentes da rede de cooperação que dá origem às obras de arte, o Governo exerce o mesmo tipo de influência que os outros membros dessa rede. Mas ele é o único com objectivos abertamente políticos e com tantos recursos (BECKER; p.166).

Entretanto, todo incentivo, seja financeiro ou de outra natureza, reflete o projeto político de seus governantes. A proposta de uma "Ópera nacional" ou de uma "Ópera paranaense" nasce do desejo de comunicar o discurso de unificação, pacificação, e consequentemente, favorecer a manutenção do território.

> Na verdade, essas acções, como todas as acções governamentais, são legitimadas pela prioridade concedida à defesa do interesse geral. (…) Estes referem-se à salvaguarda da ordem pública (sendo as artes tidas como actividades que podem contribuir para a reforçar ou perverter), à irradiação da cultura nacional (considerada como um bem em si e um aglutinador da unidade nacional: «o nosso património») e ao prestígio internacional do país.
> […] Um governo pode considerar que todas as artes, ou algumas de entre elas, constituem uma dimensão essencial da identidade e da reputação da nação, como a ópera para a Itália, e subvencioná-las da mesma forma que qualquer outro elemento importante da cultura nacional que não consiga sobreviver sem apoio. (BECKER; p.163-164)

O investimento que possibilitou a montagem da Ópera Sidéria faz parte de um conjunto de iniciativas para forjar o Estado, inventando um passado e projetando uma imagem progressista do Estado. Para isso, Augusto Stresser e Jayme Ballão operaram em duas frentes: a principal, com o uso das conexões públicas, valendo-se das relações que mantinham; e paralelamente, promovendo a venda de ingressos e assinaturas. Mobilizaram instituições, organizações e sociedades que atuaram de forma sincronizada para viabilizar os recursos, sobretudo a maçonaria, que contava com membros influentes na imprensa e no Palácio do Governo. Outras redes contribuíram, formando um tecido de múltiplas interseções, como no caso das agremiações musicais, com os músicos da extinta Orquestra Carlos Gomes; os clubes

da "colônia allemã", como a HAA; a Igreja Luterana, especialmente através de Carlos Frank; comerciantes envolvidos diretamente na representação da Ópera; além de famílias que se valiam das relações de parentesco para impulsionar o projeto.

A primeira menção ao financiamento apareceu em 9 de fevereiro de 1912, quando, durante uma sessão da Congresso Legislativo do Estado, foi apresentado o requerimento "[…] de Augusto Stresser, pedindo auxílio para a representação da sua Ópera Sidéria". (CONGRESSO, 1912a, p.1). Pouco depois, o apoio governamental parecia agradar a imprensa, que via a ação como uma demonstração da "evolução social".

No mês seguinte, no dia 02 de março, dentre "[…] outros pareceres das comissões foi lido na mesa um em que a comissão de Fazenda se mostra favorável ao auxílio pedido pelo Sr. Augusto Stresser para pôr em cena a sua Ópera Sidéria" (CONGRESSO, 1912b, p.2). Na semana seguinte, foi publicado o subsídio "N. 64 Autorizando auxilio de 20:000$000 para ir á cena a Ópera 'Sidéria' de Augusto Stresser. O segundo destes projectos foi apoiado juntamente com uma emenda de ontem, assinada pelos Srs. João Pernetta e Generoso Marques" (CONGRESSO, 1912c, p.2) .

Para se ter uma ideia do que representavam vinte mil contos de réis, esse montante equivalia ao valor de um prêmio de loteria[95]. Foi também a quantia necessária para financiar a viagem do Ministro da Viação ao Egito e um curso subsequente na Sorbonne, em Paris.[96]. Paul Walle (1910, p.288) menciona o baixo custo de vida em Curitiba, onde era possível alugar "[…] uma casa pequena ou alguns cômodos por 25 a 30 mil réis por mês, uma casa inteira bem decente por 55 a 75 mil réis" ou mesmo, se poderia administrar "[…] um hotel muito grande, composto por dois prédios, pagando apenas 200 mil réis de aluguel".

Nelson Bucker[97] (2019), em sua dissertação *Entre a lyra e o esquadro*, explora a convergência entre a criação artística e as lojas maçônicas, demonstrando que Stresser foi iniciado na A.R.L.S (Augusta e Respeitável Loja Simbólica) Fraternidade Paranaense e, mais tarde, integrou Loja Acácia Paranaense. João Pernetta também era membro da Loja Fraternidade Paranaense, enquanto Generoso Marques ocupava de uma posição hierárquica mais destacada, "[..] tendo sido Grão Mestre do Grande Oriente e Supremo Conselho do

---

[95] Ver *Diário da Tarde*, CWB, 27 janeiro 1912 p5 ou Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 28 de janeiro 1912 p.14.
[96] Ver Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro 1912 p1.
[97] O autor, que também é maçom, teve acesso a documentos pertencentes ao Museu Maçônico, livros de atas e reuniões, assim como livros que são exclusivo para pesquisa interna. O segredo é um dos pressupostos maçônicos, portanto, alguns documentos, ainda que de interesse histórico acabam por ter acesso limitado, e que, graças ao trabalho de Bucker pudemos ter acesso.

Grau 33 do Estado do Paraná, de 04/1909 a 24/06/1909 e de 11/02/1914 a 24/06/1914." (BUCKER, 2019, p.43). Apesar da evidente interferência maçônica na viabilização do projeto, as notícias veiculadas sobre a apresentação da Ópera destacavam apenas o papel do Governador Cavalcanti. O jornal Fanal, por exemplo, atribui o patrocínio inteiramente a ele: "[…] levamos também o nosso aplauso ao Sr. Presidente do Estado, sob cujos **auspícios de Mecenas** de amplas vistas, pode o Paraná celebrar mais essa vitória do seu culto pela arte" (N.S., 1912, p.57).

Com a aprovação do recurso, em 05 de abril foi oficialmente constituída a comissão encarregada pela análise do valor artístico da *Ópera Sidéria*. Por decisão do Secretário do Interior, Dr. Marins Camargo, e a pedido de Augusto Stresser, foram nomeados "[…] maestro Bento Mossurunga, coronel Paulo Assumpção, Nestor Victor e Silveira Netto para sob a presidência do dr. Claudino Rogoverto Ferreira[98]" (NOTAS, 1912a, p.2). Em 22 de abril, a comissão promulgou o parecer favorável, mas o texto final só veio a público no dia 30, ou seja, poucos dias antes da estreia. No parecer final, Bento Mossurunga e Silveira Neto não assinaram como previsto, sendo substituídos por Henrique Itiberê da Cunha e Francisco Fruet Junior. Além disso, incluíram "[…] a apreciação feita em carta pelo seu ilustre membro, o sr. Nestor Victor dos Santos, impossibilitado de acompanhar até o fim os trabalhos de julgamento" (A OPERA, 1912c, p.1). A aprovação foi concedida, com ressalvas e sugestões, sobretudo para a melhoria da ação dramática construída por Ballão – como explorado anteriormente –, porém, elogiando enfaticamente a música de Stresser .

> Assim, os componentes na apreciação dos elementos materiais fornecidos pelo autor, no que respeita á composição partitural. (…) a obra musical do Sr. Augusto Stresser, adstrita ao assunto escolhido pelo autor do argumento dramático, reveste-se de qualidades estéticas de apreciável valor, desenvolvendo o tema lírico com elevação de estilo, e, por vezes, primorosa contextura de técnica musical (*Ibid*, p.1).

A notícia do investimento recebeu atenção de diversos periódicos pelo país. No Rio de Janeiro, o jornal a A Imprensa (UMA, 1912b, p.2), destacava o papel da comissão coordenada pelo diretor de Instrução, Claudino dos Santos, e citava o parecer favorável como "entusiástico". Também foi a ocasião para mencionar os músicos cariocas que embarcariam para o Curitiba naquele 27 de abril.

---

[98]Claudino Rogoverto Ferreira dos Santos, era um Federalista. Com a vitória republicana teve que se exilar na Europa. Curiosamente outro integrante da comissão era Paulo Ildephonso d'Assumpção (1868 - 1928), que tomou parte do 23° Batalhão durante a Revolução Federalista. Eles que estiveram em lados diferentes no final do século XIX, mas atuaram juntos em diversas ocasiões.

Seguindo a cronologia dos fatos, o repasse de fundos através da Secretaria de Fazenda aconteceu apenas no dia da estréia (NOTAS, 1912b, p.2). Isso indica que todos os recursos movimentados até 3 de maio foram obtidos com o apoio das redes de relacionamento dos autores, da venda de assinaturas e bilhetes, e possivelmente com o endividamento dos seus promotores.

Dentre as modalidades de arrecadação disponíveis na época, a venda de assinaturas era a mais popular, já que garantia a adesão do público e a segurança financeira da produção. Essa venda era organizada pelo teatro e pelo comércio local, sob a gerência dos empresários que distribuíam o espetáculo em todo território nacional. Eram hábeis e sabiam manipular as relações políticas e usar a fama de cantores[99] com a finalidade de impulsionar o negócio. Assim, para muitas trupes, como o caso da Companhia Papke em 1910, o sucesso da venda de assinaturas era condição *sine qua non* para sua exibição. A comercialização antecipada de assinaturas garantia ao produtor e ao empresário os recursos necessários para cobrir as despesas que antecediam o espetáculo, como confecção de figuro, logística; os custos de alimentação e hospedagem dos artistas. Mas essa modalidade não apenas promovia uma sensível redução nos riscos ou a garantia de casa cheia, como gerava o capital de giro para qualquer investimento ou mesmo imprevisto. para reduzir custos, lançavam mão de diversas estratégias, como a formação de orquestras reduzidas e, frequentemente, a contratação de músicos locais para completá-las. As vantagens proporcionadas pela venda de assinaturas superavam o aspecto econômico, estabelecido um compromisso simbólico entre plateia e companhia. .

> Em vez de bilhetes individuais, os produtores preferem vender assinaturas e reservas. Não apenas porque esta modalidade proporciona uma recolha antecipada de dinheiro, mas também porque os assinantes se mostram disponíveis para receber formação no domínio me questão, quer se trate de música contemporânea, de dança de vanguarda, de teatro clássico, de música ligeira ou de concertos de câmara, de música sinfónica ou de ópera. O público precisa de adquirir experiência para apreciar verdadeiramente as obras referentes a um determinado género, e pode fazê-lo através das assinaturas. (BECKER, p.119-120)

---

[99] Matteo Paoletti, em seu estudo sobre as operações realizadas Mocchi e Da Rosa na América do Sul, transcreve um texto de Carlo D'Ormeville na *Gazeta dei Teatri*, no qual descreve o sucesso alcançado após a inserção de Caruso em uma apresentação em Buenos Aires . Organizada pelos dois empresários, admite que "Mocchi e Da Rosa furono audacissimi e la fortuna sorrise ai loro sforzi titanici", pois se antes sofriam o risco de uma temporada fracassada, com uma estratégia contratual conseguiram reverter a situação e as vendas de assinatura sofreram uma disparada."Come è noto, la base granitica, la vera pietra angolare della speculazione impresaria di quel teatro è l'abbonamento. Se questo non raggiunge un certo limite, il disastro è inevitabile" (*La grande stagione lirica al Teatro Colon di Buenos Ayres*, in «GT», LXXVII, n. 11, 23 settembre 1915 In Paoletti,).

Para que a venda antecipada funcionasse era essencial que o empresário conquistasse a opinião pública. Com o apoio da imprensa local ele publicizava os elementos mais apelativos, adaptando-se às particularidades da trupe em circulação. Ora enfatizava o grande número de integrantes, ora a origem dos solistas – ainda que, muitas vezes, o artista não tivesse acumulado feitos significativos na Europa. Em Curitiba, as vendas ganhavam impulso quando direcionadas à "colônia allemã", pois valorizavam atividades que fossem ligadas ao universo germânico, sendo assim, se o espetáculo contava com artistas alemães ou era representada em alemão, o sucesso da temporada estava assegurada. A montagem de Sidéria valeu-se desses mesmos elementos, valorizando a figura de Kessler ao relacioná-lo ao *Komischen Oper* em Berlim –ainda que ele já não fizesse mais parte daquele teatro (Figura 56). O destaque dado a Orquestra de professores do Rio de Janeiro funcionou baseada na mesma lógica

Figura 56 - *Der Beobachter*: anúncio da Ópera.



Der Beobachter 3

Theatro Guayra

3 Opernabende am 3. 4. u. 5. Mai a. c.

Freitag den 3. Mai: Uraufführung der

OPER SIDERIA

Grosse Extra Gala-Vorstellung

zu Ehren des Staatspräsidenten Dr. Carlos Cavalcanti de Albuquerque.

Dramatisch-Nationale Oper in 3 Akten und 4 Bilder Text von *Jayme Ballão*, Musik von *August Stresser*. Arrangiert für Chor und Orchester von *Leo Kessler* von der Komischen Oper in Berlin.

Direction: Musikalische Direktion *Leo Kessler*. REGIE: *Georg Wucherpfennig*.

Personen: Sideria (Sopran): Frl. Marietta Bezerra. Thylde (Sopran): Frl. Josephina Correia de Freitas. Alceu (Tenor): George Wucherpfennig. Juvenal: (Tenor): Jorge Leitner. Paulo: (Bariton): Constante Fruet. Begleiterin der Sideria: (Mezzo Sopran): Frl. Anna Kirchgässner. 1. Bauer (Tenor): João Ravaglio. 2. Bauer (Bass): Luiz Romanó. — Bauern, Bäuerinnen. Soldaten etc. etc.

CHORPERSONAL: 60 Damen und Herrn vom „Orpheon Paranaense" und der „Gesangsektion" des Handwerker Unterstützungs-Vereins.

ORCHESTER: 40 Mann erster Künstler aus Rio de Janeiro und hiesiger Musiker, verstärkt durch die Polizeikapelle.

Einlage zum 2. Akt: „CAVALCANTI-MARSCH."

Componiert von Leo Kessler, gesungen auf der Bühne vom gesamten Chorpersonal mit Orchesterbegleitung.

Dekoration und Kostüme aus den ersten hiesigen Ateliers. Feldlager, Gebirgsscenerien, Pinheirowälder.

Billete für 3 Vorstellungen sind vom Montag ab von 6—8 Uhr abends in der Theaterkasse des Theatro Guayra zu haben.

Fonte: *Der Beobachter* (PR) 01 de maio de 1912 p3.

Além das récitas de assinatura, também ocorriam as chamadas "extraordinárias", que atendia a demanda pública quando esgotadas os ingressos para as récitas de assinatura. Essa modalidade também ocorria no formato de récitas "em benefício", que como o nome

sugere, era frequentemente atrelado a ações de caridade, como o auxílio a uma causa ou uma instituição filantrópica (AUGUSTO, 2014: 18). No entanto, também podiam ser organizados para beneficiar um artista, maestro ou cantor — seja por prestígio, necessidade ou para conquistar reconhecimento, especialmente entre aqueles em ascensão. Antes de tudo exigia esforço, pois era necessário articular colegas artistas e músicos, demonstrando boa relação entre seus pares e uma ampla rede de contatos. Antonio Augusto argumenta que a estratégia, representava "[…] além do ganho material, a conquista de um espaço simbólico. Participar de um benefício de um renomado artista era uma maneira de ser reconhecido como músico de valor. De igual maneira, conseguir agregar músicos de destaque em um benefício próprio era uma forma de demonstrar seu prestígio entre seus pares" (AUGUSTO, 2014: 18).

Como uma forma bastante popular na Europa, Kessler, que já havia organizado um concerto desse tipo com a Cia Platerowski (Figura X), promoveu dois concertos em seu "benefício" paralelamente à encenação de *Sidéria*, viabilizados pela presença da Orquestra de Professores do Rio de Janeiro. No programa Prelúdio (*Abertura*) e a Ária da ópera "Lohengrin", de Richard Wagner. Os ingressos, ao preço de 3$5000, estavam disponíveis no Sängerbund. (Figura 57).

Figura 57 – Grande concerto de 6 de maio.


Deutscher Sängerbund

Montag, den 6. Mai

Grosses Symphonie-Konzert

ausgeführt vom *Orchester aus Rio de Janeiro*, unter gütiger Mitwirkung von *Frl. Joannita Eisenbach* und *Herrn Jorge Wucherpfennig*

Unter Leitung des Kapellmeisters *Herrn Leo Kessler*.

Das deutsche Publikum wird hiermit zur recht regen Teilnahme eingeladen.

Karten à 3$000 sind im Vorverkauf im Sängerbund zu haben.

Assim como *Der Kompass*, o *Der Beobachter*: Unabhängige deutsche Zeitung für Brasilien (PR), também publicou o concerto que seria realizado no dia 6 de maio. No convite, destaca-se "O público alemão é calorosamente convidado a participar deste evento". Fonte: *Der Beobachter (*PR) 01 de maio de 1912 p3.

O promotor do concerto não fazia nenhum investimento prévio, uma vez que os músicos geralmente participavam de forma voluntária ou então recebiam parte da bilheteria como remuneração. Convém ressaltar que o sucesso do concerto dependia da notoriedade de seus participantes. Além da receita da bilheteria, era uma prática presentear o beneficiado,

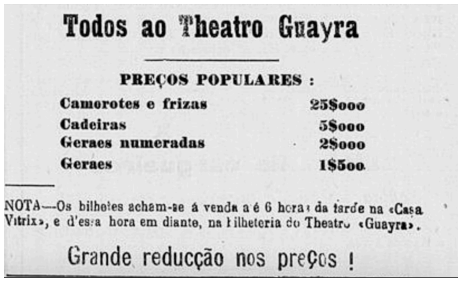
com contribuições do público, de outros músicos ou ainda de políticos e entidades locais, sempre com formalidade. No caso de Kessler, seu nome e procedência seriam suficientes para render-lhe uma farta arrecadação, mas somado a isso, o maestro oferecia programas de concerto exclusivos, inéditos e de elevado grau de dificuldade.

No caso de Sidéria, a dotação pública cobriu a maior parte dos custos, uma vez que o valor do bilhete – tal como ocorre atualmente em produções do gênero – seriam insuficientes para pagar todas as demandas da produção. Nos primeiros anúncios da Ópera os valores dos ingressos não foram divulgados, no entanto, na véspera da estreia foi publicado um aviso aos que haviam "separado localidades" informando que as suas reservas só seriam respeitadas até o meio dia da premier (NOTAS, 1912c, p.2). A ausência de pagamento dos bilhetes reservados poderia ser compreendido à luz de outra notícia, que destrinchava o burburinho na cidade: a insatisfação geral quanto ao custo dos ingressos, considerados abusivos.

> Sabemos que ha queixa geral contra o exagero dos preços das localidades nas récitas da Sidéria, no theatro Guayra. Com efeito, tratando-se de um espectáculo de amadores, com subvenção de 30 contos, não se explica que uma cadeira custe 8$000 e um camarote 40$000, pre cos esses que nem as companhias líricas têm estabelecido entre nós. (NOTAS, 1912c, p.2)

A partir de 6 de maio, os anúncios incluiram os "preços populares", sinalizando a "grade redução de preços", com uma tabela que indicavam valores que começavam em 1$500 para as gerais chegando até 25$000 para camarotes e frisas (Figura 58). Apesar das queixas, o teatro estava sempre cheio e os populares demonstravam entusiasmo, exigindo bis de vários trechos da Ópera como registraram as diversas descrições deixadas pela imprensa[100].

Figura 58 – Anúncio com a tabela de preços.


Todos ao Theatro Guayra

PREÇOS POPULARES :

Camarotes e frizas	25$000
Cadeiras	5$000
Geraes numeradas	2$000
Geraes	1$500

NOTA—Os bilhetes acham-se á venda até 6 horas da tarde na «Casa Vitrix», e d'essa hora em diante, na Bilheteria do Theatro «Guayra».

Grande reducção nos preços !

Preço para as récitas da Ópera Sidéria e a redução prevista para o espetáculo de 9 de maio. Fonte: THEATRO, 1912c, p.3.

[100] Para avaliar se as reclamações sobre os preços eram justificadas e dimensionar a produção operística paranaense, é útil compará-la a outras do período. Em dezembro de 1911, a colônia polonesa apresentou Estrela da Sibéria no Guayra, com ingressos de 15$000 (frisas e camarotes) e 1$000 a 3$000 (cadeiras e galerias) (THEATRO, 1911, p.1). No ano seguinte, a renomada companhia italiana Rotoli-Billoro praticava preços de 30$000 para frisas, mantendo a geral a 1$500.

Cabe enfatizar a curta janela de tempo entre a solicitação de recursos ao governo e a estreia da Ópera. Tal fato sugere que os ensaios e preparativos para a estreia foram realizados às pressas, mas, que por outro lado, os envolvidos naquele projeto tinham certeza na obtenção do financiamento – e aqui certamente entraram em jogo as relações interpessoais e institucionais. Isso permitiu que tomassem providências antes mesmo da solicitação formal dos recursos. A participação dos músicos do Rio de Janeiro confirma essa hipótese, pois a sua vinda envolvia um planejamento extenso. Não se pode ignorar que toda comunicação era feita por carta ou telégrafo, o que demandava tempo desde o primeiro contato até a negociação dos músicos – de acordo com a disponibilidade – e organização do material musical. A viagem do Sudeste ao Sul ocorria por navios a vapor, sendo que a rota marítima a mais eficiente entre o Rio de Janeiro e Curitiba, tanto pelo custo quanto pelo conforto. Como observado por Walle (1910, 280), "[…] viajando em um dos vapores do Lloyd Brazileiro ou da Navegação Costeira, que levam de dois a três dias para fazer o trajeto do Rio até Paranaguá, dependendo se a viagem é direta ou com escalas". Dessa forma, é evidente que todos os acertos foram realizados com antecedência, ainda que o apoio governamental fosse divulgado como peça-chave e estopim para a realização.

> Há tempo já, que o espírito público esperava a premier da ópera que o governo, embora hora, resolveu auxiliar. Não houve entretanto, essas irritantes delongas que fazem desmerecer as coisas esperadas. A peça entrou em ensaios, com elementos escolhidos nesta capital, e, com pouco, veio cena (A ÓPERA, 1912d, p.1).

Merece igual atenção a contribuição efetiva da "colônia allemã". No caso da vinda da Companhia Platerowski a Curitiba, como demonstrado anteriormente, o mérito coube ao movimento articulado pela comunidade germânica junto aos empresários. No caso de Sidéria, no entanto, o apoio passou do backstage para o palco, pois foi a colônia que forneceu um numeroso contigente de recursos humanos – uma vez que as atividades dos clubes e associações teuto-brasileiros frequentemente promoviam a formação de grupos musicais para animar os bailes e cerimônias festivas, sobretudo corais, como o *Handwerker Unterst Verein.*

A partir de 22 de abril, quando foi publicada a aprovação do recurso oficial, os anúncios, sátiras e críticas relacionados à Ópera Sidéria passaram a surgir com frequência, muitos limitando-se a fornecer o serviço – local, data e hora –, outros dedicavam colunas para elencar os integrantes. Curiosamente, alguns também descreviam o cenário em processo de construção, com seus *"acampamentos campestres, paisagens serradas e mata dos Pinheirais"*

6.1.2 A Orquestra

Com a liberação dos recursos financeiros, o avanço dos ensaios, e principalmente, a contratação de músicos do Rio de Janeiro, a notícia de uma "nova Ópera brasileira" (Figura 59) rapidamente ganhou destaque nos diários cariocas. Em abril, três dos mais importantes jornais da época – *Correio da Manhã* (25 de abril); *A Imprensa* (21 de abril) e *Jornal do Commercio*, (20 e 21 de abril) – noticiaram a produção, destacando a formação da orquestra, enfatizando a participação dos músicos profissionais cariocas; e do coro, constituído majoritariamente por amadores.

A necessidade de contratar músicos profissionais do Rio de Janeiro para constituir o corpo orquestral não se restringia a uma estratégia para alavancar vendas de assinaturas, conferir status à representação ou lidar com a complexidade do conteúdo musical. O obstáculo que exigiu a convocação dos músicos da capital federal foi a inexistência de uma orquestra local, um reflexo negativo da ausência de uma instituição de ensino musical. Além disso, até aquele momento todas as tentativas de fundação de uma orquestra coesa haviam fracassado. Esse fato foi destacado pelo *Diário da Tarde*, que lamentou que, desde a dissolução do Grêmio Carlos Gomes – responsável por uma "era de progresso" –, nenhuma outra orquestra tivesse sido formada nos últimos três anos. OS motivos eram "[…] as distensões constantes, as rivalidades pueris que reinam entre os poucos músicos que, nesta capital, odeiam constituir uma orquestra sofrível" (GRÊMIO,1905, p.2).

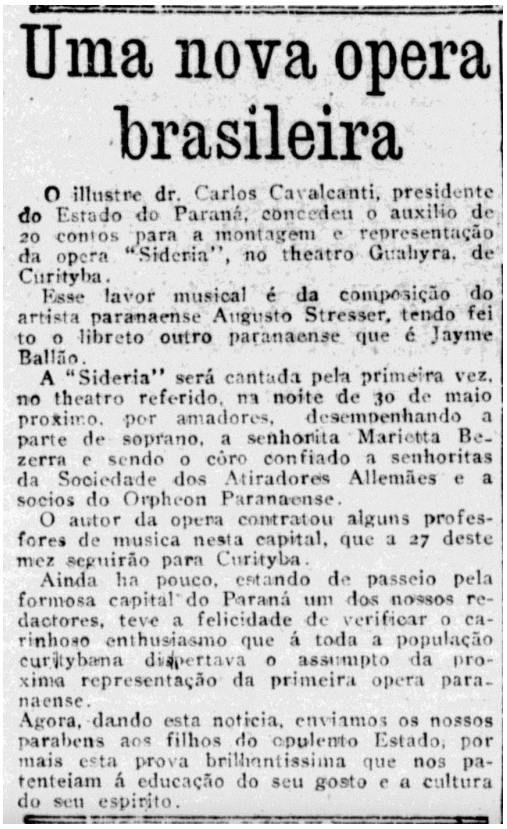
Grupos musicais se formam por dois fatores principais: afetividade ou interesse. No primeiro caso, enquadram-se os clubes e agremiações estrangeiras que buscavam preservar a língua e cultura pátria em solo brasileiro. No segundo caso, surgem quando se vislumbra oportunidades de ganhos econômicos ou como meio de ascensão profissional.

Em Curitiba, até 1902, o Grêmio Musical Carlos Gomes era a sociedade civil mais importante, uma vez que tornou-se responsável por diversas atividades públicas, reunindo jovens aspirantes a músicos, como Bento Mossurunga ou mesmo Augusto Stresser, respectivamente, violinista e contrabaixista da orquestra.

> Inicialmente, o GMCG foi formado por 12 músicos liderados pelo maestro português Alberto d'Oliveira Monteiro (1855-c.1920): Gabriel Monteiro, Antenor Monteiro (ambos irmãos mais novos do maestro), Gabriel Ribeiro, Álvaro Barbosa, Augusto Stresser, Alberto Leschaud, Athanasio Leal, Júlio Bellini, Bellarmino Vieira, Frederico Lange e Annibal Requião. Em 1895, o GMCG foi ampliado e passou a ser composto também por grupo cênico, habilitando-o a realizar, além de

> números exclusivamente instrumentais, também operetas e revistas em suas apresentações (CARLINI, 2003, p.127).

Figura 59 – Uma nova Ópera brasileira.



Uma nova opera brasileira

O illustre dr. Carlos Cavalcanti, presidente do Estado do Paraná, concedeu o auxilio de 20 contos para a montagem e representação da opera "Sideria", no theatro Guayra, de Curityba.

Esse lavor musical é da composição do artista paranaense Augusto Stresser, tendo feito o libreto outro paranaense que é Jayme Ballão.

A "Sideria" será cantada pela primeira vez, no theatro referido, na noite de 30 de maio proximo, por amadores, desempenhando a parte de soprano, a senhorita Marietta Bezerra e sendo o côro confiado a senhoritas da Sociedade dos Atiradores Allemães e a socios do Orpheon Paranaense.

O autor da opera contratou alguns professores de musica nesta capital, que a 27 deste mez seguirão para Curityba.

Ainda ha pouco, estando de passeio pela formosa capital do Paraná um dos nossos redactores, teve a felicidade de verificar o carinhoso enthusiasmo que á toda a população curitybana dispertava o assumpto da proxima representação da primeira opera paranaense.

Agora, dando esta noticia, enviamos os nossos parabens aos filhos do opulento Estado, por mais esta prova brilhantissima que nos patenteiam á educação do seu gosto e a cultura do seu espirito.

Fonte: UMA, 1912b, p.2.

O Grêmio Musical Carlos Gomes, não foi concebido apenas como um grupo de performance, mas esteve ligado à formação musical na capital paranaense. Um exemplo disso é sua inclusão no escopo de trabalho da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. O ato n° 75 de 1893, estabelecia que os alunos do curso de música, ao serem aprovados em leitura e escrita musical, solfejo e piano, passariam à sócios do GMCG, onde poderiam aprender outros instrumentos. Considerada "[…] uma instituição já bem regularmente montada" (PADILHA, 1894, p.2), a ponto de comprarem material de Paris. A metodologia de ensino adotada era a mesma da Escola Nacional de Belas Artes e do Instituto Nacional de Música, com o intuito estabelecer o intercâmbio dos alunos mais destacados.

Um evento de destaque foi a sua atuação no concerto organizado em benefício dos feridos, vítimas da revolução (SIMA, 1894, p. 3). Isso demonstra que o grupo musical não se mantinha indiferente aos acontecimentos, assim como a publicação dessa nota no jornal de Ballão também sugere uma posição política bem definida.

Depois da sua dissolução[101], em 1902, o GMCG, passou a ser lembrado com tom pesaroso, sobretudo pelo controverso motivo que levou ao fim de suas atividades: um "desconcerto de ideias". "Todo mundo ainda se recorda desse magnífico tempo que era de harmonias musicais e que por sinal eram também de profundas desarmonias entre os associados: foi um grêmio que deu um ar chique a nossa burguesa capital" (NINHO, 1906, p.1). Esse sentimento de nostalgia frequentemente reacendia o desejo por nova agremiação, acentuado por apresentações arregimentadas pelos antigos membros da Carlos Gomes. Identificavam nesses eventos que dispunham "[…] de aproveitáveis elementos para a organização não só de grêmios cênicos, como também de grêmios orquestrais" (NOTAS, 1906, p.1), recordando que o próprio GMCG surgira com principiantes que se tornaram "perfeitos executantes". A expectativa de um novo grupo revelou-se frustrante. O jornal *A Notícia* (*Ibid*, 1906, p.1), usava a ocasião para anunciar a formação de uma nova orquestra, a *Orpheon Paranaense,* recebida com pouco entusiasmo por ser "pequena e seleta", e por conseguinte, apresentar um limitado repertório, alegando que a cidade merecia "um completo corpo orquestral" .

Embora houvesse prática musical nos clubes e colônias, e os cinemas demandavam por instrumentistas, até a primeira montagem da Ópera Sidéria, Curitiba não contou com orquestra própria ou até mesmo um grupo de câmara, algo que exigiria a consolidação de uma escola de formação.

Em 1906, uma festa preparada no Theatro Hauer marcava a primeira apresentação do Orpheon Paranaense, com o intento de "[…] preencher uma lacuna, desde muito sentida, na nossa adiantada sociedade" (ORPHEON, 1906, p.1). Como era de se esperar, os fundadores Orpheon eram bastante conhecidos, incluindo Romualdo Petuya como presidente; José Mateo Gambús e Luiz Romanó, como secretários; Decio Bonini como procurador; o

---

[101] Na ocasião da sua dissolução, foi realizado um leilão dos bens do GMCG. As vendas aconteceram dia 03 de agosto de 1902, pelo leiloeiro J. Loyola, no Theatro Hauer. Compunham a lista de itens: 3 armários grandes e pequenos, 2 armações para instrumentos, 9 estantes para música, 2 estrados para a música, 1 quadro negro, 1 mesa com oleado, 1 talha para água, 3 armações para instrumentos, 6 lampiões, 9 escarradeiras de pau, 1 cabide grande, 3 quadros, 22 copos, 6 taças, 50 escudos, 21 pastas para orquestra, 1 par de pratos de metal, 2 trompas com armações, 1 contrabaixo com arco, 1 violoncelo, 1 harmônio, 1 clarineta em si bemol, 24 cadeiras austríacas, 13 lotes de romances, 1 lote de comédias e *senascomicos* (sic), 5 lotes de música impressa e manuscrita, 1 cavalete e estante para contrabaixo, 2 panos para boca de cena, 2 álbuns de música, 1 campainha, 1 lote de roupas para teatro e carnaval, 1 viola com caixa, 6 calis, 1 escaca e vários lotes de miudezas. (LOYOLA, 1902, p.3). Um novo GMCG vai se formar no ano de 1909, mas pelas "senhoritas da elite Curitiba", alunas de Raul Messing, dentre elas Marietta Bezerra. (GRÊMIO, 1909, p.1)

maestro concertador Alberto Monteiro; e Gavino Carta como maestro de solfejos. Em setembro de 1911, o Maestro Bonacci assumiu a sua organização.

A análise da partitura orquestral escrita por Kessler oferece uma indicação dos instrumentos disponíveis, que confrontada com outros documentos, permitiu elencar a composição da orquestra: **Madeiras:** 2 flautas, 1 oboé, 2 clarinetes em lá, 2 fagotes; **Metais:** 4 trompas em fá, 1 trompete, 2 trombones, 1 trombone baixo; **Percussão:** caixa clara, triângulo, tímpano; **Cordas:** violino I solo, violino I, violino II, contrabaixo.

Há uma constante discrepância de natureza numérica dos músicos em diferentes fontes. Enquanto o *Diário da Tarde* e *A República* anunciavam uma orquestra composta por 15 músicos vindos do Rio e outros 20 locais, o período alemão *Der Beobachter* (Fig. 31) mencionava um número ligeiramente diferente, afirmando que a formação contava com "40 homens primeiros artistas cariocas e músicos locais, reforçados pela banda policial". A O conjunto era composto de dois grupos: um formado por músicos "locais" ou diletantes; e outro composto pelos "professores do Rio de Janeiro" ou profissionais. Frequentemente, era referida como a "orquestra do Centro Musical do Rio de Janeiro reforçada por professores desta capital" (O GRANDE, 1922d, p.1).

Nada se sabe sobre a comunicação entre Augusto Stresser, Léo Kessler ou Pamphillo d' Assumpção com a orquestra contratada no Rio de Janeiro, nem mesmo o sobre o possível envio de partituras para à então capital federal para ensaios prévios. Nas atas da CMRJ não há registros sobre o contato entre os músicos curitibanos e cariocas. Sabe-se, contudo, que eles embarcaram em 27 de abril no paquete Itapuã ou Itapuca[102], vapor que tinha como destino final Porto Alegre. A orquestra chegou em Paranaguá, no litoral do Paraná, em 29 de abril[103]. Após a conclusão das sete récitas, os músicos retornaram para a capital federal no dia 14 de maio (PROFESSORES, 1912, p.2). O paquete Orion chegou ao Rio em 16 de maio, após uma escala em Santos. Os 14 músicos não foram nominados individualmente – apesar de viajar em primeira classe –, mas constavam no elenco de passeiros identificados como "14 pessoas componentes Orchestra" (Figura 60).

---

[102] Itapuã era um dos navios de inicial "Ita" da Companhia Nacional de Navegação Costeira, que tinha outros em diferentes rotas, como o Itatinga, Itaquatiá, Itaimbé, Itaberá, Itapuca, Itagiba, Itapuhy, Itassucé, Itajubá e Itaquara, Itaipé, Itahité e Itapagé e assim por diante.

[103] Muito provavelmente eles embarcaram no Vapor Itapuca, que tinhas saídas do Rio d Janeiro sempre aos sábados diretamente para Paranaguá e com destino final Porto Alegre. A viagem até o litoral do Paraná durava dois dias, aportando em Paranaguá às segundas-feiras. No caso da Orquestra, no dia 29 de abril e então chegaram a Curitiba no dia seguinte, 30 de abril. Esperavam o vapor do Norte Itapuca para 29 de abril (PARTE, 1912, p.5).

Figura 60 – Passageiros do vapor Orion no Sistemas de informação do Arquivo Nacional.



Os 14 músicos aparecem entre os passageiros do Vapor Orion. Fonte: ARQUIVO, 1912.

Antes da partida, uma pequenina nota de despedida foi publicada no *Diário da Tarde*. A orquestra a assinava como "Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro[104]".

> Partindo para o Rio de Janeiro nos é muitíssimo grato deixar patente os nossos agradecimentos pela maneira cavalheiresca e fidalga com que fomos recebidos e tratados em Curitiba, não só pelo público culto desta cidade, como por parte dos colegas curitibanos, Srs. maestros Augusto Stresser, Léo Kessler, Jayme Ballão, Casa Smart, Club Thalia e galantes senhoritas que por um excesso de gentileza se prestar a passar os bilhetes para o nosso concerto neste Club. A todos hipotecamos a nossa gratidão e onde quer que estejamos encontrara em cada um de nós fiel cumpridor de suas ordens (PROFESSORES, 1912, p.2).

Para reconstruir a orquestra profissional, duas fontes primárias foram fundamentais: uma da BRDF e outra do Museu Paranaense. A primeira fonte refere-se a uma fotografia dos integrantes da Orquestra de Professores do Rio de Janeiro, realizada no estúdio fotográfico Wolk (Figura 61). O grupo de 21 homens, incluía os dois compositores: no centro, o maestro Léo Kessler posa com as pernas cruzadas e as mãos repousadas sobre o joelho. Ao seu lado, Augusto Stresser, único com a calça clara, exibe uma postura relaxada, levemente inclinado em direção a Kessler. Na mesma fileira, no extremo esquerdo, Jayme Ballão aparece sentado, com ambas as mãos apoiadas nos joelhos. Ao seu lado, de bigodes e poucos cabelos, estava Claudino dos Santos, o presidente da comissão. O tenor George Wucherpfennig, o homem mais alto da fotografia, surge em pé à direita, com uma das mãos apoiadas sobre o ombro de outro integrante. Sua presença na imagem se justifica pelo acúmulo de funções como cantor e diretor de cena. No lado diametralmente oposto à George, possivelmente está Paulo D'Assumpção. Além disso, o homem de pernas cruzadas ao lado de Stresser pode ser o Governador Carlos Cavalcanti. Possivelmente, Francisco Fruet Junior, também membro da comissão, esteja na foto.

---

104 Vale mencionar que era prática comum nominar os músicos de "professores", portanto, não necessariamente esse vocativo aponta para uma relação entre os músicos vindos do Rio e qualquer instituição de ensino formal de música na antiga capital. Até mesmo porque nenhum dos músicos fazia parte do corpo docente do Instituto Nacional de Música, como seria a primeira hipótese.

Figura 61 – Orquestra e compositores no Estúdio Wolf em Curitiba.



Fonte: Fotografia pertence a BRDF do MIS-PR.

A segunda fonte documental é um cartão de felicitações entregue a Stresser, assinado pelos músicos (Figura 62). Registrando 14 assinaturas, ou seja, uma a menos do que o número de músicos informados nos anúncios, que mencionavam 15 profissionais.

Figura 62 – Cartão de felicitações entregue a Stresser pelos músicos do RJ.

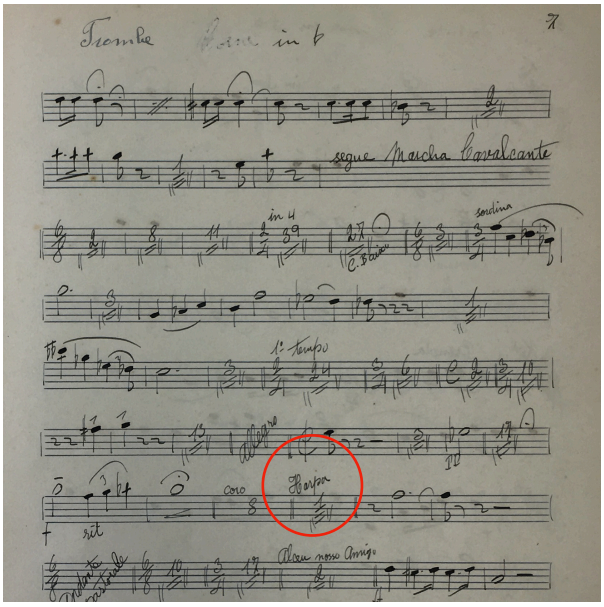


Frente e verso do Cartão de felicitações. Fonte: Acervo Museu Paranaense.

Uma possível explicação para a diferença numérica foi a ausência da harpista originalmente prevista para a representação – tanto pela existência da parte cavada para o instrumento quanto pelas suas entradas indicadas nas partes de outros instrumentos (Figura

63). O jornal *A República* corrobora essa hipótese ao afirmar que "[…] novamente depois da infernal, a orquestra faz música divida (quanta falta fez a harpa e o harmonium neste trecho!)" (B., 1912, p.1).

Figura 63 – Parte cavada da *trombe* com a indicação da harpa.



Fonte:BRDF do MIS-PR.

Além disso, outra notícia mencionava a vinda de uma harpista de nome Angelina Passos. A nota publicada no *Diário da Tarde* listava os músicos esperados – mas alguns nomes elencados não correspondem exatamente aos que desembarcaram no Paraná. É provável que a escolha dos músicos tenha sido realizada pelo Centro Musical do RJ, que a partir da instrumentação solicitada pelos autores os reuniu de acordo com a disponibilidade e interesse.

> Não existindo aqui numero suficiente de músicos para execução da Ópera, foram contratados no Rio de Janeiro os seguintes professores, que deverão desembarcar com destino a este Estado no dia 27 - violinos Carmo Marsicano, Cezar Mendonça e **João Schleicher Junior**; viola Guilherme Monte; violoncelo Alfredo Gomes; contra-baixo **Alfredo Monteiro**; Flauta **Nicanor Nascimento**; clarineto Léopoldo Salgado; oboé **Arlindo da Ponte**; fagotte Joaquim Sanches; corne **Venancio Soares**; pistão Miguel Laurino; trombone **Reginaldo Silva**; harpa senhorita Angelina Passos e timpani **Salvador Passaro**. A orquestra será completada com excelentes elementos existentes nesta capital (UMA, 1912a, p.1).

Essa mudança pode ser simplesmente explicada pelo impedimento de um ou outro músico, que, por já ter outros compromissos na data, foi substituído por outros sócios do CMRJ. Tal situação exemplifica o funcionamento da CMRJ.

> Los centros musicales de las principales ciudades hacían las veces de agencias de contratación, y los interesados podían dirigirse a estos centros para constituir orquestas, grandes o pequeñas, para los conciertos o para los bailes. Así, en la antigua capital no era raro ver figurar en un programa de concierto sinfónico la indicación: Centro Musical de Río de Janeiro. (AZEVEDO, 1982, p.744)

Dentre os membros da orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro, destaca-se Alfredo d'Aquino Monteiro, que "[…] foi talvez o primeiro aluno de contrabaixo a se destacar, tanto que Leopoldo Miguez - então diretor do Instituto Nacional de Música - compôs um concerto para contrabaixo e piano para a sua formatura, em 1898". (ARZZOLA, 1966, p.3). O jornal *Der Kompass* fez uma única ressalva em relação à orquestra: a presença de apenas uma contrabaixista era insuficiente, apesar de funcionar bem entre os 12 instrumentos de corda, e que ao lado dos dois violoncelos (*Sidéria*, 1912a, p.2).

Vale mencionar, que no mesmo ano, os músicos integraram a Sociedade de Concerto Symphonicos, fundada e regida por Francisco Braga, que realizou o primeiro concerto em 28 de dezembro de 1912, no Teatro S. Pedro[105]. Esses fatos reforçam a possibilidade de que os músicos estavam familiarizados com o repertório de música de concerto brasileira. Adicionalmente, como demonstra Chueke (2019) ao transcrever parte da correspondência de Francisco Braga com a família Buschmann, a famosa casa editora de Dresden, o compositor brasileiro estava "extasiado" diante da produção de Wagner. A relação dos músicos seja com Leopoldo Miguez que com Francisco Braga indicam que alguns podem ter familiaridade com o repertório Wagneriano, possibilitando a realização do concerto em concomitância com a Ópera *Sidéria*.

Cinco dos músicos eram diretamente filiados ao Centro Musical do Rio de Janeiro, atualmente SindiMusi: Cândido Antonio de Assumpção, contribuinte iniciador; Luiz Alves da Costa, contribuinte fundador; o italiano Salvador Passaro, contribuinte fundador; Venâncio Augusto Soares, contribuinte fundador; e o paranaense João Schleder Junior, sócio. Embora não tenha sido possível localizar sua ficha, Alfredo d'Aquino Monteiro ocupou o cargo de 1° tesoureiro no primeiro Conselho Administrativo do CMRJ, no ano de inauguração da instituição, em 17 de maio de 1907 (REQUIÃO, 2023).

---

[105] Atualmente Teatro João Caetano, tem uma historia conturbada, sendo rebatizado depois dos incêndios sofridos. Recebe o nome de Teatro S. Pedro em sua reinauguração em 1857 e no fim do século XIX, pois as reformas dos anos 1885 e 1888 era considerado o melhor teatro carioca, atribudo graças sua elegância e dimensão dos seus espaços.

O violinista João Schleder Junior pode ter sido o elo[106] entre a CMRJ e os músicos no Paraná. Embora ele fizesse parte do grupo vindo da capital federal, ele era paranaense de nascimento, como confirmado pela ficha de associação ao CMRJ. Já Annibal Schleder[107], listado entre de músicos locais, era irmão de João Schleder Junior, o primogênito da família Schleder . A relação de João Schleder Junior com o "projeto" de *Sidéria* não se esgotava com o grau de parentesco que possuía com A. Stresser e J. Ballão (Quadro 6), pois José Schleder[108], outro membro da família, havia sido morto por consequência da Revolução (Figura 24).

Figura 64 – Foto de todos os integrantes da Orquestra.



Fonte: A fotografia pertencente a BRDF do MIS-PR.

[106] Outro músico paranaense, Bento Mossurunga, era muito ativo no Rio de Janeiro e fez parte da Orquestra CMRJ, que também poderia ter colaborado na comunicação entre os músicos.

[107]Annibal irá abandonar a carreira musical anos depois e se dedicar a Delegacia Fiscal do Thesouro Nacional, como escriturário no Rio de Janeiro.

[108] José Lourenço Schleder, alto funcionário de fazenda viu-se envolvido nas malhas da Revolução Federalista de 1894, por ter aceitado o cargo de Delegado Fiscal do Paraná, por nomeação do contra Almirante Custodio José de Mello, ao ser retomado o Estado pelas forças governistas. Foi preso e a 20 de maio de 1894 foi barbaramente fuzilado no tétrico quilometro 65 da Estrada de Ferro do Paraná, conjuntamente com outros políticos. Não tomou armas contra o governo, não imiscui-se nas lutas. partidárias, por não ser político. Foi uma das vítimas do nefasto general Ewerton Quadros, Comandante do Distrito militar do Paraná. Em plena robustez, cheio de vida esse moço distintíssimo e cheio de bondade, chefe de família exemplaríssimo, foi estupidamente sacrificado em nome da legalidade, como si esta. pudesse exigir sangue de inocente para poder triunfar. Foi um crime que se cometeu. (NEGRÃO, 1950, p.397)

A BRDF possui outras duas fotografias, em cena, registradas durante a apresentação. Em uma delas, os músicos da orquestra aparecem reunidos no palco, acompanhados de de Augusto Stresser, ao centro, vestido de terno e gravata e com os braços cruzados. À sua esquerda, Léo Kessler, também aparece com os braços cruzados, mas com as pernas cruzadas enquanto olha diretamente para a lente do fotógrafo (Figura 64). À direita de Stresser encontra-se Jayme Ballão, que ostentando um longo bigode, parece distraído olhando para a direita. A fotografia capturou um momento descontraído: alguns músicos sorriem, como se estivessem conversando sobre algum assunto agradável. No lado direito da imagem, no *passe-partout*, há uma dedicatória assinada por Stresser: "Ao amigo Emiliano". Provavelmente, trata-se de Emiliano Pernetta, amigo de Stresser. No total, a foto reúne 29 pessoas, todos homens, provavelmente todos músicos – uma vez que é fácil identificar aqueles da orquestra "de professores do Rio de Janeiro", presumi-se que os demais eram os músicos locais.

Figura 65 – Foto de todos os integrantes, ainda no palco, com coro e cantores presentes.

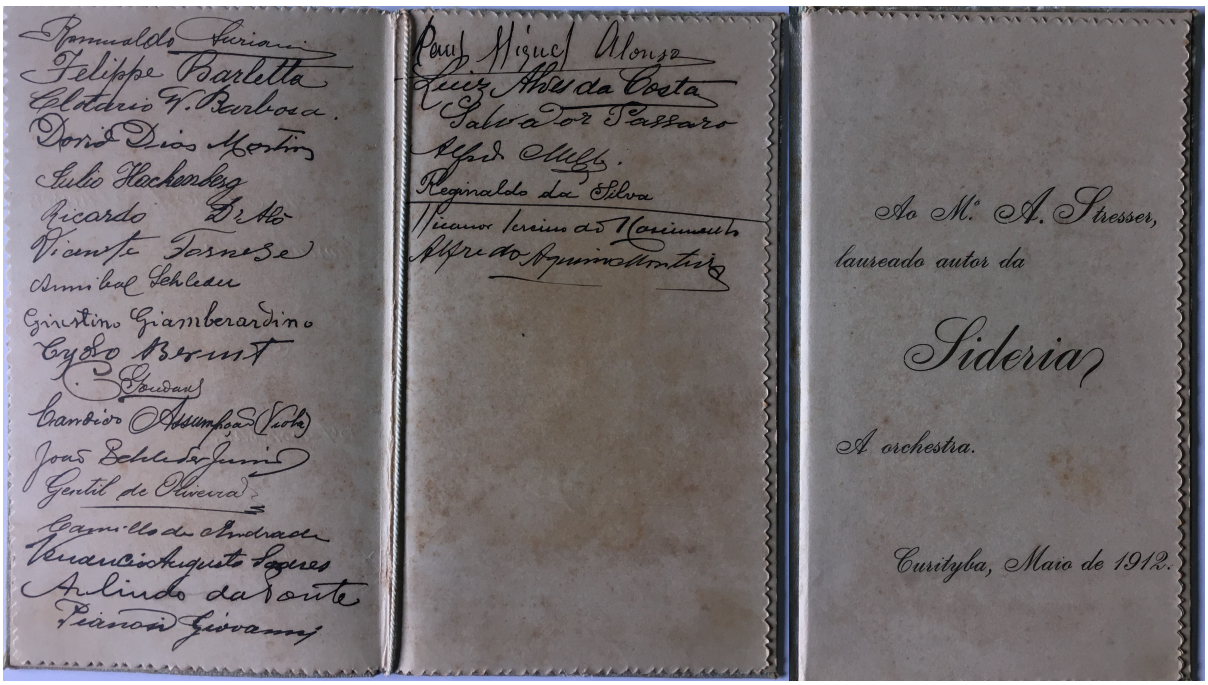


Fonte: BRDF do MIS-PR.

Uma segunda fotografia (Figura 65) registra a orquestra após o ato final, com o maestro Kessler ao centro, rodeado pelo coro e pelos cantores no palco, enquanto a orquestra está posicionada no foço do teatro. Sobressai a disposição dos músicos, sobretudo o formato triangular. Essa prática era adotada alguns séculos antes, quando se contrapunham os violinos, que tocavam em lados opostos – normalmente, uma parte ficava de costas para o palco, enquanto outra metade era posicionada de costas para a plateia. Observa-se também a ausência de partitura na estante do maestro, indicando que a foto foi produzida.

Por fim, o acervo da BRDF guarda um segundo cartão dedicado à Stresser pela orquestra, desta vez assinado por todos os músicos. Assim como no primeiro cartão (Figura 66), os últimos 14 nomes correspondem aos "professores do Rio de Janeiro", enquanto os primeiros são aqueles dos músicos locais. Conclui-se que, ao todo, não mais que 25 músicos tomaram parte da orquestra.

Figura 66 – Cartão de felicitações entregue a Stresser pelos músicos profissionais do RJ.



Fonte: BRDF do MIS-PR.

Uma vez identificados os instrumentistas, alguns desdobramentos futuros podem ser propostos, como a relação entre a habilidade instrumental e a complexidade da partitura escrita por Kessler, sobretudo confrontando o grau de elaboração das partes dos "professores do Rio de Janeiro" em relação aos "os locais". Além disso, revela quais instrumentos não

estavam disponíveis em Curitiba das primeiras décadas do século XX. Questões de cunho sociológico também podem ser levantadas a partir da biografismo desses músicos: seu status na capital Rio de Janeiro, se eram associados à algum outro coletivo, se faziam parte de alguma orquestra ou ensinavam no Instituto Nacional de Música. E ainda, se os músicos do Rio de Janeiro haviam qualquer relação precedente com os "músicos locais". Outras possibilidades de investigação se assentam em questões étnicas-raciais, sobretudo sobre aceitação e acolhida de músicos negros no teatro curitibano.

Quadro 7 – Lista com os músicos.

MÚSICOS "PROFESSORES DO RIO DE JANEIRO"

	Maestro e compositor	
	Compositor	
	Libretista	
	Diretor de cena	
	Presidente	Carlos Cavalcanti
	Violino	Gentil de Oliveira
	Violino	Alfredo Mello
	Violino	João Schleder Junior
	Viola	Candido A. de Assumpção
	Violoncello	Raul Miguel Alonso
	Contrabaixo	Alfredo Monteiro
	Flauta	Nicanor Nascimento
	Clarinete	Piarosi Giovanni
	Oboe	Arlindo Silveira da Ponte
	Fagote	Camillo de Andrade

	Corne-Trompa	Venancio Soares
	Trombone	Reginaldo da Silva
	Harpa	-
	Timpano	Salvador Passaro
	Pistão	Luiz Alvez da Costa
	MÚSICOS LOCAIS	
	violino	Annibal Scheleder
	celo e viola	Carlos Goudard
	trombone	David D. Martins
	trompa	Ricardo D'Alo (Arthur)
	violino	Justino Giambernardino
	clarinete	Fellipe Barletta
	violoncelo	Caetano Barletta
	violino	Julio Hachenberg
	clarinete	Clotario V Barbosa
	trombone	Vicente Tornesi (FARNESE)
	fagote-bombardino	Romualdo Suriani
	violino	Justino Giambernardino
	flauta	Cydro Bernetti
	violino	Emilio S. Messina

Fonte: Produção do autor.

6.1.3 Cast: Sopranos, tenores e… pintores e confeiteiros.

> [*A República*] E agora, depois da exibição, o que nos diz sobre o seu desempenho?
> [Augusto Stresser] Ora, eu só tenho de gabar a minha própria felicidade, pois tudo veio ao encontro dos meus desejos.
> Os amadores, que unicamente por amor a arte e talvez por desejos de estudos tomaram a si as partes que foram destinadas, tomaram pelo êxito da peça o máximo interesse, como se tratassem de um cado que viesse ferir o seu próprio brio. Era a boa vontade decidida, a verdadeira abnegação, pois fosse qual fosse o tempo, não faltavam aos ensaios e ali obedeciam a disciplina do ensaiador e maestro, sem qualquer contrariedade e aborrecimento. Muitas vezes eu tinha pena de toda aquela gente, que devia cansar, mas que não demonstrava cansaço, e de tudo aquilo era eu o causador…(STRESSER, 1912, p.1)

Um dos aspectos mais interessantes da encenação da Ópera foi a simbiose entre amadores e profissionais. Embora essa prática não fosse uma novidade – diversas companhias de Ópera e operetas que passaram pelo Brasil incluíram músicos locais ao seu elenco –, levar a Ópera *Sidéria* à cena só foi possível graças a disponibilidade dos diletantes da cidade. Na estreia, a maioria dos participantes era formada por amadores, incluindo parte da orquestra, todo o coro e até os interpretes dos papéis principais. Além de Kessler e dos 14 integrantes da orquestra de "professores do Rio de Janeiro", apenas George Wucherpfennig já possuía experiência profissional. Para outros, a Ópera representou uma oportunidade, revelando vocações como Marietta Bezerra e Josepha Correia de Freitas, que posteriormente se tornaram profissionais. Essa associação não se deu por acaso. Curitiba carecia de uma escola de formação musical, que se constituiu mais tarde pelas mãos de Kessler e a chegada de outros professores por ele convidados, como Antonio Melillo.

> [*A República*] Desculpa, mas a nós interessa muito o seu juízo quanto ao desempenho da Ópera.
> [Augusto Stresser] Sim, lá eu ia chegar. A interpretação dada a cada papel satisfez-me plenamente, entusiasmou-me mesmo, tanto mais quando verifiquei que os assistentes, desde a première, se manifestaram em francos aplausos aos dedicados e inteligentes interpretes. Eu não poderia exigir uma Sidéria mais completa do que a aquela que foi fielmente criada pela senhorita Marietta Bezerra, nem uma Thylde que não fosse aquela mesma que a senhorita Josepha Corrêa deu o máximo brilho. E isto na parte cênica e quanto a execução musical. E creio que ninguém, por muito exigente que seja, poderá exigir mais.
> A senhorita Anna Kirchgaessner[109], que teve na Ópera um papel relativamente insignificante, deu-lhe tão perfeito desempenho e se ouve com tanta graça que toda a vez que aparecia no palco era aplaudida com entusiasmo pela platéia.
> Fruet, Jorge Leitner e Jorge Wucherpfennig, cada um deles se revelou um verdadeiro artista. Ravaglio, apenas como comprimário[110], deu brilho ao seu papel. O coro não

---

[109] Anna Kirchgaessner [Kirchgässner] (mezzosoprano) fez parte do Grupo Teatral da Sociedade Beneficente Handwerker Unterstützungs Verein, composta de atores profissionais e amadores da "colônia allemã", na companhia de George Wucherpfennig. Além de Sidéria, tomou parte no concerto em homenagem ao Brasilio Itiberê da Cunha em setembro de 1913.

[110] "Um termo do século 19 que denota um papel secundário de apoio. Uma parte comprimário pode receber uma *cantabile, romanza* ou uma parte solo em um dueto ou conjunto, mas não em uma ária completa de dois movimentos". (Tradução do autor, BIDDEN, 2021)

> teve uma falha; admirei-me até como aquelas moças, entrando pela primeira vez em um teatro, num espetáculo de gala com a presença do Presidente do Estado, não tiveram desmaios, quando eu próprio tremia de emoção, de receio a principio e de uma alegria indivisível depois. E que elas estavam seguras, por uma serie de ensaios rigorosamente dirigidos pelo meu grande amigo Léo Kessler (STRESSER, 1912, p.1).

Certamente o saldo em todos os veículos era positivo, tinha-se muito mais elogios do que observações negativas a respeito dos artistas amadores – e normalmente, o objetivo era colocar em evidência as "lacunas facilmente superáveis", para assim "retocá-las profundamente". Ao menos, esse era o argumento utilizado pelo articulista anônimo, que desejava colocar em discussão a interpretação cênica (A INTERPRETAÇÃO, 1912, p.2). Se para ele pesava a " grave responsabilidade ao enfrentarmos o assunto", para o *Der Kompass* o assunto foi tratado com naturalidade: "Traído e perseguido, o refugiado político "Alceu" teve no Sr. Wucherpfennig um excelente intérprete. Comparados com sua destreza profissional e de sua magnífica voz de tenor, Paulo, o pai de Sidéria (Sr. Constante Fruet), e o passional Juvenal (Sr. Georg Leitner), encontraram-se em dificuldades". E depois revela que o "[…] cativante o Juvenal do Sr. Leitner" estava se recuperando de uma infecção na garganta.

A palavra "amador" empregada por Stresser na entrevista está longe de receber a conotação negativa que tem nos dias atuais. Ao contrário , era sinônimo de dedicação e era entendida como um sinal distinção e boa educação, além de funcionar como um elemento de coesão social. Ao escrever sobre o músico brasileiro, Luiz Heitor Correia de Azevedo destaca o diletantismo musical como altamente relevante, "[…] porque mobiliza um número considerável de indivíduos, de todas as categorias sociais, que geralmente se reúnem em grupos grandes ou restritos[111]" (AZEVEDO, 1982, p.751).

> O diletantismo é um fenômeno indissociável da própria arte musical, que não deve ser considerado com desprezo; Nem toda música é composta para ser executada por virtuosos e ouvida por outros; Há uma música que exige a participação ativa de todos, e o amador não pode ser privado do prazer de improvisar e até de compor música. Nem poderia ser privado de desenhar ou pintar. Às vezes até a diferença entre amadores e profissionais é difícil de estabelecer (AZEVEDO, 1982, p.751)[112].

O amadorismo musical foi um elemento importante do mercado cultural no início do século XX, e apesar de parecer um contra-senso, essa figura era bastante comemorada.

---

[111] "*[...] un hecho de especial importancia porque moviliza a una cantidad considerable de individuos, de todas las categorías sociales, que por lo general se reúnen en grupos numerosos o restringidos".*

[112] *"El diletantismo es un fenómeno inseparable del arte musical mismo, que no conviene considerar con desprecio; no toda la música se compone para ser interpretada por virtuosos y escuchada por los demás; hay una música que requiere la participación activa de todos, y no puede privarse al aficionado del deleite de improvisar y aun de componer música. Como tampoco se lo podría privar de dibujar o de pintar. Algunas veces incluso la diferencia entre aficionados y profesionales es difícil de establecer".*

Parecia nunca faltar admiração pelas iniciativas diletantes, enquanto a sociedade se deliciava com as críticas carregadas de sentimentalismo, que descreviam as habilidades técnicas ou até mesmo interpretativas dos amadores.

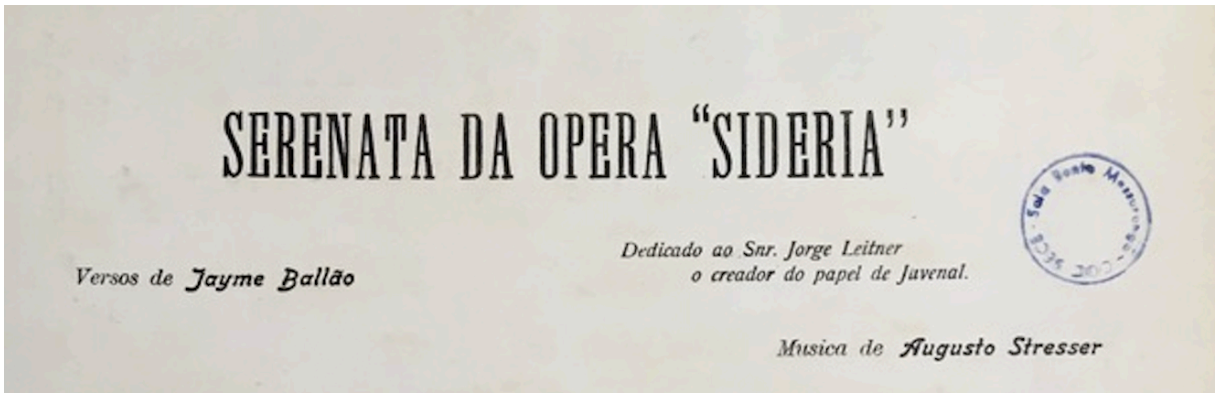
Amadores promoviam e atuavam em concertos tanto no espaço público quanto em ambientes privados, como no caso dos clubes da "colônia allemã". O crescimento industrial e urbano, aliado ao aumento populacional e à instalação de comércios, gerou a riqueza necessária para expandir a produção de mercadorias musicais. Nessa cadeia de acontecimentos, a produção musical amadora movimentou um mercado em torno de si, que envolvia a publicação de músicas; a atuação de professores e criação de instituições de música; a promoção de concertos, com a distribuição de recursos estatais para a promoção artística; além de impulsionar a fundação da fábrica de pianos Essenfelder.

O amadorismo também repercutiu na criação de um repertório próprio e num formato próprio de edição para esse público. Em Curitiba, nas primeiras décadas do século XX, as partituras disponíveis eram as mesmas de qualquer cidade brasileira: uma produção musical dominada por peças de salão – havia uma profusão de pequenas peças para piano, de canções, juntamente com adaptações de árias de Ópera com harmonizações simplificadas. Tematicamente focalizava em temas universais, como o amor, a saudade, muitos deles ligados à romances proibidos, porém discretos. No Paraná, graças à colaboração entre os poetas simbolista e regionalistas, a coleção de canções que se referem à beleza natureza e aos aspectos geográficos do Estado são numerosas. Também se multiplicavam os compositores amadores que abasteciam as editoras e revistas com peças fáceis e em grande quantidade para o uso domiciliar, como valsas, marchas e etc., mas apesar do volume de obras, caíram rapidamente no esquecimento. Na revista *O Olho Rua*, de Curitiba, podemos encontrar várias publicações de partituras escritas por paranaense que vinham acompanhadas de uma rica ilustração de acordo com a temática da canção. Todas de fácil execução, encheram as páginas da revista as valsinhas de Luiz da Silva Bastos e de Raul Faria, com texto de Rodrigo Junior; a polka, a mazurka e o scottisch de Benedito Nicolau dos Santos, até mesmo Estrela d'alva de Stresser com letra do Silveira Mello e a polka-mazurka de Carlos Frank. Grande parte do repertório encontrado na BRDF perfazem esse gênero de música. Entre as publicações direcionadas para esse publico, estão a Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti e a Serenata, ambas descritas anteriormente.

6.1.3.1 Jorge Leitner (tenor) – Juvenal

A Serenata da Ópera *Sidéria* (Figura 67) era a ária de Juvenal, o antagonista interpretado por Jorge Leitner. Sem dúvidas "[…] dentro da trama chorosa e trágica da ópera, Juvenal é o personagem de maior realce. Enquanto os outros são cheios de virtudes, boas intenções e amores nobres, Juvenal é o vil traidor, pérfido, desleal, enganador, insidioso e velhaco" (VILELLA, 2012). Por outro lado, sobre o desempenho na execução, tomando uma postura mais objetiva, o *Der Kompass* escreveu que, se comparados à George, "[…] Paulo, o pai de Sidéria (Sr. Constante Fruet), e o passional Juvenal (Sr. Georg Leitner), encontraram-se em dificuldades. […] Foi especialmente cativante o Juvenal do Sr. Leitner, cujo sucesso deve ser louvado ainda mais em vista do fato de ele ainda estar se recuperando de uma infecção na garganta" (CHILON, 1912, p.1). No entanto, se a personagem alcançou popularidade, seu intérprete, por outro lado, teve uma vida bastante pacata e discreta.

Figura 67 – Título e dedicatória da Serenata


SERENATA DA OPERA "SIDERIA"

Versos de Jayme Ballão

Dedicado ao Snr. Jorge Leitner
o creador do papel de Juvenal.

Musica de Augusto Stresser

Fonte: BRDF/MIS-PR.

Jorge Leitner era um cirurgião-dentista, formado pela Escola de Farmácia e Odontologia de São Paulo (NOTAS, 1908, p.2). Em setembro de 1909, abriu seu primeiro consultório em Curitiba (JORGE, 1909, p.3) e passou a integrar a Sociedade de Tiro Rio Branco, onde atuou na criação e manutenção de uma biblioteca. Além disso, exerceu a função de secretário do Clube de Tiro do Pombo.

Jorge era o oitavo e último filho de João Leitner[113], um imigrante austríaco com forte atuação comercial na cidade. A família possuía uma cervejaria que mais tarde se tornaria a icônica indústria "Cerveja Cruzeiro". João também era proprietário de um dos dois únicos hotéis na cidade, que além de abrigar a loja da cervejaria, funcionava como um edifício comercial, abrigando salas diversas. Entre os anos de 1870 e 1879, o jornal Dezenove de Dezembro frequentemente divulgava serviços e especialidades médicas no local, como os do Dr. Girard, do oculista Faria, dos dentistas Antonio dos Santos e F. Riedel, do alfaiate João Schaefer ou do relojoeiro Hugo Riedel. Mais do que um espaço de comércio, era no hotel do Leitner que se hospedavam figuras importantes da política e da sociedade.

Figura 68 – Jorge Leitner.



Fonte: ANNIBAL, 1912.

Um exemplo notável foi o caso do engenheiro Thomas P. Bigg-Wither, que visitou o Brasil entre 1872 e1875. Encarregado de liderar um dos quatro grupos responsáveis pelo levantamento preliminar para a construção de uma ferrovia – um projeto ambicioso que pretendia ligar o Oceano Atlântico e Pacífico, cortando o Paraná longitudinalmente –, o inglês

[113] A árvore genealogia é apresentada em GLASER, 2011, p.38 e 39. Segundo a pesquisadora, João teria vindo de Tirol e se instalado inicialmente em Joinville, mas por não se adaptou ao clima tropical da cidade optou transferir-se a Curitiba. Porém, ele não foi o único a sofrer com as altas temperaturas do pais tropical. Joseph Glaser (1839-1888) saiu da Boêmia e ao chegar na Colônia Dona Francisca decidiram se transferir para Curitiba. Ele era professor de música e trompista, fundando a primeira orquestra em Curitiba. Seu filho, Wenceslau (1863-1936), foi um importante comerciante na cidade e seu negócio está ainda em funcionamento.(GLASER, 2018, p.76). Isso parece irrelevante ao primeiro olhar, mas se pensarmos que o discurso Paranista. está assentado sob característica meteorológica. Ele, por sua vez, tocava trompete.

hospedou-se por duas vezes no Hotel da família Leitner[114]. O projeto não saiu do papel, suas experiências ficaram registradas em *Pioneering in South Brazil : three years of forest and prairie life in the province of Paraná,* um diário de viagem em dois volumes. Bigg-Wither, além de descrever 'Herr' Leitner, sua cervejaria e o acolhimento que recebeu no estabelecimento, vai destacar a habilidade musical do anfitrião à cítara.

> Todas as noites, depois de terminado o dia de trabalho com as lojas, reuníamos-nos num novo hotel alemão que estava a ser construído na parte inferior da cidade e que possuía a modesta atracção de uma cervejaria própria anexa. Essas noites eram geralmente dedicadas a conversar sobre os planos e preparativos para a realização do trabalho de exploração que tínhamos diante de nós e a discutir o país em geral. Ocasionalmente, apareciam homens que haviam viajado pelo interior e vivido selvagens na floresta. Herr Leitner (o proprietário) trazia sua melhor cerveja e, quando chamado, aumentava a diversão da noite tocando sua cítara, na qual ele era um executante muito competente (BIGG-WITHER, p. 87, tradução nossa.). [115]

Apesar de Bigg-Wither mencionar em seus escritos "Herr Leitner, o proprietário", é possível que esse "executante muito competente" da cítara tenha sido Jorge, ou, que a prática do instrumento fosse comum no meio familiar. Assim, Juvenal, o personagem amargurado e violento da Ópera *Sidéria*, compartilhava algo com Jorge, que em cena cantou e, talvez "dedilhou a sua citara", como sugere o texto da Serenata. Presumi-se que, em concomitância à criação das personagens da Ópera, tenham sido definidos os seus interpretes, e a dedicatória escrita na partitura da Serenata possa ser uma confirmação a esse processo.

Pouco se sabe sobre a vida profissional de Jorge, já que viveu longe dos holofotes. Os jornais oferecem um pouco da próspera vida social em Curitiba, registrando sua presença em eventos e ações de filantropia, destacando seu casamento com Erika Tamm e o nascimento dos três filhos. Erick, Guiomar e Ralph Jorge. No entanto, chamam particularmente a atenção duas notícias que relatam atentados sofridos em um curto intervalo de tempo, ambos envolvendo incêndios criminosos em sua casa (MÃOS, 1912, p.2). À imprensa, Leitner afirmava desconhecer o motivo ou a identidade da "mão criminosa".

A família Leitner mantinha fortes relações com a Sociedade Hípica e com o Conselho Deliberativo do Clube Athletico Paranaense. Jorge assumiu a função de Secretario

---

[114] O Hotel foi vendido em 1882, restando como principal negócio da família a Cervejaria, primeiro nominada Tyvoli, depois Cruzeiro.

[115] "*Every evening, after the day's work with the stores was over, we met together in a new German hotel that was building at the bottom of the town, which pos- sessed the modest attraction of a brewery of its own attached to it. These evenings were usually devoted to talking over the plans and arrangements for carry- ing out the work of the exploration before us, and to discussing the country generally. Occasionally men would drop in who had themselves travelled in the interior, and lived wild lives in the forest. Herr Leitner (the landlord) would bring out his best beer, and would, when called upon, add to the amusement of the evening by playing on his zither, on which he was a most proficient performer.*"

da Sociedade de Caça e Pesca do Paraná, participava frequentemente de exposições de cães, marcava presença em mostras de arte. Sua figura parecia bastante conhecida, associado à profissão de dentista, tornando-se alvo de singelas piadas na imprensa.[116]

No campo musical, "[…] foi discípulo do maestro Corradi, aperfeiçoando a voz de tenor com o artista George Wucherpfennig" (Sidéria, 1912b, p.2). Antes da sua participação na Ópera *Sidéria*, colaborou em dois concertos promovidos por Kessler: um no Theatro Hauer, na montagem de *O Camponês Alegre,* de Leo Fall, onde a "[…] orquestra mesmo contando com poucos elementos e sob a esforçada regência do maestro Leo Kessler, triunfou"[117]; e outro na Sociedade Thalia, em apresentações nos dias 02 e 09 de dezembro de 1911 (Figura). Após a estreia de *Sidéria*, colaborou em alguns concertos organizados por Léo Kessler e, assim como Constante Fruet, estava cotado para o elenco de Papilio Innocentia.

6.1.3.2 Marietta Bezerra (soprano) – Sidéria

Figura 69 – Marietta Bezerra.



Fonte: ANNIBAL, 1912.

Entre todos os amadores que participaram da montagem de *Sidéria*, Marietta Bezerra foi a que mais se beneficiou, tornando-se profissional. Embora as récitas de maio de 1912 marcassem sua estreia nos palcos, já era conhecida pelos concertos realizados em salões.

---

116 "Quando meu pai trabalha deixa a gente de boca aberta./Como, pequeno? Será teu pai algum gênio?!/ Eugenio, não senhor. Meu pai chama-se dr. Jorge Leitner". (QUANDO, 1930,. p.2)
117 *A República*, Curitiba 19 de set de 1911 n.0220 p.2. [Theatros]

Desde muito jovem, recebeu formação musical, iniciando os estudos de canto com o professor Hortencio Cardinelli e posteriormente aperfeiçoando-se com Carlos de Carvalho, do Conservatório do Rio de Janeiro. Além de seu talento vocal, destacou-se como pianista, sendo discípula do professor Raul Messing, em Curitiba. (Sidéria, 1912b, p.2).

No artigo *Marietta Bezerra - A criadora do papel de Sidéria*, citado anteriormente, Paulo Assumpção alegava que Marietta seria "[…] a única capaz de assumir tão árdua quão brilhante tarefa" (ASSUMPÇÃO, 1912, p.1). Primeiro procurou o pai da cantora, o General Amorim Bezerra, para então propor à Marietta a empreitada."Vencida a relutância que a natural modéstia e o receio de mal êxito opunham à aceitação da incumbência, [Marietta decidiu que a] delicadeza das cenas e a severidade dos motivos não seriam impróprias do sacrifício" (*Ibid*, p.1). Segundo Paulo, os ensaios iniciais ocorreram na sua residência, embora não detalhe exatamente quando começaram. Paulo parecia tentar justificar a escolha, já que aquele seria "[…] o primeiro trabalho cênico da talentosa amadora". Usava o lirismo, afirmando que Marietta "absorvia a cena" e fazia todos esquecerem que estavam "[…] diante de um estreante, tanta fulguração dramática, a impressionante sentimentalidade, a perfeição interpretativa dada ao personagem da Ópera" (*Ibid*, p.1).

O importante semanário *O Pirralho*, revista fundada por Oswald de Andrade e Dolor de Brito, dedicou toda atenção à Marietta. Assinada pelo pseudônimo Rodól Brito, que esteve presente na estreia, a descrição bem-humorada alega que o jornalista "[…] representou solenemente *O Pirralho*, bebeu champanhe, fumou charutos, andou de *frack*, de smoking e casaca"(BRITO, 1912, p.5). O trecho evidencia a articulação entre os intelectuais curitibanos, convidando jornalistas, literários e advogados de outros estados para o evento. É digna de nota a suntuosidade – ou extravagância – da ocasião, com o uso de traje de gala. Pouco escreveu sobre os autores da Ópera. Com um jogo de palavras, o articulista aproveitou o campo semântico do sobrenome de Ballão para sugerir ousadia, fazendo alusão aos empreendimentos de outro brasileiro, o aviador Alberto Santos Dumont; elogiou o colega. "Nessa época de aeroplanos, houve lá um Ballão temerário que fez sucesso"(*Ibid*, p.5). Stresser recebeu uma linha: "[…] talentoso maestro paranaense de sangue alemão, escreveu a música". Kessler, por outro lado, sequer foi mencionado. Toda atenção foi dada à protagonista, pois o articulista estava convencido que os organizadores a haviam "Arrancaram

da fina flor dos salões Curitibanos, o que eles tem de mais fino e puseram no palco. O' um brilhareto! Sobretudo uma soprano, valeu tudo" (*Ibid*, p.5).

> É um assombro. Refiro-me a distintíssima senhorita Marietta Bezerra, gentil filha do general Bezerra. Ela é de fato uma real e perfeita vocação artística. É graciosa, inteligente, pisa com garbo no palco, **não parece estreante**, tem voz educada, aprimorada educação artística, é de fato e realmente artista. E se a Ópera não prestasse, fosse toda ela um amontados de coisas feias e sem nexo, só o fato de ter ela revelado, uma Marietta Bezerra, só indo lhe valeria uma glória […] assisti o aparecimento de uma grande artista.
> E prazeisosamelnte, a S. Paulo, 'capital artística' do Brasil eu apresento Marietta Bezerra, não como uma esperança mas como uma realidade artística" (*Ibid*, p.5).

No Rio de Janeiro, o nome de Marietta aparecia frequentemente tanto nas páginas de cultura quanto nas colunas sociais. O Jornal das Moças, por exemplo, destacou sua participação no concerto realizado beneficente em prol dos feridos das marinhas das nações da Tríplice Entende (CONCERTO, 1914a, p.9). Ela estampou a capa de uma edição do periódico, enquanto sua irmã Rosina Bezerra Fonseca, ocupou a capa do o número seguinte (BEZERRA, 1914, p.1).

6.1.3.3 Josepha Correia de Freitas (soprano) – Thylde

Figura 70 – Josepha Correia De Freitas.



Fonte: ANNIBAL, 1912.

Nascida em 07 de janeiro de 1889, Josepha herdou o nome da avó paterna. O seu avô, o Capitão Domingos Correia de Freitas teve sete filhos[118], entre eles o pai de Josepha, o

[118] O seu irmão de nome Manuel, tio de Josepha, ganhou muita notoriedade nacional graças a sua intensa atividade politica em defesa do abolicionismo e dos direitos das mulheres e ter desempenhado atividades em outros Estados, além de ter proposto a composição da Bandeira do Estado do Paraná.

também Capitão José Correia de Freitas, um homem de tendências liberais e idéias republicanas. Sua prima, Maria do Rosário, foi casada com João Augusto Stresser, irmão de Augusto Stresser – mais uma relação de natureza familiar entre elementos de *Sidéria*.

Josepha iniciou seus estudos artísticos em Curitiba e foi professora do Colégio Soledade. Antes da estreia na ópera, já havia se apresentado em algumas ocasiões, inclusive ao lado de Marietta Bezerra no 3º Sarau Musical da Sociedade Carlos Gomes, no Cassino Curitibano, em 1909. "Com extraordinário sentimento, na sua bela voz de contralto, a senhorita Marietta Bezerra cantou na 2° parte a ária da Favorita, de Donizetti (…) e a senhorita Josepha Correia de Freitas, agradável voz de soprano ligeiro encerro a 1° parte cantando a *ballata* do Guarany, de Carlos Gomes" (SOCIEDADE,, 1909, p.1).

"Sendo notada a sua boa voz de soprano, foi para o Rio de Janeiro onde estudou com a Professora Corina Maragliana Malagutti, com grande aproveitamento, e depois, já com subvenção do Estado para estudo no Rio no Instituto Nacional de Musica, onde se diplomou." (NEGRÃO, 393-394, v.03, 1928). E foi durante sua estada no Rio, que o jornal fluminense publicou uma matéria elogiosa: *Uma artista de grande futuro começa a aparecer*, que a destacava entre as alunas da classe do professor Amaro Barreto. Apresentando a cantora, descrevia sua trajetória: em Curitiba com "[…] a sua primeira professora de canto a distinta educadora Mme. Georgina Monguel (…); também o provecto maestro Léo Kessler lhe deu algumas lições de canto" (UMA artista, 1912, p.7).

O auxilio de 3:000$ para estudar música na capital federal foi concedido em março de 1912, (CONGRESSO, 1912d, p.2), mas gerou insatisfação, uma vez que Josepha e Kessler acreditavam que o aperferfeiçoamento no exterior seria mais adequado. Até mesmo os jornais cariocas acreditavam ser um desproposito que Josepha permanecesse no Brasil. A matéria do A Noite, *Uma Artista Brasileira*, ilustrada com uma foto da cantora e mencionando sua apresentação na Missa da Candelária com o organista Armand Gouveia, do INM, criticava a decisão do Estado, sugerindo que o Paraná a enviasse "[…] aos centros musicais da Europa, onde ela se pudesse aperfeiçoar" (O PARANÁ, 1914, p.4) .

> Possuidora de uma **esplendida voz de soprano,** perfeita sonoridade, de grande volume e extensão, […] que fosse Mlle Correia de Freitas diretamente para a Europa, para o Conservatório de Paris, como é o seu mais ardente desejo, de onde, dado seu talento e vocação, sairia fatalmente em grande artista, tal como se expressou em seu favor **o regente da orquestra do Teatro Ópera-Comédia de Berlim,** que em Curitiba instrumentou e regeu a Ópera Sidéria. Um auxílio, duplo

> do atual, seria o bastante, e ao Paraná caberiam os mais vivos aplausos por esse ato de inteira justiça. (CARTA, 1912, p. 1)

Apesar da frustração, Josepha se inseriu no meio artístico carioca, participando de concertos promovidos pela Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro e pela Sociedade Sinfônica Fluminense. Uma das últimas atividades da cantora no Rio foi sno Festival Pró-Contestado, uma "obra humanitária", que reuniu Marietta de Verney Campello, o professor Francisco Chiaffitelle, Rubens Figueiredo e Ernani Braga (FESTAS, 1915, p.5).

De volta ao Paraná, ela colaborou com Léo Kessler em muitos concertos de caridade ou em recitais de alunos. Como professora do Gymnasio Paranaense, dedicou-se integralmente a docência de canto, piano teoria musical e solfejo. Nunca se casou e faleceu em outubro de 1960 no Rio de Janeiro.

6.1.3.4 George[119] Wucherpfennig - Alceu - ou o "amador touriste"

> "O Sr. Jorge Wucherpfennig não foi um estreante, já é um amador *touriste* que tem pisado o palco muitas vezes. É um tenor de mérito" (A EXHIBIÇÃO, 1912, p.1).

Figura 71 – George Wucherpfennig.



Fonte: ANNIBAL, 1912.

O *Das Deutsche Bühnen-Jahrbuch*, O Anuário do Teatro Alemão – também conhecido como *Große Rote Buch* (*O grande livro vermelho)*– era uma publicação anual que

[119] Para tratar do cantor alemão, usaremos sempre seu nome em grafia original "George". Tal decisão decorre do cantor Jorge Leitner possuir igual primeiro nome. Wucherpfennig tem por fontes jornalísticas ambos tratamento - em português e em alemão. Quando o nome for transcrito e acompanhado pelo sobrenome, manteremos o idioma grafado pelo periódico, ao contrário, seja na ausência do sobrenome ou quando nos referimos a ele, usaremos Georg.

por mais de 100 anos reuniu estatísticas, críticas e resenhas, apresentando as equipes de todos os teatros alemães, além de um amplo catálogo ilustrado. George Wucherpfennig possui quatro no anuário, sendo o último em 1909, no modesto teatro municipal de 750 lugares em Libau, hoje uma cidade da Letônia. Nos anos anteriores, em 1908, 1907 e 1906, Wucherpfennig atuou como tenor do coro da Ópera Cômica de Berlim (*Komich Oper*), um renomado teatro para 1.250 expectadores. Em1906, Léo Kessler também atuou na *Komich Oper* como pianista repetidor, o que sugere que os dois músicos tenham colaborado diretamente. Faz parte das atribuições do pianista acompanhar o preparo e apresentações de obras, estabelecendo os contato estreito com os intérpretes e possuindo ampla familiaridade com diferentes repertórios.

Embora tenha atuado nas récitas promovidas pela Cia Platerowski – responsável pela incursão de Kessler no Brasil –, George possivelmente chegou ou passou pelo país antes de 1911. A vinda da companhia Papke no Brasil, em 1909, pode ter resultado na permanência de alguns de seus integrantes no país (Figura 72). Outra possibilidade é que, dois anos depois, George tenha decidido atravessar o Oceano Atlântico mais uma vez para cantar na América do Sul. Não se sabe ao certo, mas há registros de duas entradas de George no Brasil, ambas acompanhado da Companhia Papke.

Figura 72 –Anúncio do concerto da Papke em 1909.



PALACE-THEATRE

Empreza Theatral Brasileira—Director: J. Cateysson

GRANDE COMPANHIA ALLEMÃ DE OPERETAS

Empreza AUGUSTO PAPKE — Director de scena K. THIEMANN

PENULTIMO ESPECTACULO

HOJE SEGUNDA-FEIRA, 21 DE JUNHO DE 1909 HOJE

9ª récita de assignatura

PELA PRIMEIRA VEZ NO RIO DE JANEIRO

a opereta em 3 actos de M. WEST e J. SCHNITZER, musica do maestro EDMUND EYSLER

BRUDER STRAUBINGER

(IRMÃO STRAUBINGER)

Distribuição — Landgralf Philipp, Sr. *Autos;* Landgrafin Lola (sua mulher), Sta. *Frank;* Excellenz Vaup (Intendente), Sr. Bluhm; Sta. von Himmlisch (Dama da Côrte), Sra. Thiemann; Ruckemich (Ratsherr), Sr. Schatzing; Bruder Straubinger, Sr. *Aigner;* Oculi (a moça travessa), Sta. *Hansen;* Schwudler (Proprietario panorama ambulante), Sr. Hanno; Liduschka (sua mulher), Sra. Searle; Bonifax (Director), Sr. Wucherpfennig; Wimmerer (Escrivão), Sr. Riesinger; Bierschopf (Ordenança), Sr. Reichenberg.

Mulheres, Homens, Officiass, Burguezes, Criados, Criadas, etc., etc.

Maestro director da orchestra Sr. H. BUECKEL

Os bilhetes á venda na Casa Hermanny, Avenida Central n. 129, das 10 1/2 ás 5 1/2 horas da tarde.

Amanhã—10ª récita de assignatura—DESPEDIDA DA COMPANHIA.

Quinta-feira, 24 — ESTREA da Companhia italiana de operetas E. LAHOZ.

Fonte: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 2 jun 1909 n. 171 p.10.

A Companhia Papke chegou no Brasil a bordo do vapor Cap Vilano[120], em 1909, pertencente à *Hamburg-Sudamerickanische Dampfschifffahrt Gesellschaft*. O navio atracou no porto do Rio de Janeiro no segundo dia de junho, procedentes de Hamburgo e realizando escalas intermediárias. numerosa orquestra, os membros do coro, os cantores principais, além dos inspetores de orquestra, soprador e diretor, ocuparam quase toda a primeira classe (Anexo A). Em 1910, a Cia Papke retornou ao Brasil com apresentações no Teatro S. Pedro do Rio de Janeiro, viabilizada pelos esforços da empresa F. Serrador, que oferecia a venda de assinaturas[121] em maio daquele ano. A trupe embarcou em Montevidéu no Paquete inglês *Avon*, que havia partido de Buenos Aires e chegou ao Rio em 1º de junho de 1910. Entre os passageiros da segunda classe, onde viajava toda a companhia, estavam Ludwig Seyer, um músico que também se estabeleceu em Curitiba; assim como Platerowski aparecia registrado no mesmo navio. A expectativa era de mais uma temporada no Brasil, com récitas anunciadas para agosto de 1911. As apresentações não se concretizaram, provavelmente em consequência da morte de Augusto Papke por um problema cardíaco na cidade portuária de Antofagasta, no norte Chileno.

Figura 73 –Wucherpfennig, Kessler ao centro e Stresser.



Foto oficial para a Ópera *Sidéria* no Estúdio Volk em Curitiba. A esquerda, com o rosto apoiado na mão o cantor e diretor artístico George, com aos mãos entrelaçadas na posição central o maestro Kessler e Augusto que sentado numa poltrona está posicionado lateralmente. Fonte: BRDF/ MIS-PR.

---

[120] A bordo do vapor "cap. Vilano" da Hamburg-Sudamerickanische Dampfschifffahrt Gesellschaft, companhia de paquete a vapor que cumpria o percurso de Hamburgo a América do Sul. Tinham saídas do porto de Hamburgo as terças e quartas, fazendo escalas em Portugal, Bahia, Rio de Janeiro e com destino final Santos. As vezes faziam escala em Vitoria e em Rotterdam.

[121] A Imprensa, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1910 n.0874 p.3 [Theatros e Salões: Companhia Papke]

Após sua circulação pelo Brasil com a Companhia Platerowski em 1911, Wucherpfennig, a exemplo de Kessler[122], permaneceu em Curitiba e se envolveu em diversas produções ao lado do maestro a partir de 1912. Único cantor profissional na montagem da Ópera *Sidéria*, assumiu também o cargo de Diretor Artístico, razão pela qual eles aparece tanto na foto oficial da Orquestra de Professores do Rio de Janeiro (Figura 61), quanto na imagem com Kessler e Stresser, feita no Estúdio do fotógrafo Volk (Fig. 74).

Seu nome foi pouco mencionado pela imprensa na época, fato justificado pela vida discreta, pois não constam notas sobre seus afazeres pessoais nas colunas sociais, nenhuma nota sobre casamento, sobre nascimento de filhos ou sobre viagens, nenhuma menção de assunção de cargos públicos ou políticos. Até meados de 1930 seu nome aparece mencionado em concertos na cidade, às vezes cantor em outras como diretor. Depois desse período, seu nome só reaparece nos anos 1960, citado nas colunas saudosistas de Muricy. Esse lapso sugere que ele possa ter retornado à Alemanha, mudado para outra cidade ou mesmo falecido nos anos 1930.

Figura 74 – Cartão de George Wucherpfennig.



Na pesquisa de Maria Doubek sobre os cartões postais colecionismo em Curitiba, reproduz aquele distribuído por George na época da representação de *Sidéria*. A inscrição feita pelo colecionista na época, indica que o nome do personagem que interpretou o acompanhou durante toda sua vida. Fonte: DOUBEK, 2017, p.31.Provavelmente foram feitos cartões desse tipo para todos os principais atores. (Ver Anexo).

[122] Assim como Kessler, foi maçom e "[…] membro da Loja Concórdia IV, fundada por alemães e imigrantes" (BUCKER, p.144).

George manteve uma estreita relação com seu país de origem, promovendo e participando de concertos[123] e eventos beneficentes em alguma causa pró Alemanha. Além da Ópera Yara, outro exemplo foi o concerto promovido em 1936 no Theatro Guayra (UMA, 1936, p. 2), dedicado ao governador do Estado Manoel Ribas. O evento tinha como objetivo beneficiar a Cruz Vermelha Brasileira, mas também ao *Winterhilfswerk des Deutschen Volkes* (Auxilio de Inverno do Povo Alemão), programa estabelecido entre os anos de 1933 e 1945, que arrecadava donativos que chegavam de todos os continentes para auxiliar os cidadãos alemães durante o inverno. Embora promovido sob um discurso de assistência social, o *Winterhilfswerk* era um instrumento de propaganda nazista. Wucherpfennig esteve acompanhado de nomes conhecidos da cena musical local, como Ludovico Seyer, Hanz Pöeck e Alceo Bocchino.

Figura 75 – Anúncio de concerto nazista



Deutsche Feier

der nationalen Wiedergeburt Deutschlands anläßlich des Geburtstages des deutschen Reichskanzlers ADOLF HITLER, veranstaltet von der Ortsgruppe Curityba der Hitler-Bewegung, am

Donnerstag, den 20. April, abends 8½ Uhr

in dem freundlichst zur Verfügung gestellten grossen Festsaal des „Verein Deutscher Sängerbund", unter gütiger Mitwirkung von Frau Gussy Delitsch, Herrn Georg Wucherpfennig, des Orchesters des „Verein Deutscher Sängerbund" unter Leitung von Herrn Prof. Ludwig Seyer, des Chors des Bundes Deutscher Kriegskameraden: Direktion Herr G. Wucherpfennig sowie des Deutschen Männergesangvereins „Einigkeit" unter Leitung von Herrn Alexander Otto.

Deutsche und Deutschstämmige sind hierzu eingeladen!

VORTRAGSFOLGE.

1. Fridericus Rex — Marsch — Orchester
2. Begrüssung durch den Vorsitzenden der Ortsgruppe, Herrn W. Hoffmann

Brasilianische Nationalhymne

3. a) Brüder, reicht die Hand zum Bunde . . .
   b) Lützow's wilde, verwegene Jagd
   Deutscher Männergesangverein „Einigkeit"
4. Germanentreue — Marsch Orchester
5. Festrede, gehalten von Herrn Dipl. Ing. Hans Bennewitz

Deutschland-Lied

PAUSE.

6. Deutsche Waffenehre Marsch – Orchester
7. a) Am Rhein — J. X. Walter
   b) Ein Obdach gegen Sturm und Regen
   Robert Kahn
   Frau Gussy Delitsch
8. Mit Eichenlaub und Schwertern – Marsch – Orchester
9. a) Im Feld des Morgens früh . . . — Chr. Burkhardt
   b) Froh und Frei – Franz Mücke
   Chor des Bundes Deutscher Kriegskameraden
10. a) Die Palme von Port Said
    b) Deutschland erwache!
    Vortrag Herr G. Wucherpfennig
11. Hoch Heidecksburg! – Marsch – Orchester

Schlussworte. Horst Wessel-Lied.

Fonte: DEUTSCHE, 1933, p.4.

[123] A título de exemplo, em 1916, no Estado de Santa Catarina e em beneficência da Cruz Vermelha Alemã e Austríaca, apresentou-se no Salão Berner destacado como tenor "membro da Ópera Cômica de Berlim" (*Gazeta do Commercio*, Joinville, 01 abr 1916 n.026 p.2). Assim como tomou parte no Grande Concerto Wagneriano, organizado por Léo Kessler que contava com uma orquestra de 45 músicos em novembro de 1913.

Além disso, foi diretor de um concerto em homenagem a Hitler, em abril de 1933, também com a participação de Ludwig Seyer (Figura 75). Vale ressaltar, no entanto, que isso não implica necessariamente em uma adesão às ideologias e premissas do partido nazista. Naquele ano, Hitler havia recém-assumido como Chanceler, em janeiro, e poucos podiam prever a extensão barbárie que ocorreria. Portanto, não há evidencias de que George compartilhasse dos mesmos ideias políticas, sendo mais provável que, imerso no ambiente multicultural, tivesse tendências mais liberais e democráticas.

6.1.3.5 Constante Fruet (barítono) – Paulo

O papel de Paulo, pai de *Sidéria*, coube ao barítono Constante Fruet. Nascido em 3 de junho de 1885[124], filho de Francesco Domenico Fruet e Emília Maiocchi. Casou-se em 1905 com Lúcia Bardelli, dentro da comunidade italiana, e faleceu em 6 de junho de 1950. Fruet teve uma trajetória profissional diversificada. Foi industriário e comerciante, atuando no Centro Comercial de Varejistas, além de possuir um hotel em Ponta Grossa. Obteve licença para a manufatura de sabão, sabonetes e outros itens de perfumaria; foi investidor no ramo de importação de secos e molhados e chegou a ocupar a secretaria e presidência do Coritiba Futebol Clube.

Figura 76 – Constante Fruet



Fonte: ANNIBAL, 1912.

[124] "23 primaveras o sr. Constante Fruet, proprietário do Hotel Fruet em Ponta Grossa, por cujo motivo lhe felicitam" (SALVE, 1908, p.2)

Na música, integrou o Grêmio Musical Orpheon Paranaense, sob a batuta do maestro Alberto d' Oliveira Monteiro, onde atuou como secretario. Entre seus colegas estavam Luiz Romanò, arquivista do grupo, e José M. Gambús, fiscal artístico. Foi aluno do maestro Delveaux e da professora Setragni[125] (Sidéria, 1912b, p.2).

Fruet foi um membro ativo da colônia italiana, participando ativamente das reuniões e das tomadas de decisões. Analogamente ao que acontecia na "colônia allemã", a comunidade italiana nutria forte sentimento pátrio pelo país de origem. Isso ficou evidente em encontros como o realizado na Sociedade Giuseppe Garibaldi, que tinha por objetivo "[…] auxiliar a sua pátria que foi arrastada à guerra" (NOTAS, 1915a, p.2). Além de Fruet, a comissão organizadora incluía Luiz Romanò e membros das famílias Barletta, Bonacci e D'Alò – todos participantes de *Sidéria*.

Após a montagem da Ópera *Sidéria*, esforçou-se para fortalecer e incrementar o Grêmio Musical Orpheon Paranaense, mas suas aparições no cenário musical tornaram-se cada vez mais esporádicas. Ele participou do Grande Concerto Wagneriano e eram cotado para o elenco de cantores da Papilio Innocentia.

6.1.3.6 Os camponeses italianos

Além do coro e dos soldados, *Sidéria* contava com um grupo de personagens secundários designados como "camponeses" ou *Bauer*. Embora tivessem uma pequena participação em todo enredo, seus intérpretes estavam nomeados no libreto. Entre eles, apenas uma mulher, a mezzosoprano Anna Kirchgaessner, que interpretava a "*Begleiterin der Sidéria*", – dama de companhia da protagonista. Os outros três nomes destacados nos anúncios da Ópera eram tanto integrantes da comunidade italiana quanto do Orpheon Paranaense: João Ravaglio, José Busetti Mori e Luiz Romanó,.

João (Giovanni Vittorio) Ravaglio (1878-1942) era tenor e filho de um relojoeiro imigrante de Rivolta d'Adda, Lombardia. Ele, por sua vez, era um alfaiate, seu negócio na Rua Marechal Floriano fornecia o fardamento e calçados para o Regimento de Segurança do Estado. Posteriormente, tornou-se um industriário, fundando uma fábrica de vinhos e bebidas. Sua aparição nos palcos foi pontual, com poucas aparições de destaque, como em *Sidéria* ou

---

125 No Sao Theodoro, em 1984, participou da apresentação Lirico e Dramatico dedicado ao exercito libertador. A grande atração era o tenor Quirino Mantovani. A "professora Setrangni" acompanhou ao piano os cantores. (THEATRO, 1894a, p.4)

no concerto de inauguração do novo prédio do Club La Gauloise, em dezembro de 1907, quando cantou um dueto ao lado de Georgina Mongruel.

José (Giuseppe) Busetti Mori (1870-1945) nasceu em Treviso e permaneceu na Itália até seus nove anos de idade, quando imigrou com os pais Andrea Busetti e Luiza Mori. No Brasil, tornou-se professor de português, escritor e tradutor, além de fundar o periódico de propaganda libertária *O Despertar*, em parceria com G. Daminani. Colaborou em jornais, como no *Diário da Tarde*, *Gazeta do Povo, O Dia, Ilustração do Paraná, A Rua e Jornal dos Poetas*, frequentemente sob o pseudônimo de Fábio Júnior, (MILLARCH, 1975a, p.4).

Sua atuação não se limitou ao jornalismo, dedicando-se a escrita literária e investigativa publicou, em 1938, *Musa de...Chuteiras*, livro com ilustrações do paranista João Turin – e um retrato de Mori assinado por Theodoro de Bona, – "[…] onde enfeixava uma série de composições medidas em decassílabos, em forma de sonetos, quadras, duplas, etc" (MILLARCH, 1975a, p.4). O livro era dedicado "Aos esportistas,/ Futebolistas,/ Idealistas,/ Que sejam tais,/ Dentro do esporte,/ Que o queiram forte,/ De altivo porte,/ Como os pinhais" (*Ibid*, 1975a, p.4), reflete a influência da ideologia paranista, que permeava em todas campos e atividades no Estado: do teatro à música, do esporte à política. *O grito da natureza* (1939), outro livro de Mori, foi lançado numa época em que "[…] escrevia-se e publicava-se, não havia dúvida, acompanhando a atividade do 'facão' governamental, otimamente conduzido e que não cessava de cortas óbices e entraves opostos a marcha do progredimento *araucariano"* (JUNIOR, 1956a, p.4) .

Busetti se destacava como um crítico implacável, que colocava "os pontos nos is"– expressão que deu título a um dos seus textos. Nele, afirmava: "[…] a verdade verdadeira sobre a Grande Companhia Lyrica Populare Italiana… Um desses motivos, digamo-lo sem rebuços: - a excessiva benevolência para com aqueles que vem de fora é condenavelmente tradicional entre nós!" (JUNIOR, 1935, p.3). E assim revelava seu inconformismo latente com a imprensa local, que privilegiava o elemento estrangeiro em detrimento dos talentos nacionais, mesmo quando aqueles que vinham "de fora" deixavam muito a desejar.

Autodidata, cultor de letras e dotado de ampla capacidade poética, dominava a técnica prosódica e semânticas, essenciais para tradução de obras musicais. Tinha familiaridade com os clássicos, sendo "[…] tradutor de peças teatrais de Pirandelo, Giacossa e Niccodemi, entre outros autores, ele próprio tendo deixado muitos textos (inclusive uma

curiosa "Shoot em goal", comédia esportiva em três atos, nunca encenada)"(MILLARCH, 1975b, p.4).

Descrito por Millarch como "[…] um ítalo-brasileiro fanático por futebol, teatro e cinema"(MILLARCH, 1975b, p.4), José Busetti também foi investidor no setor cinematográfico, tomando parte da sociedade Cine-Theatral,"[…] formada em Curitiba entre os proprietários do Mignon, Palace, Smart e Éden para em conjunto explorarem esses teatros de cinema, variedades e outros que convenham durante 5 anos" (CINE, 1916, p.6). Outro sócio, Annibal Requião, que deixou como legado uma coleção de filmes sobre o Paraná, investiu na 40:000$000 reis, enquanto José entrou com outros 13:300$000.

Rodrigo Junior, por sua vez, descreveu o colega como uma "Criatura animada de um dinamismo pouco comum" (JUNIOR, 1956b, p.4), afinal, era constantemente visto nos palcos, nas coxias e também nos gramados esportivos[126].

Luiz (Luigi) Romanó, por sua vez, era um baixo, conhecido tanto por sua voz quanto pelo temperamento singular. A sua Confeitaria Romanó tornou-se um verdadeiro ponto de encontro da *jeunesse dorée* curitibana. Famoso por seus quitutes, Romanò sofreu com a pirataria: seus produtos eram copiados e vendidos ilegalmente pelas ruas de Curitiba[127]. Sua primeira loja ficava na rua XV de Novembro, e uma segunda, na Avenida Luiz Xavier. Em 1911, abriu uma filial junto ao Mignon Theatro, oferecendo "grande facilidade as excelentíssimas famílias como ponto de espera para as sessões da mesma casa de diversões (…) instalada em dois amplos salões."(CONFEITARIA, 1911, p.2), além de possuir um telefone no local – uma modernidade para a época.

Romanò sabia usar a imprensa a seu favor, promovendo degustações para os jornalistas, que lhe rendiam resenhas elogiosas e descrições pormenorizados do estabelecimento. Para os jornais da época, a Confeitaria Romanó era o lugar ideal para provar "magnificas bolachinhas americanas" (NOTÍCIAS, 1907, p.2) e "ponto obrigatório para degustar as famosas empadinhas de camarão e palmito" (PRADI, 1973, p.8). O hábil

---

126 Para ilustrar, em 1902, foi secretário da Liga Internacional dos Filhos do Trabalho. Em 1906, assumiu como orador do Orpheon Paranaense. Um ano depois, acompanhado de João Ravaglio e Carlos Frank, interpretou obras de Giuseppe Verdi no Festival Artístico em benefício da biblioteca da Sociedade Victor Emmanuel III. Em 1911 encenou *Ladrões da Honra* com o *Grêmio Floral do Sul*, e na década de 1920 foi Conselheiro Fiscal da Federação Paranaense de Desportos. Fez parte Sociedade deHomens de Letras do Brasil, ao lado de Pinheiro Machado, Romário Martins e Euclides Bandeira.

127 A publicação no jornal alertava que "O proprietário desta Confeitaria declara que não tem vendedores ambulantes dos doces de seu estabelecimento. Todos os seus produtos são vendidos na própria Confeitaria." (CONFEITARIA 1905, p.4)

confeiteiro, também sabia preparar pratos suntuosos, como o "[…] castelo medieval de doces com pontes, levadiças, ameias, mirantes etc" (EXPOSIÇÃO, 1903, p.1) criado para a exposição nacional. Como importador experiente sabia atrair os clientes, noticiando produtos natalícios, "aos italianos em particular", como "Mandoulato ou Torrone, Mostarda uso Cremona, Panettone uso Milão, Fogasas uso Veneto, Presnitz a Tiestina" (CONFEITARIA,1899, p.3).

Antes de abrir sua confeitaria, Romanò foi sócio do Hotel Lombardo, cujo nome indicava suas origens. Em 1917, enquanto administrava sua confeitaria, publicou uma série de pequenas notas em formato de anúncio declarando publicamente sua nacionalidade: "Luigi Romanó declara publicamente que é italiano, sendo a sua família oriunda da Lombardia e de Veneza" (DECLARAÇÃO, 1917, p.3) . O motivo exato da declaração é desconhecido, mas se especula que a autodeclaração pública pudesse funcionar como um instrumento para manter a cidadania italiana, atendendo a uma exigência legal de outros países.

Nascido em 18 de agosto, casou-se civilmente com Maria Carlota Lindmann (Lendemann) em 1896, com quem teve oito filhos: Ausonia, Adolpho, Osoria, Dante, Alice, Lauro, Albano e Luiz. Sempre em evidência na sociedade curitibana, ele era presença garantida nos eventos da cidade, mas frequentemente atuando nos bastidores. Na comemoração do 4° centenário do Brasil, organizado por três sociedades italianas – a Giuseppe Garibaldi, da qual Romanó fazia parte; a Circolo XX de Setembro; e a Dante Alighieri – Romanó foi presidente da comissão de *buffet* (4° CENTENÁRIO, 1900, p.1). Também aparece na relação dos industriários que concorreram à Exposição Nacional de 1908 com doces, confeitos e caramelos. Em 1914, participou da homenagem ao republicano Senador Lauro Sodré, que incluiu cerimônias maçônicas.

A sua generosidade era proporcional à promoção pessoal que beneficência lhe concedia. Oferecia quilos de bombons para o natal dos pobres; reunia dinheiro para o Hospital de Misericórdia; realizou doações anuais as mais diversas instituições a cada aniversário seu e de seus filhos; colaborou para a construção de uma estátua em homenagem ao Barão do Rio Branco; e apoiou o evento Pró-Calabria, organizado para ajudar as vítimas do terremoto no sul da Itália.

A outra face de Romanó revela um homem que cultivou muitas desavenças. Em 1906, *A República* noticiou sua prisão sob acusação de envolvimento com a venda de jogos de

azar. No entanto, o *Diário da Tarde* e no *A Notícia* publicam sua defesa, negando qualquer relação com o jogo do bicho, atribuindo a acusação à desafeição pessoal ou erro do inquérito policial. A lista de conflitos não parou por aí: agrediu Luiz Bonetti devido a um "ajustes de contas" e, em outra ocasião, foi ameaço por ex-funcionário, que o levou a registrar uma queixa na polícia. Em outra publicação, veio à tona uma discussão entre Romanò e Olivio Carnasciali (Figura 77). Acusado pelo companheiro da Sociedade Giuseppe Garibaldi de hipocrisia, Romanó respondeu eloquentemente, e em italiano. Sua escrita demonstra o alto nível de erudição, com frases complexas, subordinadas e vocabulário sofisticado, sugerindo um background em filosofia e latim. O fio dessa discussão pode ser seguido através das trocas sucessivas de acusações entre os dois ao longo de algumas edições do *Diário da Tarde*, que acabaram envolvendo outros nomes, como Ugo Righetto e até mesmo Leitner (RIGHETTO, 1900, p.3); (ROMANÓ, 1900, p.2).

Figura 77 - Troca de acusações *pro carattere*.



PRO CARATTERE

A' Luigi Romanó, l'instigatore, o per meglio dire, l'isploratore dell'ipocrita guadagno, ed'alhi vostri compagni, non meritano, dal sotto segnato sodisfazione alcuna.

Olivio Carnasciali.

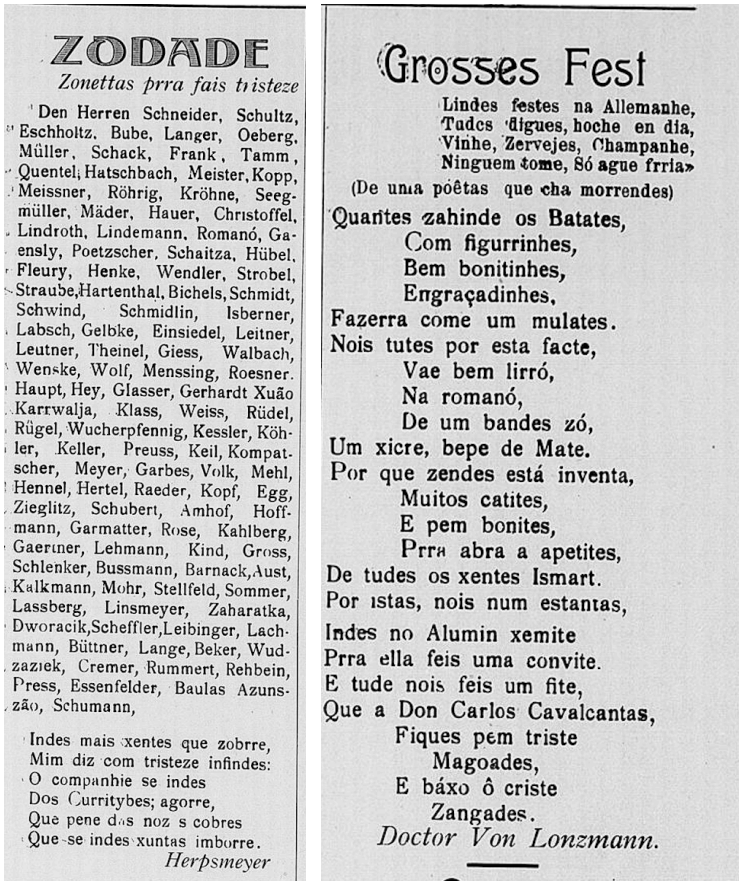
Por alguns dias foi publicado a nota que fazia acusações à Romanó, evidenciando que do mesmo modo que a "colônia allemã" tinha suas desavenças, também na comunidade italiana isso poderia acontecer, potencialmente se vindos de regiões diferentes . Fonte: CARNASCIALI, 1900, p.2.

Romanó também foi alvo das divertidas sátiras dos periódicos *A Bomba* e *O Olho da Rua*[128], sobretudo graças à sua interação com a "colônia allemã". Essa conexão ficou registrada e evidente ao ver seu nome incluído no poeminha *Zodade* (Figura 78), onde aparece em meio dos alemães envolvidos com as produção musical e artística da cidade: o fotografo Volk, o vendedor de partituras Hertel, Léo Kessler e George Wucherpfennig, os Essenfelder da fábrica de pianos; o pintor Lange; Carlos Frank; Jorge Leitner; a família Hauer; e assim por diante. O título *Zodade*, que imita a fonética alemã para a palavra "saudade", destacava a nostalgia da "colônia allemã" e a situação de isolamento que vivia na cidade. Na mesma

[128] Até mesmo sua estatura era motivo de piada na piada que numa "**Conversam os empresários do Theatro Guayra:** — Agora sim, vamos nos encher. — Vamos mesmo. A companhia lyrica é tão bôa que tem um baixo mais baixo que o romanó. — Ora isso não admira: o Romanó tem quasi dous metros de altura!" (O Olho da Rua, Curitiba, 22 jun 1907 n.006 p.18).

página, *Grosses Fest* (Figura 79) descrevia uma festa de alemães que, ao final, seguiam para a "Romanó" todos juntos. Também ironiza a relação dos alemães com o presidente Carlos Cavalcanti, chamando-o de "Don", sugerindo que suas atitudes eram semelhantes as bajulações típicas das cortes nobres.

Figura 78 – Sátiras publicadas no *A Bomba*.



ZODADE

Zonettas prra fais tristeze

Den Herren Schneider, Schultz, Eschholtz, Bube, Langer, Oeberg, Müller, Schack, Frank, Tamm, Quentel, Hatschbach, Meister, Kopp, Meissner, Röhrig, Kröhne, Seegmüller, Mäder, Hauer, Christoffel, Lindroth, Lindemann, Romanó, Gaensly, Poetzscher, Schaitza, Hübel, Fleury, Henke, Wendler, Strobel, Straube, Hartenthal, Bichels, Schmidt, Schwind, Schmidlin, Isberner, Labsch, Gelbke, Einsiedel, Leitner, Leutner, Theinel, Giess, Walbach, Wenske, Wolf, Menssing, Roesner. Haupt, Hey, Glasser, Gerhardt Xuão Karrwalja, Klass, Weiss, Rüdel, Rügel, Wucherpfennig, Kessler, Köhler, Keller, Preuss, Keil, Kompatscher, Meyer, Garbes, Volk, Mehl, Hennel, Hertel, Raeder, Kopf, Egg, Zieglitz, Schubert, Amhof, Hoffmann, Garmatter, Rose, Kahlberg, Gaertner, Lehmann, Kind, Gross, Schlenker, Bussmann, Barnack, Aust, Kalkmann, Mohr, Stellfeld, Sommer, Lassberg, Linsmeyer, Zaharatka, Dworacik, Scheffler, Leibinger, Lachmann, Büttner, Lange, Beker, Wudzaziek, Cremer, Rummert, Rehbein, Press, Essenfelder, Baulas Azunszão, Schumann,

Indes mais xentes que zobrre,
Mim diz com tristeze infindes:
O companhie se indes
Dos Curritybes; agorre,
Que pene das noz s cobres
Que se indes xuntas imborre.

Herpsmeyer

Grosses Fest

Lindes festes na Allemanhe,
Tudos digues, hoche en dia,
Vinhe, Zervejes, Champanhe,
Ninguem tome, Só ague frria»

(De uma pôêtas que cha morrendes)

Quantes zahinde os Batates,
Com figurrinhes,
Bem bonitinhes,
Engraçadinhes,
Fazerra come um mulates.
Nois tutes por esta facte,
Vae bem lirró,
Na romanó,
De um bandes zó,
Um xicre, bepe de Mate.
Por que zendes está inventa,
Muitos catites,
E pem bonites,
Prra abra a apetites,
De tudes os xentes Ismart.
Por istas, nois num estantas,
Indes no Alumin xemite
Prra ella feis uma convite.
E tude nois feis um fite,
Que a Don Carlos Cavalcantas,
Fiques pem triste
Magoades,
E báxo ô criste
Zangades.

Doctor Von Lonzmann.

Na mesma página de *A Bomba*, no espaço do jornal que se dedicava a satirizar os alemães da cidade, incluem o nome de Romanó, apesar de ser italiano . Fonte: ZODADE, 1913, p.31.

Apesar da popularidade, Romanò nunca foi uma figura de destaque no tablado e no campo artístico teve poucas aparições dignas de nota. Destaca-se sua atuação atuação na *Maria Ausiliatrice*, missa do Monsenhor Giovanni Cagliero, ao lado do professor Carta, Levy Affonso da Costa e Aida Petterli, com as alunas da Escola de Belas Artes do Paraná, acompanhados pela "Orquestra de amadores e professores" regida por Alberto Monteiro (FACTOS, 1903, p.2). Assim como também esteve presente no ensaio da *Elegia Fúnebre* em memória ao Dr. Itiberê da Cunha ao lado de Marietta, Anna, Léo Kessler, Jorge Leitner, Fruet no Gymnasio Paranense. Todos integrantes do Centro Artístico Paranaense (DR, 1913, p.1).

Josepha endereçou publicamente uma carta a Luiz Romanò, sugerindo uma possível interferência do italiano na organização do coro e sua atuação no grupo[129].

> Os coros, por exemplo, causaram uma impressão espetacular, mesmo quando precisaram ser cantados por trás da cena. Foi especialmente grande o número de coristas, muito maior do que o costumeiro em óperas de segunda ou terceira categoria, consistindo esse coro formado *ad hoc* por profissionais muito competentes e bem treinados, para o qual o clube "Handwerker Unterstuetzungs Verein" [atual Clube Rio Branco] forneceu um contingente muito valioso de seu muito experiente grupo de canto. Com a atuação conjunta de um excelente coro e de uma monumental orquestra, como nunca vistos e ouvidos em Curitiba, obteve-se um resultado realmente extraordinário.
> […] a apresentação de sábado, também o grupo de canto do clube "Handwerker Unterstuetzungs Verein" recebeu um grande presente honorífico. Não podemos deixar, na presente ocasião, de dizer que os membros do coral receberam o elogio incondicional de todos os especialistas presentes, que não foram poucos. O valente grupo de cantores que, com prazer e alegria, fez os maiores sacrifícios de tempo e empenho, desfez assim, da forma mais impressionante, o receio manifestado há semanas de que o Sr. Kessler só poderia embaraçar-se com este grupo.

O coro majoritamente alemão era integrado pelo Grêmio Musical Orpheon Paranaense e pelo Gesangsektion des *Handwerker Unterstützungs Verein* (Figura 79)*,* sendo os coralistas homens todos eles (…), operários e negociantes desta capital" (ÓPERA, 1912a, p.1). O número contabilizado é ligeiramente diferente daquele apresentado nos cartazes publicitários da Ópera: são 44 cantores no coro. Ambos eram formados por amadores.

Quadro 8 – Nomes dos integrantes do coral.

CORO FEMININO	CORO MASCULINO
Anna Kirchegâesaner (mezzo soprano) :Dama de companhia de Sidéria - Camponesa	Luigi Romanó (baixo): Fazendeiro - Camponês
Elvira Probet	João Ravaglio (tenor): Fazendeiro - Camponês
Augusta Schleder	Decio Boni
Lydia Probet	Carlos Cheli
Magdalena Bunez	José Lombardi

[129] "Queira aceitar e transmitir aos demais companheiros do corpo coral, que tanto brilho deu ao desempenho da Ópera *Sidéria* os meus sinceros agradecimentos pelo expressivo brinde com que fui distinguida na terceira representação da referida Ópera. Tão gentil lembrança, que hei de conservar sempre com especial carinho, tem para mim particular importância, por valer-me de consciente atestado, conferido por quem, livre de preocupações lisonjeiras, quiz animar-me no cultivo da arte a que me dediquei. Estou, pois, summamente (sic) penhorada, por ver manifestada, de modo indelével e eloquente, pelo símbolo que realça o brinde, a apreciação sobre o desempenho que dei ao papel de Thylde, feito por quem não é profano na Arte. Terminando, afirmo ainda uma vez ao distinto corpo coral da *Sidéria* a minha eterna gratidão e apresento cordiais saudações". (CARTA, 1912, p.1)

Dalila Feijó	José Busetti Mori: Camponês
Eloah Silveira	Carlos Janz
Cecilia Stresser	João Presser
Emma Wolner	Carlos Thá
Adelaide Otto	Walter Hackenberg
Maria Richartg	Carlos W. Bures Junior
Rosa Richartg	Alfredo Sternad
Anna Richartz	Germano Rocasle Junior
Amalia Stensel	Guilherme Busch
Sara Stensel	José Riva
Eldrita Stensel	Luiz Lavalle
Angelica Gorag	Germano Frenag
Olga Büet	João Adolfo Werner
Lyly Holfmann	José Kerbel
Thereza Schawansee	Luiz Basetti
Maria José Carneiro	Oskar Otto
Eleonora Hoffmann	Alexandre de Oliveira Franco

Conforme publicado no *Diário da Tarde*. Fonte: THEATRO, 1912a, p.1

Figura 79 – Foto do coro publicada no Fon Fon do RJ.



Fonte: A ARTE, 1912, p.43

6.1.3.7 Amadores da coxia

Se no palco o diletantismo se fazia presente, nos bastidores também havia uma equipe mista, composta de colaboradores anônimos, alguns amadores e outros profissionais. A critica da época destacou essa integração:

> Os elementos, incluindo os não artísticos, ou seja, os assistentes técnicos, juntaram-se com tanta precisão que se conseguiu uma representação de Ópera de primeira ordem, na qual se esqueceu completamente que, com excepção do Sr. Wucherpfennig, apenas amadores estavam no palco (CHILON; 1912c, p.1)

O cenário foi concebido por dois artistas distintos. O 1° ato foi criado pelo "do pintor Ricardo Wagner[130], enquanto os cenários característicos do 2° e 3° ato foram confeccionados pelo pintor Guilherme Lobo". E destacavam a identidade regional da Ópera impressa no cenário. "É de se notar que os cenários são paisagens paranaenses, com o

[130]Unicamente o *Diário da Tarde*, em uma nota de retificação, publica que os cenários do 1° ato "[…] foram pintados pelo sr. Janné e Wagner" (Ver mais: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/800074/15300)

característico pinheiro" (A ÓPERA, 1912a, p.1). Pouco se sabe sobre Ricardo Wagner, cujo nome aparece em publicidade oferecendo serviços de pintura de casas, de quadros e na elaboração de decorações em qualquer estilo. A julgar pela divisão de trabalho entre os dois artistas, parece provável que o cenário do 1° ato pintado por Wagner se tratasse de um reaproveitamento de uma representação anterior do *Drama Lyrico*. Além de uma medida econômica, possivelmente atendeu à necessidade de otimizar o tempo de produção.

No cartaz publicitário da Ópera *Sidéria*, porém, apenas o nome do escultor Guilherme Lobe foi destacado. Tratava-se de Friedrich Wilhelm Lobe, que foi "[…] pintor, escultor, fotógrafo e professor, nascido em em Berlim em maio de 1871, filho de Fritz e Hedwig Lobe. Em julho de1891 casou-se com Helena Heimann na Arquidiocese[131] de Campinas em São Paulo"132. Sua trajetória foi marcada por passagens por diversas cidades do sul do país. Foi professor no Escola Alemã de Belas Artes de Porto Alegre e também professor ao lado de Salvatore Parlagreco no Escola de Artes e Ofícios em Santa Maria na década de 1920. Antes disso, viveu em Curitiba até 1916, onde ensinou desenho Escola de Artífices e no Gymnasio Paranaense. Ao mesmo tempo, Lobe manteve seu Ateliê de Pintura e Escultura, localizado na Rua XV de Novembro, onde produzia bustos e retratos, como a homenagem para José Cleto da Silva em Paranaguá ou de João Gualberto do Regimento de Segurança. No espaço oferecia aulas e serviços diversos, que incluíam monumentos no cemitério e construção de casas[133]. Participou ativamente do Centro Artístico, ao lado de Kessler e Assumpção, coordenando a seção de escultura da instituição. Ainda em colaboração com Kessler trabalhou no Teatro Hauer, montou o espetáculo humorístico *Casta Helena,* no qual também fez parte Jorge Leitner, apresentando quadros de caricaturas, assim como tomando parte na organização. (VÁRIAS, 1916, p.6). Mais tarde se estabeleceu em Blumenau, onde faleceu em outubro 1953.

O jornal satírico *A Bomba*, ao elaborar o pequeno poema chamado *Os ettes maravilhes,* documentou sua atividade como fotógrafo e desenhista, que ironizava o sotaque

---

131 Era alemão católico.

132 Catálogo emoldurando memórias, perpetuando histórias. Museu de Arte de Blumenau. 2021 Disponível em: https://fliphtml5.com/evptk/xprf.

133 Publicidade que publicara no Diário do Paraná com uma auto descrição: "Guilherme Lobe da Escola de Artes de Berlim, sócio benemérito do Centro de Ciências, Letras e e Artes de Campinas. Premiado com Medalha D'Ouro, Premiado com o 2° lugar concurso pro-Rio Branco, em Curitiba - Prof. de desenho no Gymnasio, Prof. de escultura da Escola Federal de Aprendizes Artífices, Diretor do Centro Artístico em Curitiba.
Incube-se de qualquer execução de trabalhos artísticos, como retratos a óleo, pastel, crayon, do natural ou por fotografia, bustos em gesso ou bronze, monumentos para cemitérios, como também aceita qualquer encomenda de decorações artísticas de casas modernas em construção"(ATELIER, 1913, p.3).

alemão: “Quande istande os xentes xuntas,/ Zen zê feis mesme abarratas,/ A zinhorr **Guilherma Lobe**/ Tirrandes lindes retrratas”(WAS-BEIST-MICH-DA, 1913, p.31).

O figurino da Ópera *Sidéria*, por sua vez, foi predominantemente artesanal. Como o enredo se passava na época contemporânea, muitos dos personagens puderam aproveitar as peças do próprio guarda-roupa. Os homens que compunham o coro usaram em sua maioria a pilcha e o característico lenço; enquanto os trajes das camponesas foram […] rigorosamente imitados do natural. As camponeses são senhoritas da sociedade dos Operários Alemães (…) foi muito apreciado o modo com que as camponesas se comportaram, sendo seu traje executado por elas mesmas” (ÓPERA, 1912a, p.1). Uma vez, que providenciaram seus próprios figurinos, as coristas usavam acessórios que pareciam deslocados do contexto da Ópera, como o *Hauben*, um tipo de touca alemã; e os coletes (ou *Mieder*) ajustados ao corpo, decorados com fitas ou rendas, além dos tecidos mais pesados e estruturados, que tinham a função de isolamento térmico. Esses trajes eram os mesmos usados nos clubes alemães da cidade e funcionavam como símbolos culturais e identitários. Esse apego às tradições permanece até os dias atuais, evidenciando a preservação dos costumes da “colônia allemã” em Curitiba (Figura 79 e 80).

Figura 80 – As senhoritas Amalia, Sara e Eldrit em trajes com que atuaram na Ópera.



Fonte: Fundo Casa da Memoria. Número de cadastro NG 1613.

A única exceção foi *Sidéria*, cujo figurino foi confeccionado no ateliê da modista D. Albertina Gonçalvez, uma profissional no ramo. Seu vestido seguiu um estilo mais helênico, diferenciando-se do restante do elenco. O vestido da *prima donna* paranaense

guardava forte semelhança com modelos vistos em cartões postais de cantoras de fama internacional. Um exemplo que pode ter servido de referência para a composição do figurino de *Sidéria* é o cartão de Lia Migliardi, cantora italiana da empresa lírica de Schiaffino-Tuffanelli-Rotoli-Billoro, que esteve no Brasil em 1910 e 1911 (S. JOSÉ, 1910, p.6; COMPANHIA, 1911b, p.5). Outra possível inspiração foi Claire Dux, renomada cantora que interpretou Agatha em *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber. Nos acervos sul-americanos, ainda se encontram cartões de cantores de Ópera e operetas, uma prática comum na época, quando essas imagens eram distribuídas e colecionadas como lembranças dos artistas e espetáculos.

Figura 81– Fotos do Fon Fon : Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante do RJ



Fonte: A ARTE, 1912, p.43.

Outro importante homem das artes do Paraná foi León Nicolas (1865-1958), um imigrante francês que desempenhou diversas funções no Theatro Guayra, atuando principalmente como eletricista, contra-regra e cenógrafo. Seu nome era mencionado nos jornais da cidade com certa frequência, ora nas listas de despesas de eventos, ora no elenco da Sociedade Teatral Renascença e em outros espetáculos, sempre ligado à "parte cenográfica". Além da versatilidade técnica, "Falava corretamente francês, italiano, espanhol e o português, sem sotaque estrangeiro" (CURITIBA, Ruas?) .

> No notícia que publicamos da première da Ópera *Sidéria*, do maestro Stresser, omitimos involuntariamente, entre os nomes das pessoas que concorrera, para o êxito da peça, o do sr. Leon Nicolay [Nicolas], maquinista do Theatro Guayra, cujo cargo estiveram todas as complicadas mutações de cenário e a bela apoteose final,

> conduzido se ele com a maior pericia e cooperando assim para o magnifico efeito da representação (NOTAS, 1912d, p.1).

O crítico Otavio Secundino encontrou Léon Nicolas um ano antes da sua morte e publicou uma matéria em que o contra-regra lamentava a decisão do prefeito Aluízio França, tomada vinte anos anos, de demolir o antigo edifício do Guayra, alegando na época que a estrutura sofria de risco de desabamento. A descrição pormenorizada do teatro, demonstrava o profundo conhecimento de Nicolas sobre o espaço, mas também exigia uma certa nostalgia.

> "[…] de estética artística, vistoso e de bom gosto, perfeito nos dispositivos e confortável, com capacidade de lotação, ampla entrada, por várias portas largas. frisas e camarotes, plateia e palco, com caixa de manejo de cenários, geral bem situada, com astudado declínio e possuindo acústica como poucos, cúpula no cimo da abobada circular, era ali o teatro de Curitiba - o São Teodoro, depois o Guaíra um dos mais belos e originais do Brasil (SECUNDINO, 1957, p.2).

Secundino ainda listou diversos nomes que faziam parte da história de Nicolas ao longo dos seus 60 anos de atuação no "primitivo Teatro Guayra", muitos dos quais ligados à produção de *Sidéria*.

> Francisco Santos. Maria de Castro. Ferreira de Souza, Silva Pinto Filho, Brandão Sobrinho, Apolonia Pinto, Santângelo, Geordanino, Zarzuelas — dos "40 ninos e 40 ninas", Silvério Cunha, Maria Alonso, Taveira, encheram o Guaíra e n'algumas delas, formaram-se partidos - o branco e o vermelho. Música própria, trazia portes, ou então formada aqui, com a competência de Bento Menezes, Jacinto Manoel, Carlos Frank, Juquinha. Antonio Julio, Vicente D'Aló, Alberto Monteiro, José Rispoli, Raul Mensing, José Rufino, Luiz Bastos, Damaso Neto. Amadeu Puglieli, não faltando a técnica de Augusto Stresser, de B. Nicolau dos Santos e do Padre Carlos, regente musical e ensaiador teatral do Seminário. Além de companhias nacionais, portuguesas, líricas italianas, tivemos de operetas, constantes espanholas, grande companhia alemã, que nos premiaram com o excepcional Léo Kessler e com o violino mágico de Ludovico Zayer. (SECUNDINO, 1957, p.2)

Nominou também algumas companhias de Ópera que se apresentaram no antigo Teatro Guayra: "Zucchi & Ottonelo, que veio no Paraná, no Império e na República, a maior e mais completa companhia lírica que girava capitais brasileiras, Italia, Fausta, Vasconcelos, Ernesto Sahoz (sic), Rotoli, Bilore (sic), Leopoldo Fróes. Canto Rocha, Clara Weis, Léa Condini, Esperanza Iris, Marceli" (*Ibid*, 1957, p.2). Assim como artistas, que segundo ele eram os mais memoráveis.

Figura 82 – Foto de estreia de *Sidéria*.

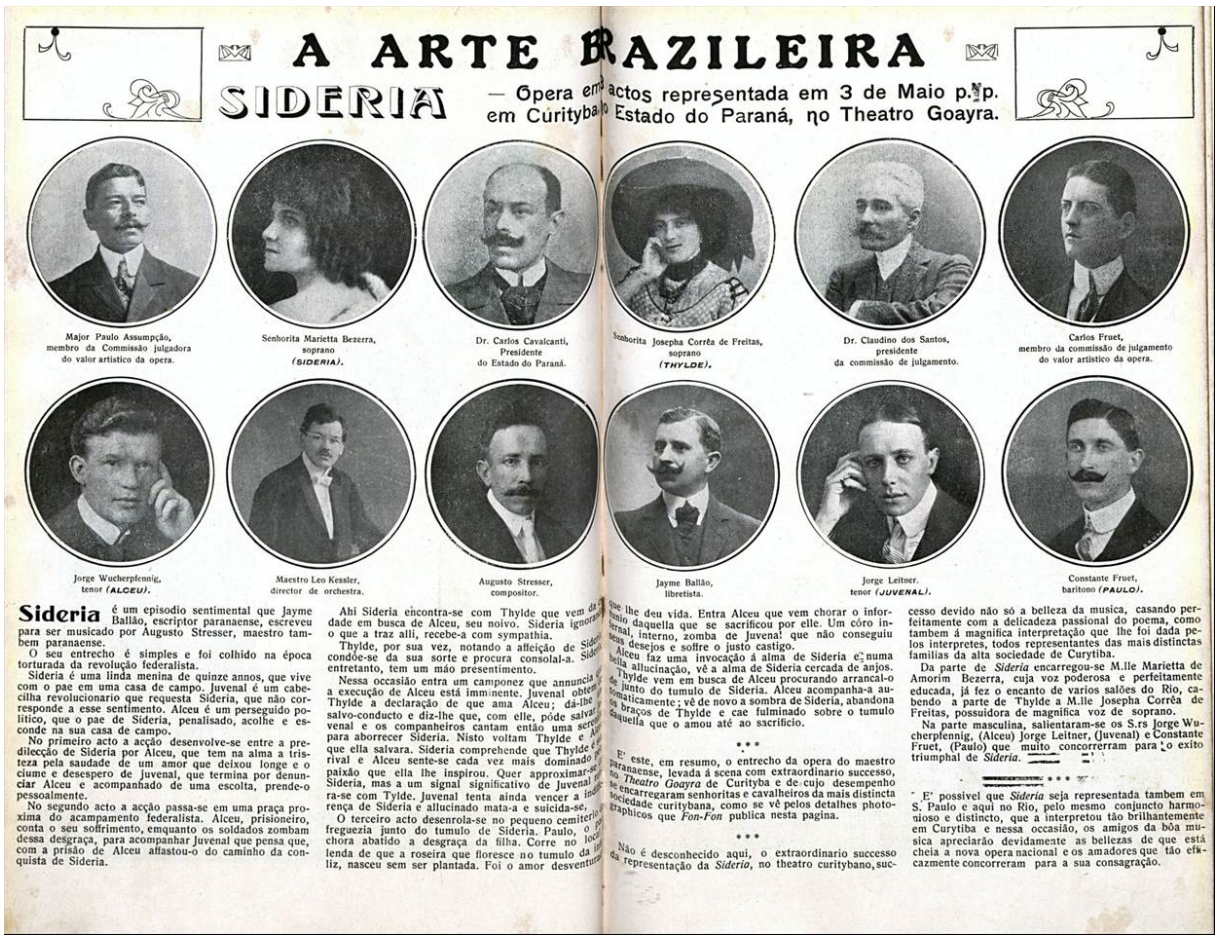


Fonte: BRDF/ MIS-PR.

6.2 EXECUÇÃO: APRESENTANDO A ÓPERA *SIDÉRIA*

6.2.1 Estreia e récitas a partir dos ensaios e memórias

Figura 83 – A Arte Brazileira: *Sidéria* pela Fon-Fon.



A ARTE BRAZILEIRA

SIDERIA — Opera em actos representada em 3 de Maio p. p. em Curityba, Estado do Paraná, no Theatro Goayra.

Major Paulo Assumpção, membro da Commissão julgadora do valor artistico da opera.

Senhorita Marietta Bezerra, soprano (SIDERIA).

Dr. Carlos Cavalcanti, Presidente do Estado do Paraná.

Senhorita Josepha Corrêa de Freitas, soprano (THYLDE).

Dr. Claudino dos Santos, presidente da commissão de julgamento.

Carlos Fruet, membro da commissão de julgamento do valor artistico da opera.

Jorge Wucherpfennig, tenor (ALCEU).

Maestro Leo Kessler, director de orchestra.

Augusto Stresser, compositor.

Jayme Ballão, libretista.

Jorge Leitner, tenor (JUVENAL).

Constante Fruet, baritono (PAULO).

Sideria é um episodio sentimental que Jayme Ballão, escriptor paranaense, escreveu para ser musicado por Augusto Stresser, maestro tambem paranaense.

O seu entrecho é simples e foi colhido na época torturada da revolução federalista.

Sideria é uma linda menina de quinze annos, que vive com o pae em uma casa de campo. Juvenal é um cabecilha revolucionario que requesta Sideria, que não corresponde a esse sentimento. Alceu é um perseguido politico, que o pae de Sideria, penalisado, acolhe e esconde na sua casa de campo.

No primeiro acto a acção desenvolve-se entre a predilecção de Sideria por Alceu, que tem na alma a tristeza pela saudade de um amor que deixou longe e o ciume e desespero de Juvenal, que termina por denunciar Alceu e acompanhado de uma escolta, prende-o pessoalmente.

No segundo acto a acção passa-se em uma praça proxima do acampamento federalista. Alceu, prisioneiro, conta o seu soffrimento, emquanto os soldados zombam dessa desgraça, para acompanhar Juvenal que pensa que, com a prisão de Alceu affastou-o do caminho da conquista de Sideria.

Ahi Sideria encontra-se com Thylde que vem da dade em busca de Alceu, seu noivo. Sideria ignora o que a traz alli, recebe-a com sympathia.

Thylde, por sua vez, notando a affeição de Sideria condóe-se da sua sorte e procura consolal-a. Sideria entretanto, tem um máo presentimento.

Nessa occasião entra um camponez que annuncia a execução de Alceu está imminente. Juvenal obtem Thylde a declaração de que ama Alceu; dá-lhe salvo-conducto e diz-lhe que, com elle, póde salvar venal e os companheiros cantam então uma serenata para aborrecer Sideria. Nisto voltam Thylde e Alceu que ella salvara. Sideria comprehende que Thylde é rival e Alceu sente-se cada vez mais dominado pela paixão que ella lhe inspirou. Quer approximar-se de Sideria, mas a um signal significativo de Juvenal recua-se com Tylde. Juvenal tenta ainda vencer a inclinação de Sideria e allucinado mata-a e suicida-se.

O terceiro acto desenrola-se no pequeno cemiterio freguezia junto do tumulo de Sideria. Paulo, o pai chora abatido a desgraça da filha. Corre no logar lenda de que a roseira que floresce no tumulo da infeliz, nasceu sem ser plantada. Foi o amor desventurado que lhe deu vida. Entra Alceu que vem chorar o infortunio daquella que se sacrificou por elle. Um côro infernal, interno, zomba de Juvenal que não conseguiu os seus desejos e soffre o justo castigo.

Alceu faz uma invocação á alma de Sideria e, numa bella allucinação, vê a alma de Sideria cercada de anjos. Thylde vem em busca de Alceu procurando arrancal-o de junto do tumulo de Sideria. Alceu acompanha-a automaticamente; vê de novo a sombra de Sideria, abandona os braços de Thylde e cae fulminado sobre o tumulo daquella que o amou até ao sacrificio.

* * *

E' este, em resumo, o entrecho da opera do maestro paranaense, levada á scena com extraordinario successo, no *Theatro Goayra* de Curityba e de cujo desempenho se encarregaram senhoritas e cavalheiros da mais distincta sociedade curitybana, como se vê pelos detalhes photographicos que *Fon-Fon* publica nesta pagina.

* * *

Não é desconhecido aqui, o extraordinario successo da representação da *Sideria*, no theatro curitybano, successo devido não só a belleza da musica, casando perfeitamente com a delicadeza passional do poema, como tambem á magnifica interpretação que lhe foi dada pelos interpretes, todos representantes das mais distinctas familias da alta sociedade de Curytiba.

Da parte de *Sideria* encarregou-se M.lle Marietta de Amorim Bezerra, cuja voz poderosa e perfeitamente educada, já fez o encanto de varios salões do Rio, cabendo a parte de Thylde a M.lle Josepha Corrêa de Freitas, possuidora de magnifica voz de soprano.

Na parte masculina, salientaram-se os S.rs Jorge Wucherpfennig, (Alceu) Jorge Leitner, (Juvenal) e Constante Fruet, (Paulo) que muito concorreram para o exito triumphal de *Sideria*.

* * *

E' possivel que *Sideria* seja representada tambem em S. Paulo e aqui no Rio, pelo mesmo conjuncto harmonioso e distincto, que a interpretou tão brilhantemente em Curytiba e nessa occasião, os amigos da bôa musica apreciarão devidamente as bellezas de que está cheia a nova opera nacional e os amadores que tão efficazmente concorreram para a sua consagração.

Figura 68 – "Não é desconhecido o extraordinário sucesso da representação da *Sidéria*, no teatro curitibano , sucesso devido não só a beleza da música, casando perfeitamente com a delicadeza passional do poema, como também á magnifica interpretação que lhe foi dada pelos interpretes, todos representantes das mais distintas famílias da alta sociedade de Curitiba (...) É possível que *Sidéria* seja representada também em S. Paulo e aqui no Rio, pelo mesmo conjunto harmonioso e distinto, que a interpretou tão brilhantemente em Curitiba e nessa ocasião, os amigos da boa música apreciarão devidamente as belezas de que está cheia a nova Ópera nacional e os amadores que tão eficazmente concorreram para a sua consagração". (FON-FON, 1912, p.34)

A primeira representação de *Sidéria* ocorreu em 3 de maio de 1912. "Em ruidosa eclosão de aplausos consagrou-se no palco do Guayra" (N.S[134]., 1912, p.55), alcançando notoriedade local e recebendo projeção nacional, como ser constatado pela cobertura da imprensa em todo o Brasil. Um dos exemplos mais significativos desse reconhecimento foi o destaque dado pelo *Fon-Fon,* um dos principais semanários do Rio de Janeiro, que dedicou o duas páginas inteiras ao feito curitibano (Figura 83). A crítica foi favorável e gerou

[134] Provavelmente trata-se de Silveira Netto, poeta simbolista e colaborador do Fanal.

expectativa entre os seus leitores ao mencionar a possibilidade de ser encenada tanto no Rio de Janeiro, então capital federal, quanto em São Paulo, considerada a "capital artística".

No vasto volume de notícias sobre a realização *Sidéria,* a primeira menção da Ópera apareceu no periódico curitibano *Der Kompass*, faltando menos de um mês antes da sua estreia (Figura 84). A publicação anunciava a contratação da orquestra de "professores do Rio de Janeiro", a participação de instrumentistas locais e os ensaios diários com o *Orpheon Paranaense* e o *Handwerker Unterstützungs Verein* para a *première.*

Figura 84 – Sobre a apresentação da Ópera Nacional *Sidéria*..



Die

Aufführung der National-Oper

Sideria

— von —

Augusto Stresser und Jayme Ballão

findet nun endgültig am **3. Mai** statt.

Das aus Rio kommende Orchester besteht aus ***20 der ersten Künstler*** und wird durch 25 hiesige Musiker sowie durch die Polizeikapelle, bestehend aus 30 Mann, verstärkt werden.

Die täglichen Proben mit Solisten und Chor des Handwerker-Unterstützungs-Vereins sowie des Orpheum Paranaense, welche mit unermüdlichem Eifer sich der Riesenaufgabe unterziehen, machen erfreuliche Fortschritte.

Ausser der Oper sind noch 2 grosse Orchesterkonzerte geplant, welche zum ersten Male in Curityba die Gelegenheit geben werden, die bedeutendsten Meisterwerke von Wagner, Strauss, Lizst und Mozart zu hören.

Auch wird dem Schönheitssinn durch neue Dekorationen und Kostüme reichliche Rechnung getragen werden.

Alles Nähere über Programme ergeben spätere Inserate.

Fonte: DIE, 1912, p.3.

Ainda na esteira de notícias que antecederam a première, apenas um articulista, assinando como Solidonio,[135] publicou um parecer carregado de emoção sobre nos ensaios. Além de não oferecer nenhum aspecto propriamente técnico ou prático, ele especula sobre os

[135] A primeira desconfiança é que se tratasse de Solidonio Leite, importante intelectual brasileiro. Porém, apesar do nome inusual e investigando na imprensa, havia um outro Solidonio no Paraná. Sendo que seus artigos tratam de temas ligados aos interesses da cidade e do Estado, é muito provável que se trate dele. Provavelmente ele foi o único a conquistar acesso aos ensaios, revelando muita proximidade com a produção.

sentimentos de Augusto Stresser – reservando apenas à ele todos os louros e atribuindo a fantasia para a criação do drama – ao ver seu "desejo" finalmente em cena. "O que nos feriu o sentimento foi essa série de conjecturas, esse desejo de entrar na alma do autor da *Sidéria*, […] esse desespero em que ele anda envolto d'esde que viu que o seu maior desejo, esse sonho que dominou por uma dezenas de anos todos os seus pensamentos estava prestes a ser convertido em realidade (SOLIDONIO, 1912, p.1). Para Solidonio essa era uma conquista coletiva, mas a estrela principal era uma só.

Por outro lado, o *Der Kompass* destacou de aspectos que, embora tenham sido problemáticas no ensaio, diante da plateia funcionaram de forma irrepreensível.

> Enquanto que no ensaio geral, após terem sido bem-sucedidos os dois primeiros, surgiram diversas dificuldades inesperadas na apresentação do terceiro ato – como, por exemplo, o palco e a plateia serem diversas vezes envoltos pelas trevas –, todos os fatores funcionaram na estreia de maneira tão harmoniosa, inclusive os não-artísticos, ou seja, os trabalhos de apoio técnico, que foi realizado um espetáculo operístico de primeira categoria, […] (CHILON, 1912)

A análise dos anúncios da Ópera pode revelar questões subjetivas, como o estímulo ao sentimento coletivo do regionalismo ou o apaziguamento entre rivais; ou ainda trazer à luz informações sobre as práticas da produção. Como demonstrado, muitas estreias aconteciam em datas posteriores às inicialmente anunciadas, devido à diversas razões, como logística complicada; infraestruturas deficitárias e a falta de luz; o amadorismo e a falta de comprometimento de alguns integrantes; ou até questões imperadas pela situação econômica, como a baixa venda de assinaturas. No caso de *Sidéria*, o cumprimento da data reforçava o sentimento de orgulho e dever, mas sobretudo, oferecia destaque aos responsáveis por tal precisão: "Foram marcados para 3 de maio a sua estreia e tivemos no dia determinado. Isso mostra vontade dos amadores e dos encarregados da montagem da Ópera" (SUA, 1912, p.2).

Além do cumprimento da data, o programa de concerto também seguiu fielmente o script anunciado na véspera da estreia. A apresentação teve início com a execução do Hino Nacional pela Orquestra; seguida da Sinfonia Brasileira, composta por Léo Kessler a partir dos temas da Ópera. Em seguida, foi apresentado o 1° ato da Ópera *Sidéria*. Entre o 1° ato e o 2° ato, a Marcha Triumphal Carlos Cavalcanti, também de autoria de Kessler, com a participação da Banda do Regimento de Segurança, acompanhada pelo coros e orquestra. Por fim, o 2° e 3° atos (A ÓPERA, 1912g, p.1).

Além dos ingressos, outros produtos associados[136] estavam à venda, como o libreto impresso, disponível para compra na Livraria Moderna e no próprio Theatro Guayra. Paralelamente, o Theatro Smart promovia uma apresentação com "[…] compositor maestro e principais amadores que tomam parte nesta opera" (SMART, 1912, p.2). Provavelmente, trata-se da gravação ou da exibição do video *Ópera Sidéria,* com a filmagem dos personagens e compositores, já que o Cinema Smart era de pertencia a Anníbal Requião, pioneiro do cinema paranaense (REQUIÃO, 1912).

Após a primeira récita, os jornais locais apressaram-se em publicar suas impressões e esforçaram-se em detalhar o acontecimento, muitas vezes distribuindo a cobertura em várias edições, abordando um fato em particular ou entrevistando algum dos autores. As matérias sobre a representação de *Sidéria* podem ser organizadas em quatro eixos principais: as críticas sobre o material musical e literário – percepção da música, coerência do libreto e do argumento –; a recepção do público; a performance dos músicos e coros; e por fim, os aspectos cerimoniais, incluindo a ambientação do teatro. Entre os periódicos, quatro merecem destaque: *A República* e o *Diário da Tarde*, devido à grande circulação na cidade, e *Der Kompass* e *Der Beobachter*, por serem publicações da "colônia allemã". Cada um conservou seu próprio estilo de escrita, refletindo as áreas em que possuíam maior expertise.

De modo geral, todos elogiavam o precisão do acontecimento, era notório: a cerimônia transcorreu sem imprevistos. A noite foi marcada pela suntuosidade típica de uma récita de gala. "Desde as 8 horas, era grande o número de pessoas que se dirigiam para o teatro" (SUA, 1912, p.1). Às 9 horas, o Dr. Carlos Cavalcanti chegou ao teatro no landau presidencial, escoltado por um piquete do regimento de Segurança e em companhia da sua esposa, Francisca Munhoz Cavalcanti. Junto a eles estava o oficial de gabinete e ajudante de ordens, Alferes Euclides do Valle. Os três foram recebidos na porta por Jayme Ballão e Augusto Stresser, e em seguida, foram conduzidos ao camarote presidencial, decorado com flores, ramagens e rosas (A EXHIBIÇÃO, 1912, p.1). "Ao aparecer no seu camarote, s. s.[137] foi alvo de prolongada salva de palmas, tocando o hino nacional, que foi ouvido de pé, pelos presentes". (SUA, 1912, p.1).

---

[136] A partitura impressa da Serenata e os cartões postais, já tratados durante a tese, também foram produtos associados à Ópera, que merecem ser mencionados ainda que gerados posteriores às apresentações, como um resultado.

[137] S.S. é um pronome de tratamento atribuído à autoridades e particulares que significa "sua senhoria".

Após os efusivos aplausos, “a orquestra tomou posição e o maestro, agitando a batuta, deu sinal de começo”. (*Ibid*, 1912). “Foi em seguida executada *Symphonia Brasileira*, composição da maestro Kessler sobre o motivo da Ópera, recebendo o talentoso maestro uma verdadeira ovação ao terminá-la” (A EXHIBIÇÃO, 1912, p.1). “O maestro Kessler, comovido, agradece os aplausos […] Sem demora notas augustiosas de bombardino davam inicio ao primeiro ato” (SUA, 1912, p.1).

No fim do 1° ato, o público dominado por grande entusiasmo, chamou ao palco as personagens. Os aplausos convidavam também os autores Augusto Stresser e Jayme Ballão e o maestro Leo Kessler (SUA, 1912, p.1).

> Ao descer o pano do l'acto, sob una salva estrepitosa de palmas, os interpretes foram chamados três vezes a cena, ouvindo-se bravos e vivas que se prolongaram com delírio. Após decorridos alguns momentos a multidão rompeu novamente em ruidosas palmas, chamando á cena os autores da «Sidéria», que foram recebidos ao aparecer no palco, com uma intensa manifestação de simpatia e de entusiasmo por parte do publico, cada vez vibrando mais (A EXHIBIÇÃO, 1912, p.1).

Ainda em cena, a família Eiras e a Casa Victrix entregaram a Marietta Bezerra dois buquês de flores. Augusto Stresser e Jayme Ballão também foram homenageados com flores, por suas famílias e pelos amigos presentes. A agitação se transferiu para os bastidores, quando um grande número de espectadores foi cumprimentar os autores e entregar-lhes presentes. No intervalo do 2° ato, o estudante do 4° ano da Academia de Direito de S. Paulo, Benjamin Vieira, falou de um dos camarotes em nome da sua turma.

> Disse que o Paraná está na vanguarda dos Estados do Brasil e que se sentia vibrar entusiasticamente pelo trabalho de Augusto Stresser e Jayme Ballão. Fala em nome da faculdade de direito de S. Paulo, acentuando que a festa não era só paranaense, era brasileira. Admira o Paraná pelos seus filhos e pela sua brilhante literatura. Natureza pujante e forte, de beleza e clima incomparáveis, parece que o Paraná é talhado para ser a terra dos homens de gênio. Percebe se acanhado diante de tão seleto auditório e diz que não pode esquecer Léo Kessler, cuja batuta é o reflexo da ala dum artista e da grandeza da alma que ele procurava interpretar. Terminou lendo a dedicatória de dois cartões que ofereceu aos autores da opera. O discurso do acadêmico Benjamin Vieira foi aplaudido (SUA, 1912, p.1).

Nos dois cartões de ouro com inscrições em latim, as dedicatórias para Stresser e Ballão diziam, respectivamente,“Sideria: / Ad auctorum musical memoria academicorum juris. S. Paulo”. E um segundo, “Sideria: / Ad auctorum litterarum memoria academicorum juris. S. Paulo”.

Após do 2° ato, houve mais um intervalo. Dessa vez, Carlos Cavalcanti e sua esposa foram aos bastidores levando presentes. A Augusto Stresser entregaram uma medalha

de ouro; a. Jayme Balão, uma lira de flores artificiais com as cores nacionais ; e ao maestro Léo Kessler, uma batuta de prata[138]. As cantoras receberam cada uma uma *corbeille*, enquanto a senhorita Kirchgaesner foi presenteada com uma palma. O encontro no camarote transformou-se uma celebração, regada a brindes de champanhe ao governador e saudações a todos. "Respondeu o sr. Jayme Ballão dizendo que si glorias havia, delas cabia grande parte ao ar. presidente do Estado que dera à peça o seu apoio moral e material" (SUA, 1912, p.1). A comemoração seguiu com mais homenagens: Marietta Bezerra recebeu publicamente de Ismenia Correa uma lira de flores naturais, enquanto Josepha Correa ganhou um outro buquê flores. O coro feminino recebeu três buquês de flores dos autores da Ópera, e o coro masculino, representado por Ravaglio, foi presenteado com um grande ramalhete,.

Os jornais ainda destacaram a ornamentação do teatro, que tinha "[…] agradável aspecto, ornamentado de palmas o saguão de entrada" (SUA, 1912, p.1). "O Guayra estava todo ornamentado a festões e guirlandas de flores naturais, circulando toda a plateia. Em cada divisão de camarote estava posto um escudo com os nomes dos grandes compositores. A iluminação exterior e interior, era farta" (A EXHIBIÇÃO, 1912, p.1).

O camarim de Marietta, onde ocorreu o brinde, também chamou a atenção, sendo descrito como um espaço "[…] com muita arte e fino gosto" [ornamentado pelo] coronel Paulo Assumpção, com o costumado capricho com que sabe traçar uma obra de arte, transformou aquele camarim em um pedaço de céu, azulco (*sic*) e estrelado" (A EXHIBIÇÃO, 1912, p.1). O espaço estava coberto de gazes de seda, *corbeilles*, etc. (SUA, 1912, p.1).

O *Der Kompass* publicou sua análise sobre a experiência de assistir *Sidéria* no dia 08 de maio. Embora não tão extensa quanto as críticas dos jornais em português, essa publicação se destaca pela precisão e objetividade, evitando excessos predicativo. O texto se inicia questionando os frequentes elogios à cidade, que, à primeira vista, parecia mais uma crítica, mas que logo se converte em um reconhecimento positivo. "Aquele comentário que tanto se ouve, segundo o qual a nossa querida Curitiba melhora a cada dia – e que, de fato, soa desagradável em certas situações – passa pouco a pouco a ser totalmente justificado em diversas áreas" (CHILON, 1912, p.1). O alemão *Der Kompass*, apesar da objetividade de suas análises, encontrou espaço para traçar paralelos com outros jornais da cidade, defendendo o projeto dos seus compatriotas. Um exemplo disso está na descrição da ambientação do teatro,

---

[138] O *Diário da Tarde* descreve como uma "batuta com relevos de ouro" (SUA, 1912, p.1).

porque enquanto os jornais em português faziam ressalvas, O *Der Kompass* considerou que "[…] corresponderam às expectativas, embora os jornais locais tenham encontrado aqui e ali algo de que se queixar"(*Ibid*, p.1). Apesar disso, foram eles que registraram um problema técnico no cenário do palco: "[…] "inferno" do terceiro ato ficou pequeno demais por conta da falta de espaço, com que se torno ainda mais magnífica e comovente a vista para o "céu" (*Ibid*, p.1).

Segundo a imprensa, a plateia não decepcionou, que além de dispensar o uso de chapéus (Figura), demonstrou uma conduta exemplar: "Nem o menor ruído interrompeu o solene silêncio no qual o contemplativo público não deixou de acompanhar o espetáculo por um instante" (*Ibid*, p.1).

As apresentações se estenderam até o dia 12 de maio, sendo a última, realizada em benefício ao maestro Kessler, sofreu algumas adições: nos intermédios, Marietta cantou a ária de Elza, de Lohengin de Wagner; e Josephina interpretou uma ária da Opera Lo Schiavo, de Carlos Gomes. Além disso, ouviu-se a Sinfonia do Il Guarany e também da Fosca, ambas de Gomes(THEATRO, 1912a, p.1). As 7 récitas não foram o resultado de um planejamento precedente, mas sim uma resposta aos numerosos pedidos de encore e reprise. Augusto Stresser se viu compelido a entrar em acordo com os colegas para a continuidade das récitas (NOTAS, 1912f, p.1).

6.2.2 Visitas ilustres, jornalistas e os estudantes

Carlos Cavalcanti não foi a única presença notável, pois outros políticos ilustres e homens de letras prestigiaram as apresentações da Ópera *Sidéria*. Foram tantos os presentes de destaque que, com o tempo, algumas foram fantasiadas, como a suposta presença de Paul Doumer, que em 1931seria eleito presidente da França. Na ocasião da sua eleição, o jornal O Dia noticiou em letras garrafais: "Por ocasião de sua visita ao Paraná, em companhia dos filhos do Barão do Rio Branco, o Sr. Paul Doumer teve ensejo de assistir, no nosso Guaíra a estreia da Ópera *Sidéria* dos inolvidáveis paranaenses Augusto Stresser e Jayme Ballão e do maestro Léo Kessler" (O NOVO, 1931, p.1). Embora Doumer de fato tenha visitado Curitiba, onde foi recebido com toda pompa e circunstância, isso ocorreu em 1907 – ou seja, anos antes da estreia da Ópera. Sua viagem ao Brasil resultou na produção de um curta documentário

chamado *Viagem de S. Exa. Paul Doumer ao Brasil*, de Júlio Ferrez; além da publicação de suas memórias de viagem.

Entretanto, quem esteve no Brasil em 1912 foi outro francês, o escritor Paul Adam. Sua passagem por Curitiba aconteceu improvisadamente, pois sua intenção era cobrir o percurso do Rio da Prata. Em 24 de maio, ainda era incerto se ele visitaria a cidade, tanto que o jornal *A República* lançou a questão: "Estará também reservada a Curitiba a honra de hospedar o grande intelectual francês?" (PAUL, 1912b, p.1). De fato Adam veio à cidade, mas não a tempo de assistir à estreia de *Sidéria*. No entanto, em 02 de julho daquele ano, foi realizada uma *soirée* musical no Theatro Guayra. Durante o evento iniciado as 22 horas, "[…] Léo Kessler, assumindo a gerência da orquestra, deu sinal começo a sinfonia da *Sidéria*" (PAUL,1912a, p.1). Provavelmente, tratava-se da *Protophonia*. Na mesma ocasião, "Fizeram-se ouvir as bandas de música do 4° e 6° regimento de infantaria" (PAUL,1912a, p.1). Outro periódico complementa, descrevendo que:

> Foram representados os dois primeiros actos da opera *Sidéria* pelos amadores que pela primeira vez representaram essa brilhante composição lírica de Augusto Stresser, que tiveram, ainda desta vez, excelente desempenho.
> A orquestra, organizada inteiramente com pessoal do nosso meio musical, merece também francos elogios pela sua correcção, obediente a batuta de Léo Kessler. (PAUL,1912c, p.1).

Aquele era o período em que *Sidéria* estava sendo apresentada em Ponta Grossa, o que pode explicar a facilidade com que montagem ocorreu em Curitiba. A representação dos dois atos, eliminando o fim apoteótico, com uso dos coros – infernal e celeste, um deles posicionado no fundo do palco, também era mais factível pelo número mais reduzido de integrantes.

Quem de fato veio a Curitiba exclusivamente para a estreia, foi uma comissão de estudantes de Direito de São Paulo: Alcides Soares, de Campinas; Benjamin Vieira de Goiás, Dolor Brito Franco[139] de Minas Gerais, Tulio França e Jayme Ballão Jr, ambos paranaenses. (ESTUDANTES, 1912, p.1). Até mesmo embarque dos jovens em São Paulo "[…] foi muito concorrido, notando-se membros da colônia paranaense e colegas dos itinerantes. Ao partir o comboio, ouviram-se vivas ao Estado do Paraná e aos autores da Ópera" (*Ibid*, 1912, p.1). A viagem foi "facilitada" pelos Dr. Albuquerque Lins, governador do Estado de São Paulo e pelo comandante de brigada, general Alberto de Abreu. A chegada a Curitiba pelo Sud-Expresso contou com recepção oficial por um representante do Estado. Na partida, prevista

[139] Dolor, era um dos fundadores de *O Pirralho* com Oswald de Andrade.

para 07 de maio, os estudantes foram novamente assistidos, contando com José Cardoso Menezes (NOTAS, 1912e, p.1), e Alferes Euclides do Valle, como representante do Estado.

6.2.3 Apresentações em Ponta Grossa

As apresentações de *Sidéria* em Ponta Grossa ocorreram nos dias 29 e 30 de junho, no Theatro Sant'Anna. Kessler e os cenários seguiram em 27 de junho, quinta-feira, enquanto os "[…] os distintos artistas amadores,[…] partiram em dois *wagons* especiais ligados ao trem da tabela" (NOTAS, 1912h, p.1). Nesse dia, relatavam a"[…] grande animação para a representação da Ópera *Sidéria*, no próximo sábado povo está ansioso para ouvir a bela música paranaense" (PONTA, 1912, p.1).

As récita em Ponta Grossa, no entanto, receberam pouca atenção dos jornais da capital, possivelmente devido à iminente visita do escritor Paul Adam. Inclusive, a ausência de Carlos Cavalcanti também pode indicar que as atenções estavam concentradas na recepção do escritor francês. Ainda assim, o evento contava com apoio oficial, uma vez que o convite ao presidente do Estado para a apresentação foi emitido pelo município de Ponta Grossa. Com a finalidade de representar o presidente do Estado, o ajudante de ordens, Alferes Euclides do Valle, esteve em Ponta Grossa para assistir as duas récitas e retornou a Curitiba no dia 01 de julho (NOTAS, 1912g, p.2).

Da representação em Ponta Grossa nada foi localizado. Foram acionadas diversas instituições de cultura e memória, como o Museu dos Campos Gerais, uma coleção de fotografias do Acervo Bianchi, assim como jornais locais.

6.3 PÓS-PRODUÇÃO: REPERCUSSÃO

Ao lançar luz sobre periódicos brasileiros e buscar o termo "*Sidéria*" e suas variantes, dentro do vasto material acumulado pela imprensa da época, algumas surpresas surgem. A repercussão da Ópera no Estado fez com que o nome *Sidéria* fosse amplamente adotado, algo facilmente verificável em notas sociais, obituários, registros de aniversários e nascimentos. Além disso, o nome começou a se multiplicar, aparecendo em outros contextos. Nas páginas esportivas, por exemplo, uma destacada competidora paranaense no turfe recebeu o nome em homenagem à Ópera, competindo e vencendo até mesmo no Rio de Janeiro. Sua popularidade era tanta que chegou a ter foto sua fotografia estampada nos jornais.

Figura 85 – A força da música dramática paranaense.



A exemplo da égua Sidéria, diversos estabelecimentos também adotaram o nome após o sucesso da Ópera. Um exemplo é o Cinema Éden, que passou a se chamar Cinema Sidéria (CINEMA, 1912, p.1) logo após a montagem da Ópera, em junho de 1912. Antes disso, o nome já havia sido escolhido para um cigarro, "[…] "confeiçoados (sic) com leve mistura haveneza e fino papel de arroz"(CIGARROS, 1912, p.3), produzido pela Casa Victrix de Annibal Requião – o mesmo responsável pelo vídeo com os principais integrantes de *Sidéria*. O cigarro estava à venda na Confeitaria Romanò. Ainda antes, no dia seguinte à última récita de *Sidéria*, em 13 de maio, foi anunciado que a Barbearia de Benedicto Nunes da Silva, na Rua Barão do Rio Branco, passaria a se chamar Sidéria (BARBEARIA, 1912, p.2). Ciente dessa febre, o Diário de Notícias passou a publicar a seção *Echos de Sidéria*, relatando que até uma leiteria havia adotado o nome da Ópera, comentando: "Não há duvida, a Ópera populariza-se" (ECHOS, 1912, p.1). Na edição seguinte, registrava-se que, em Morretes, "Está em festas o lar do senhor. Pedro Curcio, com o nascimento de sua filha Sidéria". Na mesma sessão, dizia que "Zulmiro Malheiros montou uma fábrica de águas carbônicas e mineralizadas, denominando-a Sidéria." (PELO, 1912, p.1).

Com o passar do tempo, os reflexos de *Sidéria* foram se apagando, sobrevivendo apenas na memória dos descendentes.

CONCLUSÕES

Esta tese se conclui como um convite à reflexão e ao aprofundamento das investigações no campo da arquivologia. Ressalta-se, em especial, a premente necessidade de uma sinergia mais estreita entre profissionais de arquivos e bibliotecas, sejam ou não dedicados à música. Unidos pelo compromisso com a conservação e memorialização, esses especialistas desempenham um papel essencial na salvaguarda e na difusão do repertório da música de concerto brasileira, assegurando sua perenidade e amplo acesso às gerações futuras.

O compromisso com a preservação documental se reflete diretamente em minha atuação em arquivos, cujo desdobramento mais significativo foi a reconstituição da Biblioteca Renée Devrainne Frank e sua alocação em um espaço de memória. Após um longo e meticuloso processo, essa coleção foi definitivamente transferida para o Museu da Imagem e do Som, assegurando sua integridade e protegendo-a dos riscos inerentes a empréstimos e consultas livres em bibliotecas. Essa salvaguarda do acervo só se tornou viável graças a uma pesquisa extensiva sobre o arquivo e à sistematização de fontes que revelavam a trajetória das partituras e de seus criadores.

Nesse contexto, destaca-se a parceria com o bibliotecário Mauro, da Unespar, cuja expertise na gestão da biblioteca de Artes foi determinante para identificar a singularidade do material recebido por meio de doações e transferências, viabilizando todo esse percurso. Da mesma forma, a colaboração com Mirele no Museu da Imagem e do Som foi essencial para garantir que a biblioteca encontrasse seu destino definitivo em uma instituição dedicada à preservação da memória audiovisual e documental. Esse diálogo entre diferentes instituições evidencia a relevância da cooperação entre pesquisadores, arquivos, bibliotecas e museus na proteção e valorização do patrimônio musical.

Além da Ópera *Sidéria* e de seus compositores, essa sistematização resultou em desdobramentos acadêmicos notáveis. Um deles é a pesquisa de Eduardo Linzmayer, atualmente na Universidade Federal da Paraíba, que se aproxima da conclusão de sua dissertação, *"Concerto para Violino em Dó Menor de João [Hanz] Poeck: um estudo de seu contexto de criação"*. Esse trabalho já teve como resultado prático a execução de um concerto.

Outro exemplo significativo é o trabalho de Omar del Pozzo, que recentemente defendeu sua dissertação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná sobre as obras para

piano e canto do compositor e acadêmico Benedito Nicolau dos Santos. Esse estudo, viabilizado pelo acesso proporcionado pela sistematização do acervo, teve como desfecho um concerto apresentado ao fim da defesa, no qual Omar interpretou obras do compositor, evidenciando seus aspectos estilísticos. Vale destacar que Benedito Nicolau dos Santos foi um dos poucos acadêmicos negros da Academia Brasileira de Música, o que torna sua valorização ainda mais relevantes no contexto da historiografia musical brasileira.

O mapeamento das fontes musicais e documentais da Ópera segue a mesma direção, almejando a editoração e a representação dessas obras. Para tanto, está em construção um projeto acompanhado de um plano de ação, que será apresentado a possíveis instituições financiadoras e parceiros. A concepção desse novo projeto cultural só se tornou viável a partir da localização e sistematização de suas fontes, um processo essencial que permitiu a identificação e organização de partituras até então dispersas em coleções públicas e particulares. A reunião desse material constitui a etapa inicial do trabalho de filologia musical, fundamental para a compreensão e reconstrução de obras do repertório. É importante ressaltar que a verdadeira preservação de uma obra musical só se concretiza por meio do debate crítico e da ampla disponibilização de suas fontes, garantindo sua continuidade por meio da representação e da execução.

Confesso que minha primeira hipótese para este trabalho não se confirmou integralmente. Minha hipótese inicial partia do pressuposto de que a circulação das companhias italianas era o aspecto central a ser analisado – eram elas que dominaram o mercado operístico no Brasil, Argentina, Uruguai e Chile. A presença de um maestro suíço e de um compositor diletante de origem luxemburguesa não me pareceu, a princípio, suficiente para deslocar a iniciativa do seio da comunidade italiana, sobretudo porque as companhias mais renomadas e aguardadas eram justamente as italianas. Vale destacar que, entre os estrangeiros documentados na história da música no Brasil, os italianos predominaram amplamente.

No entanto, a pesquisa desenvolvida revelou um capítulo pouco explorado da circulação operística na América do Sul no início do século XX, com especial atenção às companhias de ópera e opereta alemãs e à sua recepção no Brasil. A investigação não apenas evidenciou sua presença no cenário sul-americano, mas também trouxe indícios de uma

influência duradoura, perceptível no repertório, nas estruturas artísticas e nas redes administrativas que se consolidaram no Brasil.

A ausência de registros de músicos dessas nacionalidades no *Catálogo de Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941)* sugere um traço singular no meio curitibano ou sulista. Esses dados reforçam a necessidade de ampliar os estudos sobre a participação de músicos de outras nacionalidades na cena musical sul-americana, contribuindo para uma compreensão mais abrangente dos fluxos migratórios e artísticos da época. Esse esforço já se encontra em andamento no que concerne às companhias germânicas, buscando preencher lacunas e enriquecer a historiografia musical do período.

Nessa esteira, a exclusão da participação de comunidades numerosas, como as colônias italianas e polonesas, causa, por si só, certo estranhamento. Ainda que se considerem as afinidades étnicas e linguísticas – uma vez que a colônia alemã conseguiu manter o controle do evento, articulando-se por meio dos clubes corais e das redes sociais de seus idealizadores –, a Ópera *Sidéria* se revelou, sobretudo, uma empreitada familiar, circunscrita a um círculo social bastante restrito. Esse caráter exclusivo torna-se ainda mais evidente quando se observa a genealogia local, que reforça a estreita conexão entre os principais envolvidos no projeto.

Alguns aspectos do fenômeno da "Ópera paranaense" coincidem com os observados em outras regiões do país, como o impulso às artes fomentado pelo crescimento econômico – no caso paranaense, decorrente da exploração madeireira e da exportação da erva-mate –, a atuação de jornalistas e o engajamento de intelectuais em prol de iniciativas culturais, além de suas associações com a maçonaria.

No entanto, um traço distintivo do contexto curitibano foi a influência da Igreja Luterana, que desempenhou um papel central no fomento a expressivos movimentos culturais na cidade. Como destacou Prosser (2013), os luteranos *"transformavam os ofícios litúrgicos em verdadeiros concertos espirituais"*. Esse fator está diretamente relacionado à forte presença de grupos de origem germânica, cuja atuação consolidou redes de sociabilidade e estruturas institucionais que contribuíram significativamente para a vida musical e artística local. Além disso, a tradição musical no âmbito familiar e a sólida formação musical protestante foram grandes impulsionadores da educação musical e da formação de grupos na

cidade, criando um ambiente favorável ao desenvolvimento e à continuidade das práticas musicais dentro e fora do espaço religioso.

Outro elemento diferenciador é a presença de um discurso eugenista no contexto de *Sidéria*, que promovia a transposição dos ideais e elementos europeus para Curitiba como estratégia de progresso. Esse discurso buscava distinguir a cidade do restante do Brasil, reforçando narrativas que vinculavam sua modernização a um projeto de identidade eurocentrado. Afinal, se no restante do país esse ideal era considerado inviável devido ao meio tipicamente tropical, Curitiba, em contrapartida, era apresentada como um ambiente propício à implementação desse projeto, oferecendo, segundo essa lógica, o clima ideal para a recepção e a fixação de imigrantes europeus e brancos. Essa visão não apenas influenciou a construção da identidade cultural local, mas também deixou marcas profundas nas práticas artísticas e institucionais da cidade.

De fato, não se pode concluir essa tese sem mencionar Romário Martins, que se torna um elemento chave para compreender as ações em prol da construção de uma identidade do Paraná. O jornalista, historiador, politico, acumulou tantas funções quanto ideias, muitas das quais contraditórias para um leitor atual. Como republicano convicto, Martins apoiava a abolição, mas ao mesmo tempo, sua obra apresenta discursos que podem ser interpretados como *racializados*. Essa dissonância advém da influência sofrida por ele das concepções racialistas que estavam em circulação no final do século XIX e início do século XX, que apesar de abolicionista, ainda mantinha uma visão hierarquizada das raças. Além do mais, parte dos republicanos de fato não apregoavam a igualdade racial, mas acreditavam que a economia baseada na escravidão representava um sinal de atraso, e por conseguinte, que o progresso seria alcançado com outra forma de organização laboral. Somado a isso, o darwinismo social parece impregnado em muitas ideias compartilhadas por Martins e seus pares, por isso, “europeização" do Brasil satisfazia, na sua concepção, o caminho para o verdadeiro crescimento. Isso explica porque existe uma supervalorização da contribuição européia, pois essa idealização ressaltava ainda mais o contraste com outros grupos étnicos e raciais. A presença europeia no Paraná parecia responder às questões mais urgentes defendidas por ele. Se a noção de "moderno" estava associada a um país mais branco e europeizado, a questão não era de igualdade de oportunidades, mas justamente o oposto. Por isso, é bastante comum na literatura do período o discurso que recai na defesa do

branqueamento através da miscigenação, assim como o incentivo e a promoção de eventos que apontassem naquela direção. Essa reflexão abre um novo desdobramento, pois exemplos dessa questão podem ser encontrados no compositor e acadêmico Benedito Nicolau dos Santos, assim como em intelectuais como Sebastião Paraná e os irmãos Assumpção, evidenciando como o apagamento de seus feitos também foi resultado dessa hierarquização racial.

Nessa mesma seara, além dos aspectos ideológicos e discursivos, os resultados desta tese evidenciam um fator concreto: a influência da política cultural da época, especialmente durante a gestão de Carlos Cavalcanti (1912-1916). Seu governo coincidiu com eventos marcantes, como a promoção e estreia da Ópera *Sidéria*, a fundação da Universidade Federal do Paraná e a criação de diversas instituições históricas e geográficas, demonstrando o impacto das estruturas políticas na viabilização de projetos voltados à "invenção" de uma identidade regional. Motivado por interesses econômicos, o incentivo à cultura exerceu um papel significativo na educação e nas artes, fomentando iniciativas que moldaram a cena cultural do período. No entanto, também se observa um favorecimento a determinados grupos e ideologias, com o Paranismo sendo apropriado pelas elites locais como um instrumento de consolidação territorial e perpetuação do status quo da oligarquia paranaense. Esse processo revela como a cultura foi utilizada estrategicamente para reforçar hierarquias sociais e construir uma narrativa identitária alinhada aos interesses das camadas dominantes. Por décadas, o movimento paranista foi interpretado de maneira romantizada, exaltado por seu papel na valorização da identidade regional. Embora seja inegável seu mérito em diversas frentes, é igualmente necessário adotar um olhar mais crítico, reconhecendo as implicações políticas e excludentes desse projeto. Da mesma forma, observa-se, na atualidade, uma reavaliação dos escritos nacionalistas de maior alcance, como de Mário de Andrade, compreendendo que sua visão, embora influente, não constitui o único caminho interpretativo da música produzida no Brasil. Esse exercício crítico permite ampliar as perspectivas sobre a construção das identidades musicais e culturais do país, promovendo uma abordagem mais plural e contextualizada.

Examinando a obra em si, pode-se afirmar que o seu enredo se insere quase integralmente no verismo, buscando dialogar com um acontecimento recente e funcionando como veículo para a transmissão de posições políticas: tanto pelos diálogos diretos, narrativa

mais fatalista e carregado emocionalmente, os personagens reais e uma ação se desenvolve de forma direta. Por outro lado, aponta para um hibridismo, com uma inclinação para o simbolismo, sobretudo pela presença de elementos místicos e espirituais no terceiro ato, com mais imagens simbólicas e subjetivismo, são exemplos: a aparição de *Sidéria*, de forma angelical e onírica, assim como o coro infernal. É no terceiro ato que surge frases mais carregadas de imagens metafóricas – "Co'a noite escapam lentamente a vista, Morrendo além da nuvem fímbria do horizonte no… Na fímbria do horizonte. Ah!". A ligação com o simbolismo pode ser compreendida a partir de três caminhos distintos, mas complementares: a forte escola Simbolista da cidade, a chegada de Kessler que buscava se afirmar na cidade como um veículo para a transmissão da música de Wagner e a ligação entre os autores e a maçonaria.

A primeira hipótese é facilmente verificável, pois tanto Stresser quanto Ballão mantiveram uma estreita relação com a geração simbolista curitibana – ambos trabalharam diretamente com Emiliano Pernetta. Além disso, ao analisar todas as versões da Ópera, chama a atenção que a obra tenha sido inicialmente concebida em dois atos, enquanto a inclusão de um terceiro parece inseri-la em uma atmosfera distinta, mais figurativa e idílica. A inclusão tardia do terceiro ato coincide com a chegada de Kessler, assim, a hipótese mais plausível é que Kessler tenha sugerido essa adição para adequá-la à estrutura operística convencional. Em vez de expandir os dois primeiros atos, optou-se por acrescentar um terceiro, criando um contraste estilístico. Kessler era o único músico com acesso ao repertório wagneriano, o que provavelmente explica a inclinação do terceiro ato para esse aspecto mais mítico e simbólico, pois parece mais condizente com uma tentativa de aproximação a música do compositor alemão. E por último, parece possível que a sugestão de Kessler tenha sido acolhida pela associação de Stresser e Ballão à maçonaria. A imagem da roseira que cresce espontaneamente sobre o túmulo de *Sidéria* e a tempestade iminente, que faz com que os camponeses fujam, reforça o clima dramático e a ideia da força da natureza como um elemento que acompanha o destino das personagens são arquétipos presentes que apontam para a filiação maçônica de Stresser, Ballão e Kessler – e dos políticos locais.

O contraste é evidente: os I e II atos são ancorados em um drama sentimental e político, com ações concretas e consequências diretas. Já o III ato rompe com essa estrutura, apresentando uma atmosfera etérea e transcendental, onde os sentimentos humanos se

misturam a simbolismos espirituais. A Ópera termina não com um triunfo da justiça ou um desfecho tradicional, mas com a aniquilação dos protagonistas e a eterna separação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Nesse jogo de paralelos os dois primeiros atos se aproximam mais do drama romântico e político de Verdi e Gomes, como em Un Ballo in Maschera (1859) e La Battaglia di Legnano (1849). O terceiro ato por sua vez, a transição para o fantástico fica evidente: Lohengrin (1850) por exemplo existe essa transfiguração: quando a morte não representa um fim, mas uma transformação em um ser idealizado no além. Ou o final trágico e romântico ressoa com óperas de Puccini? São muitos os paralelos possíveis, mas quase todos falham ao tentar situar precisamente o lugar de *Sidéria*. E talvez, essa tentativa de assinalar um lugar preciso não seja mesmo de todo possível, uma vez que é exatamente essa a característica da produção nacional: o hibridismo. Os 3 atos bem delineados como na Ópera romântica cedem lugar à elementos e referencias locais, aproximando do repertório híbrido.

O desprestígio de seu autor, Jayme Ballão, evidenciado nas inúmeras críticas ao seu texto, pode ser interpretado como uma desaprovação por parte dos seus pares simbolistas, que esperavam algum tipo de engajamento, ou mais provavelmente essas críticas refletem o seu envolvimento direto na Revolução Federalista. Sua experiência de prisão e o consequente enfrentamento com opositores políticos parecem ter influenciado a construção narrativa da Ópera, conferindo-lhe um caráter redentor dentro do conflito que opôs os maragatos (federalistas) e os pica-paus (republicanos legalistas) no sul do Brasil. É também por essa razão que Ballão enfatiza a ideia de que a revolução foi uma *"luta fratricida"*, ou seja, uma disputa entre irmãos, sugerindo que, no fim das contas, todos estavam do mesmo lado. Dessa forma, a obra se configura não apenas como uma narrativa dramática, mas como um discurso político velado, no qual Ballão busca justificar que as decisões tomadas pela Comissão organizada pelo Barão do Cerro Azul não representavam uma verdadeira aliança com os federalistas, mas sim uma medida em pról da cidade. Essa tentativa de distanciamento político se reflete na insistência de que, no final, todos tinham o mesmo intento, onde as escolhas feitas não deveriam ser interpretadas como traição, mas como ações necessárias para preservar a ordem local.

Ainda sobre o autor, era esperada que houvesse uma insatisfação, afinal, ele não era considerado um poeta, o que parece ter atingido a moral de alguns escritores locais. A análise métrica do libreto leva a essa mesma conclusão: fica evidente que Ballão não

dominava o estilo de escrita, que obedece padrões que facilitam a musicalização dos versos. A presença de versos longos, irregulares e livres evidenciam esse fato.

Do ponto de vista da progressão narrativa, a introdução dos personagens e do enredo, a intensificação e o desfecho trágico estavam bem apresentados nos dois primeiros atos, sendo adicionado no terceiro um elemento sobrenatural que reforça a carga emocional do drama. As formas convencionais do gênero são apresentadas: ária, duetos, tercetos, além do coro como elemento narrativo; sem mencionar a inclusão da *marcha triunfal*, que adicionada como homenagem ao governador e por isso menos regular, por fim acaba seguindo o esquema de tipico de Óperas de caráter patriótico, como vemos em Verdi na Aida. Além disso a mistura de estilos: marcha, tango, árias, exibem o uso de referencias diversas, mas sobretudo parecem apontar Carlos Gomes como um intermediário.

O clima de instabilidade política trazida pelo drama perde o protagonismo em certa medida, servindo como um catalisador para um drama pessoal. Mas os personagens também podem na realidade assumir funções muito mais simbólicas. Seguindo essa lógica, Sidéria pode ser interpretada como a personificação de um ideal civilizatório, enquanto a disputa amorosa se apresenta como uma metáfora do embate entre os diferentes projetos políticos e identitários da época. Assim como o território, Sidéria está no centro dessa tensão, sendo cortejada e disputada, mas sem ter total controle sobre seu próprio destino. O desfecho da protagonista reforça essa leitura simbólica: ao ser morta por Juvenal e posteriormente idealizada na cena final, cercada de flores e anjos, sua trajetória evoca a perda da inocência e a construção de uma narrativa nostálgica. Sidéria – ou Curitiba – emerge como um espaço "corrompido" pelos conflitos políticos, mas cuja essência permanece intocada na memória daqueles que a amavam. Dessa forma, a personagem parece operar como uma alegoria da cidade e do Estado, sugerindo um sacrifício necessário em nome de um ideal maior, consolidando a visão de uma identidade regional que sobrevive, mesmo diante das disputas e transformações históricas.

Paulo, por sua vez, dentro dessa narrativa, representaria a força da tradição. A autoridade patriarcal, os valores de hospitalidade e proteção fazem o personagem funcionar como um mediador entre os conflitos externos e a estabilidade da casa rural. Mas essa mediação é ambígua: seria o Paraná como um território de refúgio para aqueles que se viam marginalizados pelos embates políticos? Afinal, Paulo explicita verbalmente a desconfiança

em relação a Juvenal, mas esse medo é que o lar perca sua tranquilidade, ou que as elites locais percam sua estabilidade e pungência diante das mudanças políticas?. No entanto, sua impotência se revela na morte prematura da filha, pois, apesar de seus esforços, ele não consegue impedir as consequências nefastas das disputas políticas que assolam seu mundo.

Thylde, por fim, parece contrapor-se à Sidéria, ao agir de forma resoluta, demonstra racionalidade e pragmatismo: é ela que consegue o salva conduto a Alceu. Essa postura independente está em sintonia com sua aparição na trama, que por não ser mediada por uma figura masculina, gerou estranhamento da audiência, acostumada a códigos narrativos mais convencionais. Porém, seja pelos motivos mencionados seja por sua falta de função narrativa ou simbolica, foi a personagem mais criticada pelos escritores locais.

Vale destacar alguns personagens secundários, como o lavrador – "que não cansa", que "lança a semente" e "faz o pão" – possivelmente uma representação do imigrante e de sua força de trabalho, associada ao progresso. Uma extrapolação é o pão, que produzido a partir do trigo aparece associado a cultura agricola europeia. O libreto e a representação enfatizam a presença de camponeses e colonos, figuras que simbolizam o povo e reforçam a identidade rural, evidenciando a centralidade da imigração europeia e da tradição agrícola na construção da identidade local. Existe também uma tentativa de promover uma ambientação que ressalta a paisagem rural do Paraná, associando-a a um espaço idílico e harmonioso: o cenário é descrito com a presença de roseiras, pinheiros e uma atmosfera primaveril.

Em qualquer direção interpretativa, resiste um discurso de unificação, reforçado pela ambiguidade moral de seus personagens. Nenhum deles é absolutamente virtuoso ou vilanesco. E por isso, e apesar do protagonismo de Sidéria, a tensão de duas figuras masculinas é que ganha destaque. Alceu, por exemplo, mente ao dizer a Sidéria que sente falta de uma irmã. Além disso, sua condição de fugitivo, longe de ser lida com nobreza, carrega um peso social, pois, na época, a honradez masculina se sobrepunha às razões de uma fuga. Juvenal, por sua vez, exibe um caráter dúbio: ao oferecer o salvo-conduto e libertar Alceu da prisão, demonstra certa compaixão, ainda que seus atos sejam motivados por interesses pessoais. Algumas críticas à obra chegaram a questionar a maneira como o personagem era representado de forma quase infernal, considerando injusto que um homem que concedeu o salvo-conduto fosse retratado de maneira tão negativa. Essa complexidade contribui para sua proeminência na trama e pode explicar por que sua figura ganha maior notoriedade na

recepção da obra. Não por acaso, a Serenata a ele associada tornou-se a peça mais conhecida da Ópera, sinalizando que sua presença carrega um peso dramático singular.

Apesar dos signos e arquétipos identificados, embora inspirado em acontecimentos locais, o libreto adota uma estrutura dramática que dialoga com a ópera italiana do período, especialmente nas relações entre amor, dever e destino trágico. A presença de elementos como a figura do revolucionário perseguido, o dilema da protagonista entre a paixão e o dever, e o desfecho fatal remetem a modelos narrativos comuns no repertório europeu. No texto da ópera, o progresso da cidade depende da influência de determinados grupos e da adoção de determinado preceitos. Por isso, os valores antagônicos, como lealdade e traição, aparecem todo tempo, reforçando-se mutuamente. As disputas entre facções políticas – "*Lá fora/ A guerra recurdesce E vidas mil devora…/ Irmãos se batem contra/ Irmãos, na guerra atroz…/ A honra sucumbe; a vida/ Está nas mãos do algoz.*.", colocavam vizinhos, amigos e parentes em lados opostos dos conflitos. Além disso, a Ópera captava as tensões sociais da época, mas também posicionava sua obra como um instrumento de legitimação de determinados ideais, entre os quais o Paranismo, que estava em processo de construção. A idealização da paisagem, a presença dos camponeses e de suas canções, a hospitalidade refletem os mesmos ideais apregoados por Martins; assim como as narrativas sobre imigração e modernização perpassam a obra, consolidando-a como um reflexo das contradições e aspirações da Curitiba da época.

Mais importante que a música em si, foi o discurso torno dela que se tornou central. Mesmo com o conhecimento musical limitado da audiência, críticos e jornalistas contemplavam a obra como projeto de vanguarda para a época. Mas, de fato, tratava-se de uma proposta inovadora? Embora os intelectuais e a platéia não tivessem contato direto com a obra de Wagner – já que suas peças foram ouvidas pela primeira vez com a promoção de concertos por Kessler –, *Sidéria* foi associada ao compositor alemão. A correlação evidencia uma busca por legitimação estética, pois Wagner funcionava menos como referência musical e mais como uma ideia mais literária para os críticos daquele momento. Justamente por se tratar de uma construção abstrata e simbólica, tornou-se possível interpretar a obra de Stresser como semelhante à do compositor alemão. Quer dizer, quem ousaria dizer que não era Wagner? A recepção da Ópera mostra como a música pode ser um veículo de colonização

cultural, estabelecendo hierarquias entre repertórios e promovendo determinados modelos estéticos em detrimento de outros.

Léo Kessler, por usa vez, demonstrou um senso de empreendedorismo e foi visionário ao perceber que sua trajetória de vida e a construção de pontes entre ele e Wagner, lhe forneciam ferramentas para a ascensão profissional. A Ópera apenas consolidou sua posição no cenário cultural de Curitiba – ele encontrou um meio eficaz de dialogar com as ambições da burguesia local, oferecendo à cidade um produto artístico que reforçava a ideia de progresso. Com o fortalecimento das elites locais e de afirmação de um projeto identitário eurocentrado, Kessler soube explorar as aspirações da cidade, criando uma nova demanda num meio musical que considerava – em suas palavras– "muito atrasado", alinhando-se a discursos que promoviam a modernização por meio da cultura e das artes. Nessa mesma dinâmica, fundou em 1916 o Conservatório de Música do Paraná, contribuindo significativamente para a educação musical na região; organizou festivais e tentou promover a circulação de *Sidéria*. Tinha ideais ambiciosos. Apesar da morte precoce do músico, sua contribuição foi fundamental, deixando um legado que perdura até os dias de hoje.

A coautoria entre Kessler e Stresser não é apenas um reflexo de sua colaboração artística, mas se insere em um contexto de intensos fluxos migratórios que marcaram Curitiba como um espaço de negociações, onde buscavam legitimar sua presença e consolidar seus projetos socioculturais. A imigração, nesse contexto, não é apenas um dado demográfico, mas um elemento central na construção da narrativa cultural que *Sidéria* busca afirmar. Os imigrantes, embora tidos como essenciais, eram também alvo de hierarquizações, onde determinados grupos eram celebrados como vetores de civilização, enquanto outros permaneciam à margem. Por outro lado, a inserção de elementos marcadamente regionais, como a *Canção dos Gaúchos*, revela um processo de apropriação seletiva, no qual referências locais são incorporadas, mas sempre dentro de uma estrutura que privilegia a estética e os códigos culturais europeus.

Além de preencher lacunas na historiografia, esta tese reafirma a relevância de abordagens interdisciplinares, um panorama mais diversificado capaz de observar as interseções entre política, cultura e identidade na América do Sul. A obra como um **documento cultural** reflete uma dualidade subjacente: tensões entre tradição e aspiração cosmopolita, europeização e identidade local, permitindo compreender como a ópera foi

utilizada como um meio de representação e legitimação de determinados discursos sobre identidade, progresso e pertencimento na cidade. O diálogo entre diferentes tradições musicais e linguísticas presentes na ópera não é apenas um traço estilístico, mas um espelho da fluidez identitária que caracteriza tanto os artistas envolvidos quanto o próprio espaço urbano.

Os resultados obtidos sugerem caminhos para investigações futuras, que podem explorar em maior profundidade a relevância das companhias alemãs no Brasil, os impactos da sua circulação na formação da cena musical local e na configuração do gosto do público. Assim, esta tese contribui para um panorama mais diversificado e representativo da história da ópera na América do Sul, destacando conexões e dinâmicas que, até então, permaneceram à margem dos estudos tradicionais.

Por fim, parece oportuno estabelecer uma conexão concreta com a realidade atual. Um experimento social intitulado O *r/Place*, conduzido pelo Reddit –uma plataforma de fóruns online –, propõe que usuários colaborem na criação de uma imagem digital coletiva. A dinâmica é simples: cada usuário pode colocar um único pixel colorido a 5 a 20 minutos, precisando coordenar-se com outros usuários para formar imagens. Ás vezes, a iniciativa se torna uma verdadeira guerra entre diferentes propostas.

Há dois anos, uma imagem criada por brasileiros demonstrava os símbolos que representavam cada região do país num mapa: as regiões Norte, Nordeste, Centro-oeste e Sudeste destacam-se os jogadores de capoeira, o guaraná, aves exóticas, a paçoca e o cuscuz. Personagens do folclore brasileiro, como o Saci-Pererê e a Iara, também marcam presença, ao lado do icônico cachorro "caramelo", trajado com vestes típicas da caatinga nordestina. No litoral, a figura do indígena e do boto rosa, assim como referências a Ayrton Senna e ao *14 Bis* surgem no exterior do mapa, apresentando a invenção de Santos Dumont como um patrimônio comum a todos, projetado para além das fronteiras regionais. No mapa do Rio Grande do Sul ainda colocaram um prato de sagu – um doce feito a base de mandioca e vinho, comum aos domingos nas casas sulistas – a bandeira alude as cores da bandeira rio-grandense e provavelmente um animal de pastoreio estava em construção, tipico da paisagem do pampa. Já o Sul, por sua vez, foi simbolizado pela imagem de uma cuia de chimarrão adornada com um lenço vermelho. A luta revolucionária e os símbolos forjados no início do século XX se enraizaram de tal maneira que, ainda hoje, seguem proporcionando um senso de identidade e coesão aos sulistas.

Figura 86 – Imagem r/Place.



Imagem construída por brasileiros na rede mundial em dois momentos diferentes do processo de criação.
Fonte: https://www.reddit.com/r/place/

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELHUDO. Na escorva. **A Bomba**, Curitiba, ano 1, n. 5, p. 15, 10 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 ago. 2022.

A INTERPRETAÇÃO de Sidéria. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 104, p. 2, 06 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 jun. 2024.

ALÉM-MAR, Ary de [pseudônimo de Romário Martins]. Uma viagem pelo Paraná. In: *Almanach do Paraná para 1900*. Curitiba, Livraria Econômica, 1900, pos. 241-242. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 set. 2022.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira.** Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.

[AM nächsten]. **Deutsche Zeitung**. São Paulo, n. 42, p. 29, 07 abr. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 ago. 2023.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p. 15-29.

ANIVERSÁRIOS. **O Dia**, Curitiba, n. 0895, p. 5, 03 jun. 1926. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 ago. 2022.

ANNUNCIOS. **Diário de Santos**, Santos, ano XXXIX, n. 158, p. 03, 26 mar. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2023.

[ANUNCIO Grande companhia de Óperas e Operetas Ferenczy]. O Paiz, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9009, p. 8, 04 jun. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2023.

[ANUNCIO de concerto]. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 0118, p. 3, 05 jun. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 jun. 2023.

[APRESENTAÇÃO em Curitiba]. **Deutsche Zeitung**, São Paulo, ano VI, n. 46, p. 23, 11 mai. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 10 jan. 2022.

ARTE Paranaense. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XVIII, n. 5030, p. 1, 01 mar. 1915. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 out. 2023.

ARTES e Artistas: Companhia Alemã de Operetas. **A Tribuna**, Santos, ano XVIII, n. 7,.p. 1, 02 abr.1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 08 ago. 2023.

[ARTES e artistas]. **O Paiz,** Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9358, p. 5, 20 mai. 1910. Disponível em: [link]. Acesso em: 08 ago. 2023.

ARTES e letras - Papilio Innocentia. **Diário da Tarde.** Curitiba, n. 5049, p. 3, 23 mar. 1915 . Disponível em: [link]. Acesso em: 19 abr. 2024.

ARZZOLA, Antonio Roberto Roccia Dal Pozzo. **Uma abordagem analítico interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernest Mahle,** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Dissertação de Mestrado, Dezembro/1996.

ASSOCIAÇÃO Ethnographica. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano III, n° 831, p. 1, 25 nov. 1901. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024.

A ARTE brazileira. **Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiante**, Rio de Janeiro, ano III, n. 25, p. 43, 22 jun. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2021.

A EXHIBIÇÃO da Sidéria. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 103, p. 1, 04 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2024.

A FESTA da Árvore do Matte. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XVII, n° 4656, p. 1, 07 abr. 1914. Disponível em:[link]. Acesso em: 03 mar. 2023.

AS PRIMEIRAS. **A Notícia**, Rio de Janeiro, ano XVI, n° 126, p. 3, 04-05 jun. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024.

ASSASSINATO. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano VIII, n. 24, p. 2, 01 fev. 1893a. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 mar. 2024.

ASSASSINATO de Maria Bueno. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano VIII, n. 102, p. 2, 19 mai. 1893b. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 abr. 2024.

A ÓPERA Sidéria - A comemoração do 20. Aniversário da representação da Ópera Sidéria pela sociedade Symphonica de Curitiba. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XXXIII, n. 11154, p. 8, 03 mai. 1932. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 mar. 2024.

A ÓPERA Sidéria - Sua estreia, ontem, no Theatro Guayra. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4059, p. 1, 4 mai. 1912a. Disponível em: [link]

A ÓPERA Sidéria. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 100, p. 1, 30 abr. 1912c. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

A ÓPERA Sidéria: sua estreia, ontem, no Theatro Guayra. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4059, p. 1, 04 mai. 1912d. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024.

A ÓPERA Sidéria. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4123, p. 1, 18 jul. 1912e. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024. Acesso em: 13 mar. 2025.

A ÓPERA Sidéria. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 102, p. 1, 03 mai. 1912g. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024.

A REVOLUÇÃO. **Diário do Commercio**, Curitiba, 3 época, n. 50, p. 3, 10 mar. 1894. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

ARQUIVO Nacional. **Relação de passageiros do vapor Orion (RV 160).** 16 mai. 1912. Código de Referência BR RJANRIO OL.0.RPV, PRJ.13313. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 mar. 2023.

ASSUMPÇÃO, Paulo. Concerto Wagneriano. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n° 268, p. 1, 01 dez. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 mar. 2023.

ASSUMPÇÃO, Paulo. Srta. Marietta Bezerra. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 94, p. 1, 23 abr. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 mar. 2023.

ATELIER de pintura e escultura. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4369, p. 3, 05 mai. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024.

AUGUSTO Stresser. **O Dia**, Curitiba, ano XXV, n. 7932, p.1-2. 03 out. 1948. Suplemento. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 abr. 2024.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. **150 anos de Música no Brasil (1800-1950).** 2. ed. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2016. 336 p.

_____. **Léo Kessler e sua ópera "Papilio Innocentia"**. Revista Letras, Curitiba, vol. 11, pp. 17-35, 1960.

_____. **Música e Músicos: história, crítica, comentários.** Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. **El músico en la sociedad brasileña, ayer y hoy.** In: Los componentes de la música: la sociologia, los contextos y los creadores. Revista Internacional de Ciencias Sociales 94. Revista trimestral publicada por la Unesco, Vol. XXXIV (1982), n.° 4, p. 737-753.

B. Sidéria - A música. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 108, p. 1, 10 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2024.

BAEZ, Elizabeth Carbonel. **A academia e seus modelos.** In: Academicismo: projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Fundarte, 1986, p. 7-16

BALLÃO, Jayme. **A Foz do Iguaçu e as Cataractas do Iguaçu e do Paraná (descrição de viagem).** Curitiba: Typographia..

BALLÃO, Jayme. (Org). **Leo Kessler.** Curitiba: J. Haupt, 1926

BARBEARIA Sidéria. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4066, p. 2, 13 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 11 ago. 2022.

BECKER. Howard. **Mundos das artes.** Tradução Luis San Payo. Livros Horizonte, 2010. 327 p.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes. Tratamento documental.** Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 2006, 320 p.

BERBERI, Elizabete. Impressões: A modernidade através das crônicas no início do século em Curitiba. Dissertação [Mestrado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

BERÇOT, Fernando Santos. **La Compagnia Achille del Puente e l'inverno lirico a Curitiba nel 1907.** In: Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti (a cura di). I fiumi che cantano - L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata.Arti della Performance n. 12, 2021, p. 108-125.

BEZERRA, Marietta. **Jornal das Moças: Revista Quinzenal Illustrada Rio de Janeiro.** Capa, ano I, n. 3, p. 1, 15 jun. 1914. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 mar. 2023.

BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK. PARANÁ. Coordernadoria de Pesquisa e Documentação. **Cadernos de documentação musical.** Curitiba: Coordenadoria de Pesquisa e Documentação, 1992. 75 p.

BIGG-WITHER, Thomas Plantagenet, PIONEERING IN SOUTH BRAZIL: Three Years of Forest and Prairie Life in the Province of Paraná. Two volumes, 1872/1875. London: John Murray, 1878. Disponível em: [link]

BOLETIM Informativo Casa Romário Martins. *Cores da Cidade:* Riachuelo e Generoso Marques. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 110, mar. 1996.

BRASIL. Diretoria Geral de Estatística. **Recenseamento Geral do Império de 1872. Quadros Gerais.** Recenseamento da população do Império do Brazil a que se procedeu no dia 1 de agosto de 1872. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 12 volumes ; 1872. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 set. 2022.

BRASIL. Directoria Geral de Estatística. **Sexo, raça e estado civil, nacionalidade, filiação, culto e analphabetismo da população recenseada em 31 de dezembro de 1890.** Rio de Janeiro: Officina da Estatística. 442 p., 1898. Disponível em:[link]. Acesso em: 18 abr. 2024.

BRASIL. Directoria Geral de Estatística. **Synopse do recenseamento de 31 de dezembro de 1900**. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística. xviii, 106 p. 1905. Disponível em:[link]. Acesso em: 08 jun. 2023.

BRASIL. Arquivo Nacional. **Relação de passageiros do vapor Konig Friedrich August (RV 130)**, 05 out. 1908. Código de Referência: BR RJANRIO OL.0.RPV, PRJ.10813. Disponível em: [link]. Acesso em: 08 jun. 2023.

BRASIL. Decreto-lei n° 406, de 04 mai. 1938. **Dispõe sôbre a entrada de estrangeiros no território nacional.** Coleção de Leis do Brasil - 1938, p. 92, vol. 2. Brasil, [1938]. Disponível em: [link] Acesso em: 08 jun. 2023.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.545, de 25 de agosto de 1939. **Dispõe sobre a adaptação ao meio nacional dos brasileiros descendentes de estrangeiros.** Brasil, [1939]. Disponível em: [link] Acesso em: 08 jun. 2023.

BRASIL, Decreto nº 2.294, de 27 de Outubro de 1858. **Approva os Estatutos da Imperial Academia de Musica e Opera Nacional.** Coleção de Leis do Império do Brasil - 1858, p. 523 ,vol. 1, pt. II. Brasil, [1858]. Disponível em: [link] Acesso em: 08 jun. 2023.

BRITO, Rodól (Dolor Brito pseudônimo). Olhando a maré. **O Pirralho**- semanário ilustrado d'importância evidente, São Paulo, ano II, n. 41, p. 5, 18 mai. 1912. Disponível em: [link] Acesso em: 08 fev. 2024.

BRYCE. James. South America, Observations and Impressions. New York: the MacMillan Company, 1912. p. xxiv, 589.

BOHUSCH, Renato. Opera "Rei Galaor", do maestro gaúcho Araújo Vianna, é elogiada pela crítica carioca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 08 out. 2022. Disponível em: [link]. Acesso em: 27 fev. 2024

BUDDEN, Julian. **Comprimario.** The Grove Dictionary of American Music, Oxford University Press. Disponível em [link]. Acesso em: 13 mai. 2021.

BURRO-JONAS, Augusto. A opera Siderea terá como regente o conhecido Maestro Brotéro. **O Pirralho**, São Paulo, n. 50, p. 15, 20 jul. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 27 fev. 2024.

CABRAL, Diogo de Carvalho. **O "Bosque de Madeiras" e outras histórias: a mata atlântica no Brasil colonial.** Tese [Doutorado em Ciências - Geografia]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

CANGICA, Zé. O concerto da Januária. **A Rolha**, Curitiba, ano I, n. 5, p. 6, 07 mai. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 02 abr. 2024.

CARNASCIALI, Olivio. Pro Carattere. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano II, n. 382D, p. 2, 20 jul. 1900. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 fev. 2024.

CARLINI, Alvaro Luiz Ribeiro da Silva. **Aspectos culturais e artísticos de Curitiba na última década do século XIX: a1) Grêmio Musical Carlos Gomes (1893-1902)**. In: Anais do Simpósio de Pesquisa em Música: SIMPEMUS 6: Simpósio de Pesquisa em Música: Anais. Organização Norton Dudeque. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2013, p.124-133.

CARNEIRO, Davi. **História Psicológica do Paraná.** Edição do Dr. Dicesar Plaisant. Tip. João Haupt & Cia. Curitiba: 1944

[CARTA de Josepha]. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII , n. 117, p. 1, 21 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 abr. 2023.

4° CENTENÁRIO do Brasil - Festas Italianas. **O Commercio: Propriedade da Associação Commercial do Paraná**, Curitiba, ano I, n. 49, p. 1, 27 abr. 1900. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 fev. 2024.

CENTRO Artístico. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 44, p. 1, 22 fev. 1913a. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 fev. 2022.

CENTRO Artístico. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4312, p. 1, 26 fev. 1913b. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 fev. 2024.

CENTRO Artístico: Festa Inaugural. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 046, p. 1, 26 fev. 1913c. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 jan. 2024.

CENTRO Artístico. Festas e Bailes.Diário da Tarde, Curitiba, ano XVI, n. 4610, p. 6, 11 fev. 1914a. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2023.

CENTRO Artístico. Arte e Música. Diário da Tarde, Curitiba, ano XVI, n. 4633, p. 4, 11 mar.1914b. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 fev. 2023.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile - dai tempi coloniali sino ai nostri giorni; 1549-1925.** Milão: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CINE-Theatral Paraná. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 329, p. 6, 23 nov. 1916. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 fev. 2024.

CINEMA Sidéria. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 140, p. 1, 17 jun. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 27 jan. 2024.

CIGARROS Sidéria. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4077, p. 3, 25 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 02 mar. 2024.

CHILON. Sideria. ***Der Kompass***, Curitiba, n. 36, p. 1, 08 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 fev. 2024.

CHILON. **Der Kompass**, Der Familien Abend, Curitiba, n. 32, p. 2, 24 abr. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

CHUEKE, Isaac F. **Richard Wagner e Francisco Braga: o exemplo de Marabá na obra do compositor brasileiro.** Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical. TeMA 2019.

CHRONICA Artística. **O Olho da Rua.** Curitiba, ano IV, n. 2; p.10, 10 jun. 1911. Disponível em: [link] . Acesso em: 29 fev. 2024.

CHRONICA da Rua. **O Olho da Rua**, Curitiba, ano II, n. 33, p. 8, 25 jul. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 mar. 2024.

CLUBE Rio Branco. História do Clube. **Clube Rio Branco.** [s.d.], online. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 jun. 2024.

COROAS. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4218, p. 2, 06 nov. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

COMPANHIA allemã. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXV, n. 282, p. 1, 01 dez. 1910a. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 jan. 2024.

COMPANHIA allemã. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIII, n. 3518, p. 1, 06 jun. 1910b. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

COMPANHIA Allemã de Operetas. **A Tribuna**, Santos, ano XVIII, n. 06, 01 abr. 1911. Sessão Artes e Artistas, p. 1. Disponível em: [link]. Acesso em: 22 mar. 2024.

COMPANHIA Allemã. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n° 161, p. 1, 25 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 22 mar. 2024.

COMPANHIA de Operetas. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n. 3124, p. 2, 11 jun. 1909a. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2023.

COMPANHIA Papke - a estreia Princesa dos Dólares. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n°3136, p.1, 25 jun 1909b. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

COMPANHIA Lyrica. **Diário da Tarde,** Curitiba, ano XVI, n. 4585, p.5, 13 jan. 1914. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2023.

COMPANHIA Lyrica Italiana - Artes e Artistas. O Paiz, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 9605, p. 5, 22 jan. 1911b. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 abr. 2024.

[COMPRA-se]. **A Bomba,** Curitiba, ano1, n. 05, p. 21, 20 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 mai. 2023.

CONCERTO. **Estado de São Paulo,** S. Paulo, ano XXXIX, n. 12.757, p. 1, 22 nov. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

CONCERTO Musical. **A República: Órgão do Partido Republicano**, ano XXVII, n. 0296, p. 2, 19 dez. 1912. Disponível em: [link]). Acesso em: 17 jul. 2023.

CONCERTO Musical. **Diário da Tarde,** Curitiba, ano XIV, n. 4087, p. 1, 6 jun. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 jul. 2023.

CONCERTO. **A República: Órgão do Partido Republicano**, ano XXVI, n. 0132, p. 2, 07 jun. 1912c. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 jul. 2024.

CONCERTO Wagneriano. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXVIII, n. 245, p. 2, 04 nov. 1913b. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 jul. 2023.

CONCERTO. **Jornal das Moças: Revista Quinzenal Illustrada Rio de Janeiro.** Ano I, n. 10, p. 9, 30 set. 1914a. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 dez. 2023.

CONCERTO em homenagem ao Paraná. **Correio de Notícias**, Curitiba, ano V, n. 1350, p. 13, 19 dez. 1985. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

CONFEITARIA Romanó. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXI, n. 287, p. 4, 05 dez. 1905. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 fev. 2023.

CONFEITARIA Romanó. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXV, n. 48, p. 2, 25 fev. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 fev. 2023.

CONFEITARIA Romanó. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano 1, n. 197, p. 3, 27 nov. 1899. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 fev. 2023.

CONFERÊNCIA de Luiz Heitor sobre Léo Kessler. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano 61, n. 20148, p. 5, 15 set. 1959. Disponível em: [link]. Acesso em: 03 mar. 2023.

[CONGRESSO Geographico]. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3911, p. 2, 14 set. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 out. 2023.

CONGRESSO Legislativo do Estado. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 33, p. 1, 09 fev. 1912a. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 out. 2023.

CONGRESSO Legislativo do Estado. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 52, p. 2, 02 mar. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 out. 2023.

CONGRESSO do Estado. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 56, p. 2, 08 mar. 1912c. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 out. 2023.

CONGRESSO do Estado [auxílio para estudar música]. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 66, p. 2, 20 mar. 1912d. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 out. 2023.

CORREA, J. Romaguera. **Vocabulário Sul Rio-Grandense.** Echenique & Irmão Editores Livraria Universal. Pelotas-Porto Alegre: 1898. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 jan. 2024.

COSTA, Paulo José da. Os grêmios dançantes da velha Curitiba. **A Memória dos Esquecidos**, Curitiba, 09 fev. 2014a. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 jan. 2024.

COSTA, Paulo José da. Os dramas do Paraná - os fuzilamentos de 1894. **Blog de História e Memória**. Curitiba, 04 abr. 2014b. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 jan. 2024.

CRÍTICA *Der Fidele Bauer*. Der Kompass, Curitiba, n. 73, p. 2, 20 set. 1911. Disponível em:

CRONIQUE da Tuscher. **A Bomba**, Curitiba, ano1, n. 05, p. 33, 20 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 fev. 2024.

CURITIBA civiliza-se. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIV, n. 4064, p. 1, 10 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2022.

CURITIBA. Câmara Municipal de Curitiba. Nossa Memória - História de Curitiba e da Câmara Municipal. Ruas & Histórias. Disponível em: [link] Acesso em: 02 mai. 2024.

CURITIBA notícias sobre a Ópera Papilio Innocentia **Jornal do Commercio.** Rio de Janeiro, n. 120, p. 2, 01 mai. 1915. Disponível em: [link]. Acesso em: 27 fev. 2025.

D'ASSUMPÇÃO, Pamphillo. A população de Curitiba. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XI, n. 2876, p. 1, 6 ago. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2022.

D'ASSUMPÇÃO, Pamphilo. **Os Concertistas**. Commercio do Paraná: Folha Matutina de Circulação Diária, ano X, n. 3633, p. 1, 25 fev. 1922. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2022.

DAS Stiftungsfest. **Der Kompass**, Curitiba, n. 83, p. 2, 25 out. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

DAMACENO. Cristiano; HOLLER, Marcos. Ópera Yara de Josef Prantl (1895-1951) e Otto Adolfo Nohel (?-1932): contribuições para a história cultural de Joinville-SC na década de 1930. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021. Disponível em: [link]. Acesso em: 27 nov. 2022.

DE CARLOS Gomes ao Forrobodó. **A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Lettras e Artes**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 165, p. 11, 04 mai. 1918. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 nov. 2023.

DECLARAÇÃO [de origem].**A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXXII, n. 0261, p. 3, 5 nov. 1917. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 fev. 2022.

DEFINIÇÕES. **O Olho da Rua,** Curitiba, ano IV, n° 4, p. 28, 08 jul. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

DER Fidele Bauer. **Der Kompass**, Curitiba, n. 71, p. 3, 13 set. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

DER Fidele Bauer.Der Kompass, Curitiba, n. 77, p. 2, 04 out. 1911b. Disponível em:[link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

DEUTSCH-Südamerikanische Schwank-und Operetten-Gesellschaft. **Deutsche Zeitung**, São Paulo, ano VI, n. 42, p. 25, 14 abr. 1911a. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2023.

[DEUTSCH Schawank]. **Der Kompass,** Curitiba, ano 10, n. 323, p.1, 29 abr. 1911c. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2023.

[DEUTSCH Schawank]. **Der Kompass,** Curitiba, ano 10, n. 32, p.3, 26 abr. 1911b. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2023.

DEUTSCHE Feier Der Kompass, Curitiba, n. 40, p.4 , 08 abr. 1933. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

DEUTSCHER Flotten-Verein. **Der Kompass**, Curitiba, n. 79, p. 3., 11 out. 1911. . Disponível em: [link] Acesso em: 26 fev. 2024.

[DIARIO da Tarde]. **A Bomba**, Curitiba, ano 1, n. 01, p. 26,12 jun 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 jan. 2024.

DIE Aufführung der National-Oper. Der Kompass, Curitiba, n. 29, p. 3, 13 abr. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

[DIE Santos]. **Deutsche Zeitung**, São Paulo, ano VI, n. 41, p. 18, 07 abr. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 nov. 2022.

DIE SCHWANK-und Singspielgellschaft. **Die Fackel**, Joinville, n. 48, p. 3, 30 mai. 1911a. Disponível em: [link]. Acesso em: 06 dez. 2022.

DIE SCHWANK- und Singspielgesellschaft. **Die Fackel**, Joinville, n. 49, p. 3, 02 jun. 1911b. Disponível em: [link]. Acesso em: 06 dez. 2022.

DIE SCHWANK- und Singspielgesellschaft. **Die Fackel**, Joinville, n. 50, p. 3, 09 jun. 1911c. Disponível em: [link]. Acesso em: 06 dez. 2022.

DICCIONÁRIO Allemão. **O Olho da Rua**, Curitiba, n. 55, p. 7, 29 jun. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 jan. 2024.

DIVERSAS notícias. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4037, p. 1, 03 fev. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 out. 2023.

DIVERSÕES. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3796, p. 1, 2 mai. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 out. 2023.

DR. Itiberê da Cunha. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 207, p. 1, 19 set. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 abr. 2023.

ECHOS de Sidéria. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4073, p. 1, 21 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 20 out. 2024.

ECOS de Bastidores. **A Notícia,** Rio de Janeiro, ano XVI, n. 125, p. 3, 03-04 jun. 1909a. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 set. 2023.

ECOS de Bastidores. **A Notícia**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 126, p. 3, 04-05 jun. 1909b. Disponível em: [link]. Acesso em: 06 dez. 2023.

ECOS de Bastidores. **A Notícia**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 131, p. 3, 10-11 jun. 1909c. Disponível em: [link]. Acesso em: 06 dez. 2023.

[ELEGIA] **A Bomba**, Curitiba, ano 1, n. 13, p. 24, 10 out. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 06 jan. 2024

ELEGIA. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV , n. 4492, p. 3, 25 set. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 jun. 2022.

EM viagem. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XVIII, n. 4962, p. 2, 08 dez. 1914. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 ago. 2022.

EMPRESA Papke: Companhia Allemã de Operetas. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXIV, n. 151, p. 2, 30 jun. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 ago. 2022.

EPISÓDIOS da Guerra Civil. **Jornal do Commercio.** Rio de Janeiro, ano 73, n. 115b, p. 1, 16 mai. 1895. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 set. 2022.

ESTA a vida de Augusto Stresser. **Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados**, Curitiba, ano XIV, n. 4008, p. 10, 17 nov. 1968. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 ago. 2023.

ESTUDANTES. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIV, n° 4058, p. 1, 03 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 ago. 2022.

EXHIBIÇÃO da Sidéria. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXVII, n. 103, p. 1, 04 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2024.

[EXPOSIÇÃO]. Diário da Tarde, Curitiba, ano V, n. 1455, p. 1, 10 dez. 1903. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 out. 2023. Acesso em: 26 ago. 2022.

EZEQUIEL, Márcio. **Receita Federal: História da Administração Tributária no Brasil**. Ministério da Fazenda. [s.d.].Disponível em: [link]. Acesso em: 26 ago. 2022.

FABRIS, Pamela Beltramin. **Nós, os selvagens, não reverenciamos os symbolos kaiserianos: conflitos em torno de uma identidade germânica em Curitiba (1890-1918).** Orientador: Prof. Dr. Sergio Odilon Nadalin. Dissertação [Mestrado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. 251 p.

FACTOS Diversos. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano V, n. 1435, p. 2, 17 nov. 1903. Disponível em: [link]. Acesso em: 10 fev. 2023.

FASSI, Ida. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, ano X, n. 1.809, p. 6, 15 dez. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 8 mar. 2024.

FESTA maçônica. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4103, p. 1, 25 jun. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 jan. 2025.

FESTAS - Vida social. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 11220, p. 5, 27 jun. 1915. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 nov. 2022.

[FESTIVAL Wagneriano]. **A Bomba**, ano , n. 19, p. 19, 10 dez. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 23 out. 2023.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 2ª edição revisada. 2013. Disponível em http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php.

FRANÇA, Seraphim. "Sidéria": A poesia e seu efeito scenico. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXVII, n. 107, p. 1, 09 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 out. 2024.

FREIRE, Vanda. **Óperas em Português - ideologias e contradições em cena.** In: VOLPE, M.A. (Org.). Atualidade da Ópera. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Música/ Programa e Pós-Graduação, 2012.

FUNDAÇÃO DE PESQUISAS FLORESTAIS DO PARANÁ. Conservação do Bioma Floresta com Araucária. Curitiba, 2001.

GERHARDT, Marcos. **História ambiental da erva-mate.** Orientadora: Eunice Sueli Nodari; co-orientador: João Klug. PPGH, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2013.

GERMANIA. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano VIII, n. 2145, p. 1, 04 nov. 1905. Disponível em: [link]. Acesso em: 17 out. 2023.

GINZBURG, Carlo, et al. **Microhistory: Two or Three Things That I Know about It.** *Critical Inquiry*, vol. 20, no. 1, 1993, pp. 10–35. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1343946. Acesso em: 28 abr. 2020.

GINZBURG, Carlo. **Checking the Evidence: The Judge and the Historian.** *Critical Inquiry* 18, no. 1 (1991): 79-92. www.jstor.org/stable/1343716. Acesso em: 23 out. 2023.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GÓIS E VASCONCELLOS. PARANÁ (PROVÍNCIA). Presidente Góes e Vasconcellos. **Relatório da província de 1854**, 15 de julho de 1854. Curitiba: Typ. Paranaense de Cândido Martins Lopes, 1854. Disponível em: [link]. Acesso em: 07 ago. 2023.

GOMEZ GONZALEZ, Pedro José; HERNANDEZ OLIVEIRA, Luis; MONTEIRO GARCIA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El archivio de los sonidos: la gestión de fondos musicales.** Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. 530 p.

GRANDE Festival Wagneriano. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXVIII, n. 267, p. 3, 29 nov. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 jan. 2023.

GRÊMIO Musical Carlos Gomes. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano VIII, n.1992, p. 2, 10 mai. 1905. Disponível em: [link]. Acesso em: 16 out. 2023.

GRÊMIO Carlos Gomes. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano, XII, n. 3174, p. 1, 09 ago. 1909. http://[link]. Acesso em: 19 out. 2023.

GROSSE Sauerée. **Der Kompass**, Curitiba, n. 12, p. 3, 11 fev. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 fev. 2024.

GRÖTZNER, Paulo Affonso. **Johann Haupt - O professor de música João Haupt - O empresário.** Curitiba, 2009. 99 p.

GRUBER, Tayná. **Entre os "urros das feras e a música soturna do vento": as matas paranaenses nos relatos de viagens (1875-1921).** Dissertação [Mestrado em História]/ Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2018.

GRUBER, T. ; CARVALHO, A. I. **Os viajantes e a Mata Atlântica no Paraná: diferentes percepções de um bioma (1875? 1928)**. Revista Ateliê de História, v. 5, p. 105-112, 2017.

GUAYRA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 54, p. 1, 07 mar. 1913a. Disponível em:[link]. Acesso em: 17 fev. 2024. Acesso em: 15 fev. 2024.

GUAYRA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 121, p.1, 08 jun. 1913b. Disponível em: [link]. Acesso em: 16 fev. 2024. Acesso em: 15 fev. 2024.

GUAYRA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 120, p. 2, 07 jun. 1913c. Disponível em:[link]. Acesso em: 16 fev. 2024.

GUAYRA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 53, p. 2, 06 mar. 1913d. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 fev. 2024. Acesso em: 19 fev. 2024.

GUAYRA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 53, p. 3, 06 mar. 1913e. Disponível em:[link]. Acesso em: 20 fev. 2024.

HANDWERKER Unterst Verein. **Der Kompass,** Curitiba, n. 37, p. 3, 13 mai. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 07 out. 2023.

HORROROSO Assassinato. **Diário do Commercio: Propriedade da Companhia Impressora Paranaense**, Curitiba, ano III, p. 1, 30 jan. 1893. Acesso em: 12 mar. 2024.

IMMIGRANTES. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano I, n. 23, p. 2, 15 abr. 1899. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2023.

INSTITUTO Moreira Salles. **Discografia Brasileira**. Entre italiano e alemão. Intérprete Cornélio Pires. 78 RPM, 1929. Disponível em: [link]. Acesso em: 24 jun. 2024.

JORGE Leitner [anúncio comercial]. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n. 3202 p. 3, 10 set. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 set. 2024.

JULIO, Antonio. **A Bomba**, Curitiba, ano 1, n. 03, p. 26, 01 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 out. 2023.

JUNIOR, Fabio. Os Pontos nos ii. **Correio do Paraná**, Curitiba, ano IV, n. 0935, p. 3, 13 jun. 1935. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 jul. 2024.

JUNIOR, Rodrigo. Ás quintas. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XVIII, n. 5033, p. 1, 04 mar. 1915. Disponível em: [link]. Acesso em: 20 jan. 2024.

JUNIOR, Rodrigo; BORGES, Durval. Humorismo no Paraná através dos tempos. **O Dia**, Curitiba, ano XXXII, n. 10.177, p. 4, 05 fev. 1956a. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2023.

JUNIOR, Rodrigo; BORGES, Durval. Humorismo no Paraná através dos tempos. **O Dia**, Curitiba, ano XXXII, n. 10.171, p. 4, 29 jan. 1956b. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2023.

JURY Federal.**A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano X, n. 45, p. 1, 22 fev. 1895. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

JURKEVICS, Vera Irene. **Os santos da igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular.** Tese [Doutorado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

JUSTUS, Liana Marisa. **Práticas, platéias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX.** 2002. 239 p. Dissertação [Mestrado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KESSLER, Leo. Theatro Guayra. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4391, p. 4, 30 mai. 1913a. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

KESSLER, Leo. Fausto**. Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4393, p. 4, 02 jun. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2023.

KESSLER, Leo. O maestro Leo Kessler fala ao Diário da Tarde. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XVI, n. 4639, p. 4, 18 mar. 1914. Disponível em: [link]. Acesso em: 29 set. 2023.

KESSLER, Leo. Theatro Guayra. **Diário da Tarde,** Curitiba, ano XV, n. 4387, p. 4, 26 mai. 1913b. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2023.

KESSLER, Leo. Nacionais e Estrangeiros. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4427, p. 3, 12 jul. 1913c. Disponível em: [link]. Acesso em: 08 out. 2023.

KESSLER, Leo. Meu programa Wagneriano. **Diário da tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4548, p. 1, 29 nov. 1913d. Disponível em: [link]. Acesso em: 08 out. 2023.

KIEFER, Bruno. **História da Música brasileira – dos primórdios ao início do séc. XX.** Porto Alegre: Movimento Ed., 1976.

LEÃO, Geraldo V. de Camargo. **Paranismo: arte ideologia e relações sociais no Paraná.** 2007, 213 p. Tese [Doutorado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

LEO Kessler em São Paulo. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal.** Curitiba, ano XXVII, n. 231, p. 2, 01 out. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 set. 2023.

LESSA, Ivo; WALLBACH, Regina. **Cadernos de documentação musical: Bento Mossurunga, (1879-1970).** Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte. Curitiba: SEEC, 1982. Acesso em: 28 set. 2021.

LIEDERABEND von Frl. Marie Korff. **Deutsche Zeitung**, São Paulo, n. 44, p. 19, 28 abr. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 out. 2022.

LINS, Ivan. **A História do Positivismo no Brasil**. Brasiliana volume 322. Direção Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. 661 p.

LOCKE, Ralph P. **Uma ampla visão do exotismo musical.** *Revista Brasileira de Música* – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 17-59, jan./jun. 2011.

LORA, Leão de (Samuel Cesar). Chronica Ligeira. **A República: Órgão do Partido Republicano.** Curitiba, ano XXIX, n. 55, p. 1, 09 mar. 1915. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 nov. 2021.

LOYOLA, J. Leilão. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal.** Curitiba, ano XVIII, n. 171, p. 3, 01 ago. 1902. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 set. 2023.

LIMA, Andrea de Alvarenga. **A saga de Maria Bueno: um retrato da alma de Curitiba** - Psicol. Argum., Curitiba, v. 25, n. 49, p. 173-185, abr./jun. 2007.

LOTE 45: Medalha do Brasil - Exposição Estadoal do Paraná - Meio Centenário da Provincia. Numismática Moderna. São Paulo. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 jan. 2024.

MACHADO, Brasil Pinheiro. Instantaneos Paranaenses: projeção brasileira. **A Ordem**, Rio de Janeiro. Typ São Benedito, ano X, volume II, n° 5, p. 8-11, fev. 1930. Disponível em:[link]

MACHADO, S. Broterices… (Cacetada Wagneriana) **O Pirralho**- semanário ilustrado d'importância evidente, São Paulo, ano II, n. 50, p. 5, 20 jul. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 mai. 2022.

MAGALHÃES, Adelino de. Theatro Municipal. **A Bomba,** ano 1, n. 017, p. 11, 20 nov. 1913. Disponível em: [link]

MÃOS perversas atearam fogo na casa Leitner. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal.** Curitiba, ano XXVII, n. 169, p. 2, 22 jul. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 mai. 2022.

MARCHA Triumphal. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal.** Curitiba, ano XXVII, n. 231, p. 2, 01 out. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 jul. 2024.

MARIETTA Bezerra recorda Sidéria e Stresser. **Diário do Paraná**, Curitiba, ano XVII, n. 4803, p. 8, 16 jul. 1971. Disponível em: [link]. Acesso em: 02 mai. 2022.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** 4ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MARTINEZ, Emanuel. Um coro em busca de voz e espaço: Nova Philarmonia busca apoio da iniciativa privada para voltar aos palcos ainda este ano com duas óperas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 mai. 2012. Caderno G. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 mai. 2023.

MARTINS, Romário. O símbolo paranista. **Illustração Paranaense: Mesário Paranista de Arte e Actualidades,** Curitiba, ano I, n° 1, p. 1, nov. 1927a. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 out. 2021.

MARTINS, Romário. Paranística. **A Divulgação**, Curitiba, ano I, v. 3/4, p. 37–39, fev./mar. 1948. Disponível em:[link]

MARTINS, Romário. Influência dos Paranistas na Independência do Brasil. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXI, n. 211, p. 1, 07 set. 1906. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 jan. 2022.

MARTINS, Romário. Curitiba. Paranismo. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano n° XXIX, n. 9996, p. 1/6, 12 nov. 1927b. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 jan. 2024.

MARTINS, Romário. **História do Paraná.** Curitiba: Travessa dos Editores, 1995. 524 p. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 jan. 2024.

MARTINS, Romário. Catalogo dos jornaes publicados no Paraná de 1854-1907. Curitiba: Typ. e LIth a Vapor Impr. Paranaense, 1908. 155 p.

MARTINS, Romário; PARANÁ, Sebastião. Theatro Guayra. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal.** Curitiba, ano XV, n. 115, p. 1,. 27 mai. 1900. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 mai. 2022.

MARTINS, Romário. Instituto Histórico e Geográfico Paranaense. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal.** Curitiba, ano XV, n. 113, p. 1, 24 mai.1900b. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 mai. 2022.

MARTINS, Romário. **Terra e Gente do Paraná.** Conselho Nacional de Geografia. Diretório Regional de Geografia do Paraná. Curitiba: Empresa Gráfica Paranaense LTDA, Publicação n. 4, 1944. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 mai. 2024.

MATTE, Thé. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 296, p. 2, 19 dez. 1912. Disponível em: [link]). Acesso em: 15 fev. 2024.

MEETINGS - Polacos e allemães. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano VII, n. 1646, p. 1, 25 jul. 1904. Disponível em: [link]. Acesso em: 22 mai. 2023.

MELLO, Guilherme Theodoro P. de. **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MENDONÇA, Manuel Inácio Carvalho de. Os alemães nos Estados do sul do Brasil. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano VIII, n. 2145, p. 1, 04 nov. 1905. Disponível em: [link]. Acesso em: 05 out. 2023.

MENSAGEM [Imigração]. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano X, n. 271, p. 1, 22 nov. 1895. Disponível em: [link]. Acesso em: 28 jan. 2024.

MESTRA, Abelha. Colméia. **O Brazil: Orgam do Partido Republicano**, Caxias, ano I, n. 33, p. 1, 28 ago. 1919. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 mai. 2024.

MILAN, Pollianna & SANTOS, Leandro dos. Erva mate: o ouro verde do Paraná. **Gazeta do Povo.** Disponível em: [link]. Acesso em: 27 fev. 2021.

MISSAS: Souza Bastos. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 1295, p. 5, 09 jul. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 27 out. 2023.

MILLARCH, Aramis. Musa... de chuteiras…(I). **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 4, 23 jan. 1975a.

MILLARCH, Aramis. Musa... de chuteiras…(II). **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 4, 24 jan. 1975b.

MILLARCH, Aramis. Viaro acha no lixo as placas do velho Guayra. **Estado do Paraná**, 15 de dezembro de 1988, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Os 120 anos de Stresser, autor da ópera "Sidéria". **Estado do Paraná**, 18 de julho de 1991, p. 20.

MILLARCH, Aramis. Observatório. **Estado do Paraná**, Curitiba, 4 mai. 1980. Tabloide; Almanaque, p. 01.

MILLARCH, Aramis. Paraná Canta o ecológico Bento. **Estado do Paraná**, Curitiba, 10 mai. 1980. Tabloide; Almanaque, p. 01.

MILLARCH, Aramis. Bianca, uma vida pela boa música. **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 17, 08 mai. 1987.

MODERNE Nachricheten (a companhia alemã). **O Olho da Rua**, Curitiba, n. 55, p. 14, 29 jun. 1909. Disponível em: [link]

MORAES, Julio Lucchesi. O Magnata de Valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do Primeiro Cinema no Brasil (1904-1921). **Revista Movimento**, São Paulo, n. 1, p. 1-18, 2012.

MORREU em Blumenau o Maestro Léo Kessler**. A Noite,** Rio de Janeiro, ano XIX, n. 4619, p. 3, 03 out. 1924. Disponível em: [link]

MURICY, Andrade. Os primórdios do Século XX na Música. **Fanal: Orgam do Novo Cenáculo**, ano III, n. 18-20, p. 350-354; jul.- ago.- set. 1913. Disponível em: [link]

MURICY, Andrade. **Pelo Mundo da Música: primitivos e primitivismo**. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, ano 134, n. 159, p. 6, 12 abr. 1961. Disponível em: [link]

MURILLO. Elles! Os Jornaes…Theatro Guayra. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano II, n. 342, p. 3, 29 mai. 1900a. Disponível em: [link]. Acesso em 21 mar. 2025.

MURILLO. Elles! Os Jornaes… Gazeta do Povo, n° 117. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano II, n. 346, p.3, 02 jun. 1900b. Disponível em:[link]. Acesso em 21 mar. 2025.

MUSEU CASA ALFREDO ANDERSEN. **Biografia de Alfredo Andersen.** Curitiba, 2020. Disponível em: [link]. Acesso em 07 abr. 2021.

N. S. Sidéria. **Fanal: Orgam do Novo Cenáculo**, Curitiba, ano II, n. 4 -5, mai.- jun. 1912, p. 55. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 abr. 2024.

NA escorva. **A Bomba**, ano 1 , n. 20-21, p. 26, 31 dez. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 abr. 2024.

N. Chronica Artística. **O Olho da Rua.** Curitiba, ano IV, n°4, p.23, 08 jul. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 abr. 2024.

NA PLATEA do Guayra. **O Olho da Rua,** Curitiba, ano I, n. 7, capa, 06 jul. 1907. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 abr. 2024.

NADALIN, Sérgio Odilon ; Fabris; Pamela. **A comunidade alemã em Curitiba e a conjuntura da Primeira Grande Guerra**. Revista de História Regional 18(1), p. 7-30, 2013. Doi: 10.5212.

NADALIN, Sérgio. (2017). **Reconstituição de famílias e estudos por geração: linhagens fundadas por imigrantes alemães em Curitiba, século XIX e XX**. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura. 25. 191. 10.20396/resgate.v25i2.8649742.

NADALIN, Sérgio Odilon. **A origem dos noivos nos registros de casamentos da comunidade evangélica luterana de Curitiba 1870-1969**. Curitiba: Dissertação [Mestrado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1974. 341 p.

NEGRÃO, Francisco. **Genealogia paranaense** . Ilustrações do Dr. Pedro Macedo. Curitiba: Impr. Paranaense, 1926-1950.

[NÃO sabemos quem…]. **A Bomba**, Curitiba, ano I, n. 8, p. 9, 20 ago. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2024.

NASCIMENTO, Domingos. Paranismo. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXI, n. 211, p. 1, 07 set. 1906. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2024.

NINGUÉM, João [pseudônimo de José Cadilhe]. Notas ligeiras. **A Notícia**, Curitiba, ano II, n. 262, p. 1, 12 set. 1906. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2024.

NOSSOS artistas: Ópera Lyrica. **Almanaque Brasileiro Garnier**, Rio de Janeiro, p. 437-438, 1914. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 jun. 2024.

NOTAS do dia. **A Notícia**, Curitiba, ano II, n. 220, p. 1, 24 jul. 1906. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 set. 2024.

[NOTAS e Noticias - formatura de Jorge Leitner]. **O Commercio de São Paulo**, São Paulo, ano XVI, n. 505 p. 2, 15 mai. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 set. 2024.

NOTAS e Factos [cenário danificado]. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n. 3139, p. 2, 25 jun 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 set. 2024.

NOTAS e Factos. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4035, p. 2, 05 abr. 1912a. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 set. 2024.

NOTAS e Factos. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIV, n. 4058, p. 2, 03 mai. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 set. 2024.

NOTAS & Noticias. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 252, p. 2, 12 nov. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 abr. 2024.

NOTAS & Noticias - Comissão da colônia italiana. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXX, n. 124, p. 2, 01 jun. 1915a. Disponível em: [link]. Acesso em: 21 jun. 2024.

NOTAS e Factos. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIV, n. 4057, p. 2, 02 mai. 1912c. Disponível em: [link]**.** Acesso em: 20 jun. 2024.

NOTAS. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 104, p. 1, 06 mai. 1912d. Disponível em: [link]. Acesso em: 21 jun. 2024.

NOTAS. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 104, p. 1, 06 mai. 1912e. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 jun. 2024.

NOTAS. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 108, p. 1, 10 mai. 1912f. Disponível em: [link]. Acesso em: 20 jun. 2024.

NOTAS & Factos. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 24618, p. 2, 29 jun. 1912g. Disponível em: [link]. Acesso em: 20 set. 2023.

NOTAS. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, Curitiba, ano XXVII, n. 148, p. 1, 27 jun. 1912h. Disponível em: [link]. Acesso em: 08 jul. 2024.

NOVO Governo do Paraná. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4056, p. 1, 26 fev. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

NOTÍCIAS Ligeiras. **A Notícia**, Curitiba, ano II, n. 262, p. 1, 19 set. 1906. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

NOTÍCIAS. **A Notícia**, Curitiba, ano III, n. 522, p. 2, 04 jul. 1907. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

NOVA política. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano IV, n° 55, p. 1-2, 05 dez. 1889. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira identidade nacional.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

O COLYSEU santista promete noites deliciosas […]. **Diário de Santos**, Santos, ano XXXIX, n. 158, p. 1, 26 mar. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

O GUAYRA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 24618, p. 2, 18 out. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

O GRANDE Concerto do Centenário. **Commercio do Paraná: Folha Matutina de Circulação Diária**, Curitiba, ano X, n. 3775, p. 4, 15 ago. 1922a. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

O GRANDE Concerto do Centenário. **Commercio do Paraná: Folha Matutina de Circulação Diária**, Curitiba, ano X, n. 3783, p. 1, 24 ago. 1922b. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 abr. 2024.

O GRANDE Concerto do Centenário. Pamphillo. **Commercio do Paraná: Folha Matutina de Circulação Diária**, ano X, n. 3797, p. 4, 10 set. 1922c. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 abr. 2024.

O GRANDE Concerto do Centenário. **Commercio do Paraná: Folha Matutina de Circulação Diária**, Curitiba, ano X, n. 3785, p. 1, 26 ago. 1922d. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

[O KESSLER]. **A Bomba**, Curitiba, ano 1, n. 05, p. 11, 20 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 25 abr. 2024.

O MONUMENTO ao Barão do Rio Branco. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano XXXVI, n. 11.619, p. 1, 05 out.1910. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

O NOVO Presidente da República Franceza. **O Dia**, Curitiba, ano ,n. 2250, p. 1, 15 mai. 1931. República Francesa. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2024.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio das genealogias: classe dominante e estado do Paraná (1853-1930)**. Tese (Doutorado) – Curso de Sociologia, UNICAMP, Campinas, 2000.

PACHECO, Alberto J.V. **Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)** – com vínculo temático com o projeto 'A Canção brasileira urbana: origens e práticas'. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021, v. 1, 184 p.

O PARANÁ artístico: uma artista brasileira. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 782, p. 414. 14 jan. 1914. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PADILHA, Manoel (secretário). Escola de Artes e Indústrias do Paraná. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano IX, n. 181, p. 2, 18 dez. 1894. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PALCOS e Salões - Palace Theatre A opereta allemã. **Jornal do Brasil**, ano XVIII , n. 279, p. 11, 05 out. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PALCOS e salões: Coliseu Santista. **Diário de Santos**, Santos, ano XXXIX, n. 163, p. 2, 31 mar. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PANTHER. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXI, n. 262, p. 2, 04 nov. 1905. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARANÁ. **Secretaria de Estado da Cultura - Fundação Teatro Guaíra.** Ofício 011/90. DIS/FGT. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 08 jan. 1990.

PARANÁ. **Secretaria de Estado da Cultura e Esporte - Fundação Teatro Guaíra.** Declaração. SEC. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 15 mai. 1984

PARANÁ. **Theatro.** Relatório 1862 Presidente Antonio Barbosa Gomes Nogueira. 1862. p. 43. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARANÁ. **Correio Paulistano**. São Paulo, n. 18066, p. 5, 05 nov. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARANÁ. Casa Civil. **Francisco Xavier da Silva**.Governo do Estado do Paraná [s.d.]. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARANÁ. Casa Civil. **Ney Aminthas de Barros Braga**. Governo do Estado do Paraná, [1994]. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARANISTA, Vero [pseudônimo de Manoel Francisco Corrêa Neto]. **A Notícia**, Curitiba, ano III, n° 352, p. 1, 08 jan. 1907. Disponível em:[link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARTE Commercial. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4048, p. 5, 20 abr. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PAUL Adam. **Diário da Tarde**, ano XIV, n. 4110, p. 1, 03 jul. 1912a. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2024.

PAUL Adam no Brazil. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 120, p. 1, 24 mai. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2024.

PAUL Adam no Paraná. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 153, p. 1, 03 jul. 1912c. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2024.

PELA Arte, Nova Ópera. **O Novidades.** Santa Catarina,Itajaí, ano IX, n. 419, p. 2 , 9 jun. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 8 mar. 2025.

PELA arte. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4284, p. 1, 23 jan. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PELO Estado. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4074, p. 1, 22 mai. 1912. Disponível em:[link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República**. Curitiba: Dissertação [Mestrado em História], Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996. 276 p.

PILOTTO, Osvaldo. **Cem anos de imprensa do Paraná (1854-1954)**. Estante Paranista. Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense. Ano I, n° 1. 1976.

POLYTHEAMA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 70, p. 2, 27 mar. 1913a. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

POLYTHEAMA. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 71, p. 2, 28 mar. 1913b. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PONTA Grossa. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4105, p. 1, 27 jun. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PRAÇA Tiradentes. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 181, p. 2, 05 ago. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PRADI, Dalva. O velho sobrado, de muitas histórias, está desaparecendo. **Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados**, Curitiba, ano XIX, n. 5334, p. 8, 15 abr 1973. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PREDILECÇÕES de Brotéro. **O Pirralho**, São Paulo, n. 52, p. 31, 02 ago. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

[PRESTITO Fúnebre]. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4493, p. 3, 26 set. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PROFESSORES do CMRJ. Agradecimento. **Diário da Tarde,** Curitiba, ano XIV, n. 4067, p. 2, 14 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **A prática da Hausmusik em Curitiba: uma perspectiva histórica, identitária e educativa.** In: *Anais do III Simpósio Internacional de Musicologia da*

UFRJ – Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder. Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

QUANDO meu pae. **O Dia**, Curitiba, n. 2467, p. 2, 9 fev. 1930. Disponível em: [link]. Acesso em: 21 mar. 2025.

QUESTÃO de limites.**Diário da Tarde**, Curitiba, ano VII, n. 1641, p. 2, 19 jul. 1904. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina.** 2ª ed. - Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. 352 p.

REGRESSO: Curitiba, 8. **O Estado de São Paulo**, S. Paulo, ano XXXVIII, n. 12.350, p. 1, 09 out. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 mar. 2025.

REQUIÃO, Annibal. **Ópera Sidéria**. Curitiba, 1912. 1 vídeo (1 min. 37 seg.). Publicado pelo canal Mauro Domingues. Disponível em: [link]. Acesso em: 3 mar. 2025.

REQUIÃO, Luciana. **Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro** (1907-1941): fac-símile das fichas de matrícula. 1. ed. R: Da autora, 2023. v. 1. 180 p.

RIBEIRO, Clóvis. **Brazões e Bandeiras do Brasil.** São Paulo: São Paulo Editora. 1933. 387 p.

RIGHETTO, Ugo. Ai soci della G. Garibaldi. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano II, n. 375, p. 3, 06 jul. 1900. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

RISM – Répertoire International des Sources Musicales. **Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)**; traducción espanõla y comentarios realizados por: José V. Golzáles Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Golçalves, Joana Cresí. Madrid: Arco Libros, 1996. 189 p.

ROCHA NETTO, Bento Munhoz da. A significação do Paraná. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XLV, n. 074, p. 3, 06 abr. 1930. Disponível em:[link]. Acesso em: 13 jul. 2022.

ROCHA, Claudecir de Oliveira. **Quadros provincianos: a obra de Rodrigo Junior**. Curitiba, 2019. Tese [Doutorado] em Letras. Setor de Ciências Humans da Universidade Federal do Paraná.

ROMANÓ, Luigi. Pro Carattere**. Diário da Tarde,** Curitiba, ano II, n. 382B, p. 2, 18 jul. 1900. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SALVE 3-6-1908. **Diário da tarde**, Curitiba, ano XI, n. 2820, p. 2, 02 jun. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 21 mar. 2025.

S. JOSÉ - Theatros e Salões. **Correio Paulistano**, São Paulo, n. 17012, p. 6, 11 dez. 1910. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SECÇÃO Livre. Carta de Marximiliano Meyerheim. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXVI, n. 177, p. 2, 02 ago 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SECUNDINO, Octavio. O Velho Teatro Guaíra. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano 59, n. 20.452, p. 2, 27 abr. 1957. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SIDÉRIA. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3937, p. 1, 14 out. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SIDÉRIA. **Der Kompass**, Curitiba, ano XI, n. 35, p. 2-3, 04 mai. 1912a. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SIDÉRIA. **Diário da Tarde,** Curitiba, ano XIV, n. 4054, p. 2, 27 abr. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SIMA [Lima], Antonio; Muller, Roberto; Stresser, Augusto. Grêmio Musical Carlos Gomes. **Diário do Commercio**, Curitiba, 3 época, n. 46, p. 3, 06 mar. 1894. Disponível em: [link]. Acesso em: 19 jun. 2024.

SMART. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4057, p. 2, 02 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SOCIEDADE Ethnografica e Protetora dos Indios do Paraná. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XVI, n. 266, p. 2, 25 nov. 1901.Disponível em: [link]. Acesso em: 13 jul. 2022.

SOCIEDADE Gymnastica Teuto-Brazileira. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4544, p. 2, 28 nov. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SOCIEDADE Carlos Gomes. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n. 2998, p. 1, 11 jan. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SOLIDONIO. A Ópera Sideria. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 98, p. 1, 27 abr. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

STRESSER, Adherbal. General e senador, sim, maestro, não. **O Dia,** Curitiba, n. 0391, p. 1, 19 out. 1924. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

STRESSER, Adherbal. A autoria da ópera Sidéria. **O Dia,** Curitiba, n. 2251, p. 2, 16 mai. 1931. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

STRESSER, Adherbal. Em torno do vigésimo aniversário da primeira representação da Ópera Sidéria. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XXXIII, n. 11156, p. 2, 05 mai. 1932. Disponível em: [link]

STRESSER, Augusto. A Ópera "Sidéria" e seu autor. **A República: Órgão do Partido Republicano**, ano XXVII, n. 109, p.1 Curitiba, 11 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 24/08/2021.

STRESSER, Milton. **Augusto Stresser e sua Ópera Sidéria.** MGS Studios. Super 8, 1977. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

STRESSER, Dr. Ronald Sanson. [**Meu pai**]. Entrevista concedida ao Projeto Memória Viva, do Bamerindus , em 1991. 1 vídeo (3h e 3 min). Publicado pelo Canal do Stresser. Disponível em: [link]. Acesso em: 2 mar. 2025.

SUA estreia, ontem, no Teatro Guayra. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIV, n° 4059, p. 1, 04 mai. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 fev. 2024.

[SURIANI]. **A Bomba**, Curitiba, ano I, n. 03, p. 11, 01 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TELEGRAMMAS. A companhia allemã. **Imprensa**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 976, p. 4, 24 ago. 1910. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TEMPORADA Lyrica. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 019, p.1, 23 jan. 1913b. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TEMPORADA Lyrica. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVIII, n. 34, p. 1, 11 fev. 1913a. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TEREMOS enfim o Theatro Nacional? **A Noite,** Rio de Janeiro, ano III, n. 627, p. 1, 18 jul. 1913. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 jul. 2022.

THEATRO. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, ano II, n. 39, p. 3, 26 dez. 1855. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

THEATRO Guayra - *Die Dollarprinzessin*. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n. 3140, p. 1, 30 jun. 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 13 jul. 2022.

[THEATRO Guayra e poloneses]. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVI, n. 283, p. 1, 02 dez. 1911. Disponível em: [link]

THEATRO Guayra. **Diario da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 4066, p. 1, 13 mai. 1912a. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

THEATRO Guayra. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 106, p. 2, 08 mai. 1912b. Disponível em: [link]. Acesso em: 20 jun. 2024.

THEATRO Guayra. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 106, p. 3, 08 mai. 1912c. Disponível em: [link]. Acesso em: 20 jun. 2024.

THEATRO Hauer. **Almanach do Paraná: Commercio, Historia e Literatura**1905 . Redator Corrêa Netto. Edição da Livraria Econômica . Annibal Rocha & Comp. Editores, n. 08, p.89, 1905. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

TREVISAN, Dalton. **Lamentações de Curitiba**. In: _____. Em busca de Curitiba perdida. Rio de Janeiro: Record, 1992.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3791, p. 2, 25 abr. 1911a. Disponível em: [link]. Acesso em: 29 out. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3795, p. 3, 29 abr. 1911b. Disponível em: [link]. Acesso em: 29 out. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3797, p. 3, 03 mai. 1911c. Disponível em: [link]. Acesso em: 29 out. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3800, p. 3, 6 mai. 1911d. Disponível em: [link]. Acesso em: 29 out. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3802, p. 3, 09 mai. 1911e. Disponível em: [link]. Acesso em: 09 nov. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3805, p. 3, 12 mai. 1911f. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 nov. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3806, p. 3, 13 mai. 1911g. Disponível em: [link]. Acesso em: 12 nov. 2023.

THEATRO Hauer. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, ano XXVI, n. 97, p. 2, Curitiba, 26 abr. 1911h. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

THEATRO Hauer. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XIV, n. 3801, p. 1, 08 mai. 1911i. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 nov. 2023.

THEATRO Hauer. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, ano XXVI, n. 231, p. 2, 2 out. 1911j. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 nov. 2023.

THEATRO Hauer. **A República: Órgão do Partido Republicano Federal**, ano XXVI, n. 226, p. 5, 26 set. 1911k. Disponível em: [link]. Acesso em: 16 nov. 2023.

THEATROS e Diversões - Companhia allemã de operetas. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXV, n. 97, p. 2, 25 abr. 1908a. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

THEATROS e Diversões - Companhia allemã de operetas. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXV, n. 197, p. 2, 22 ago. 1908b. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 nov. 2023.

THEATROS e Diversões. O livro da beduína Otti. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXVI, n. 171, p. 1, 26 jul 1909. [Disponível em: [link]. Acesso em: 15 nov. 2023.

THEATROS e Diversões - Companhia allemã de operetas. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXVII, n. 194, p. 4, 22 ago. 1910a. Disponível em: [link]. Acesso em: 16 nov. 2023.

THEATROS e Diversões - Companhia allemã. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXVII, n. 228, p. 2, 01 out. 1910b. Disponível em: [link]. Acesso em: 18 nov. 2023.

THEATROS e Salões - Polytheama. **Correio Paulistano: orgam do Partido Republicano**, São Paulo, n. B16035, p. 2, 30 set. 1908c. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

THEATROS e Salões. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, ano V, n. 290, p. 3, 25 set. 1908d. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2023.

THEATRO S. Theodoro. **Diário do Commercio : Propriedade da Companhia Impressora Paranaense**, Curitiba, n. 49, p. 4, 09 mar. 1894a. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 nov. 2024.

THEATROS: Souza Bastos. **O Século**, Rio de Janeiro, ano VI, n. A01502, p. 3, 8 jul. 1911. Disponível em: [link]. Acesso em: 26 jan. 2024.

TONI, Flavia. **Edição critica e critica genética em música**. Anppom, 15 Congresso. p.1154-1158, 2005.

TREVISAN, Edilberto in OBA, Leonardo Tossiaki. **Os marcos urbanos e a construção da cidade: a identidade de Curitiba**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TROIXAS, Zé dos (pseudônimo).Theatro Paraná. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIX, n. 346, p. 2-3, 02 jun. 1900. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TURIN, João. **Paranismo.** Disponível em:[link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TURIN, João. **Homem-pinheiro.** 1927. 1 original de arte.Baixo-relevo em bronze. 31,5 x 25 x 3,8 cm. Acervo João Turin. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

TYANA, Apollonio de (pseudônimo de Dario Velloso). Meditações. **Myrto e Acácia : Orgam do Instituto Neo-Pythagorico**, Curitiba, tomo 02, p. 41, 1917. Disponível em: [link]. Acesso em: 10 jan. 2024.

UMA artista de grande futuro começa a aparecer. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 5018, p. 7, 27 out. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

UMA noite de Arte. **O Dia**, Curitiba, ano XIII, n. 3565, p.2, 25 abr. 1936. Disponível em: [link]. Acesso em: 15 mar. 2025.

UMA nova Ópera brasileira. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 1571, p. 2, 21 abr. 1912b. Disponível em: [link] Acesso em: 10 jan. 2024.

UMA ópera Paranaense. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XV, n. 4046, p. 1, 18 abr. 1912a. Disponível em: [link] Acesso em: 10 jan. 2024.

VÁRIAS [Resolução da colônia alemã]. **A Federação: Orgam do Partido Republicano**, Porto Alegre, ano XXVI, n. 146, p. 4, 25 jun 1909. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

VÁRIAS - Artes e Artistas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11470, p. 6, 03 mar. 1916. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

VARGAS, Túlio. **A última viagem do Barão do Serro Azul.** 2ª edição, 2ª reimpressão. Editora Juruá. Curitiba, 2009.

VICTOR, Nestor. **A Terra do Futuro (Impressões do Paraná).** Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1913.

VICTOR, Nestor. **Os de hoje : figuras do movimento modernista brasileiro.** São Paulo : Cultura Moderna (Sociedade Editora Limitada) 1938. [link]. Acesso em: 25 ago 2020

VIDA Prática. **Diário da Tarde**, Curitiba, ano XII, n. 3136, p. 1, 25 jun 1909a. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

VIDA Artística. **Fon Fon: Semanário Alegre, Políticos, Crítico e Espusiante**, Rio de Janeiro, ano III, n. 43 p. 22-23, out. 1909b. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

VILELLA, Marisa. **Juvenal faz cem anos e ninguém comemorou**. Revista Ideias, 27 jun. 2012. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

[VISITA ao Palácio do Governo]. **A República: Órgão do Partido Republicano**, Curitiba, ano XXVII, n. 24618, p. 2, 18 out. 1912. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SALLES, Vicente. **Carlos Gomes e a rejeição da língua nacional.** A Província do Pará, Belém, 17-18 mar. 1996.

SETTEMINO. **O Olho da Rua**, Curitiba, ano II, n. 40, p. 7, 31 out. 1908. Disponível em: [link]. Acesso em: 14 mar. 2025.

SILVA, Luiz César Kreps. Revolução Federalista. In: SCORTEGAGNA, Adalberto; REZENDE, Cláudio Joaquim; TRICHES, Rita Inocêncio (Org.). Paraná, espaço e memória: diversos olhares histórico-geográficos. Curitiba: Bagozzi, 2005. p. 182-203.

STOCKLER, Heitor. Luiz Heitor e Leo Kessler. **Diário da Tarde**, ano 61, n. 20150, p. 4, 17 set. 1959. Disponível em: [link] Acesso em: 10 abr. 2023.

SUA estreia, ontem, no Teatro Guayra. **Diário da Tarde.** Curitiba, ano XIV, n. 4059, p. 2, 04 mai. 1912. Disponível em: [link] Acesso em: 10 jan. 2024.

ZODADE e Grosses Fest. **A Bomba**, Curitiba, ano I, n. 6, p. 31, 30 jul. 1913. Disponível em: [link] Acesso em: 10 jan. 2024.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **Universidade do Mate**. Curitiba: Editora UFPR, 2022. 3ª edição. 221 p.

WALLE, Paul. **Au Brésil: de l'Uruguay au río São Francisco: Paul Walle**; préface de M. E. Levasseur. E. Guilmoto, Éd. 1910. 446 p. Disponível em: [link] Acesso em: 16 fev. 2024.

WAS-BEIST-MICH-DA, Lui von. *Os ettes maravilhes.* **A Bomba**, Curitiba, ano I, n. 6, p. 31, 30 jul. 1913. Disponível em: [link] Acesso em: 14 fev. 2024.

APÊNDICE A TRADUÇÃO

Tradução resumida para o italiano

1 INTRODUZIONE

Questa tesi non si basa solo sulla memoria; al contrario, è stata edificata anche sulla dimenticanza. In primo luogo, perché porta alla luce l'Opera Sidéria, un'opera drammatica le cui fonti musicali sono rimaste smarrite per più di 30 anni. Poco menzionata nella storiografia nazionale, l'opera non compare nei grandi compendi né nelle liste delle opere nazionali di rilievo. Ciò che si sa sull'opera di Augusto Stresser, Léo Kessler e Jayme Ballão è concentrato nella stampa dell'inizio del XX secolo, all'epoca della sua prima rappresentazione. La seconda dimenticanza riguarda il luogo di composizione e prima esecuzione dell'opera: Curitiba, o più ampiamente il Paraná[140], che ancora oggi è considerato periferico e poco rappresentativo nel contesto di ciò che si è convenuto chiamare "musica brasiliana".

Sebbene evochi la memoria di quest'opera musicale, questa tesi va oltre il mero esercizio memorialistico, proponendo una riflessione più profonda su temi come immigrazione, nazionalità e cultura. Così come Jorge Luis Borges, che in *Funes el memorioso* ha affermato che non c'è valore nell'accumulare memorie senza articolare le conoscenze — "pensare è dimenticare differenze, è generalizzare, astrarre" —, questa ricerca ha cercato di superare la semplice commemorazione o una sequenza lineare di fatti. Ha utilizzato la produzione dell'Opera Sidéria come punto di partenza per dimostrare il fenomeno di fusione e convergenza culturale, oltre a esplorare la complessa rete di relazioni costruite attorno a quest'opera.

La pratica musicale nel Paraná tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo era intimamente legata a condizioni geopolitiche, come l'Emancipazione dello Stato e gli eventi politici della Rivoluzione Federalista e dello scontro militare del "*Cerco da Lapa*". Musicisti, pittori, letterati e intellettuali lavorarono per circoscrivere il territorio paranaense attraverso la cultura, mettendo in evidenza elementi del suo "ambiente" e della sua "razza".

---

[140] Il Brasile è una repubblica federativa suddivisa in 26 stati e un Distretto Federale, dove si trova la capitale, Brasília. Ogni stato ha un proprio governo, guidato da un governatore eletto, e gode di una certa autonomia legislativa e amministrativa. Gli stati sono ulteriormente suddivisi in municipi, ciascuno amministrato da un sindaco e da una camera comunale. Il sistema politico è caratterizzato da un federalismo cooperativo, in cui il governo federale, i governi statali e i municipi condividono responsabilità in settori come istruzione, sanità e infrastrutture. Il paese è geograficamente suddiviso in cinque grandi regioni: Nord, Nordest, Centro-Ovest, Sudeste e Sud. Ogni regione presenta caratteristiche economiche, climatiche e culturali peculiari. Il Sud, dove si trova il Paraná, ha una forte influenza europea e un'importante economia agricola e industriale.

Simboli come l'imponente Araucaria, la neve (sebbene rara), il freddo e il gelo persistente, e persino il temperamento più riservato della sua popolazione, furono esplorati tematicamente.

Questo periodo coincise anche con l'arrivo e la permanenza di musicisti professionisti europei, un fenomeno derivante sia dallo scioglimento di compagnie d'opera itineranti in Brasile, sia dalle ricchezze generate dall'esportazione della erba-mate[141], allora chiamata Oro Verde, e dalle politiche migratorie promosse dal governo statale attraverso incentivi finanziari. La convergenza tra "musicisti stranieri" e "dilettanti locali" era pacifica, ma l'asimmetria di potere era evidente nella dinamica delle loro relazioni, riflettendosi nella pratica musicale dell'epoca, caratterizzata da contrasti tra conservatorismo e nuove correnti estetiche, diverse posizioni politiche e, in ultima analisi, nella definizione di identità regionale e nazionale attraverso la costruzione di un'idea di Brasile. Queste contrapposizioni hanno contribuito a delineare questa mappa e, come l'effetto di luce e ombra, hanno forgiato la topografia culturale del Paraná.

Parallelamente alla necessità di approfondire il tema, e ispirandosi al genere storiografico della microstoria, questa tesi propone un'analisi dettagliata del mercato culturale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, con un focus sulla creazione dell'*Opera Sidéria* nel 1912, nello stato del Paraná, nel sud del Brasile. Sebbene questo approccio possa sembrare ristretto territorialmente e cronologicamente, i risultati hanno mostrato l'opposto: la ricerca ha esplorato temi più ampi come le reti di ***sociabilità*** che hanno riunito diversi attori per la concezione dell'opera, il concetto di musica brasiliana e la costruzione di un'identità regionale.

Attraverso questa prospettiva, la tesi si collega alla Storia della Performance, esplorando il mercato dell'arte e una rete transnazionale plasmata da molteplici attori, tra cui politici, imprenditori, compagnie d'opera e musicisti, che hanno utilizzato la diplomazia culturale e la ***transculturazione*** come strumenti per il consolidamento della loro attività.

Per strutturare l'analisi, la tesi ha adottato un approccio ispirato alla "ingegneria inversa", disciplina delle scienze tecnologiche che ha come metodologia lo smembramento di un oggetto, osservando le sue parti e analizzando la sua struttura e le operazioni sottostanti, per comprenderne il funzionamento e, infine, ricreare. Questo modello ha permesso di scorgere il mercato dell'arte in costruzione a Curitiba, evidenziando i conflitti tra nazionale e

---

141 L'erba-mate è una pianta endemica della regione meridionale dell'America del Sud (*Ilex paraguariensis*), le cui foglie vengono essiccate e utilizzate per preparare una sorta di tè tradizionale stimolante, conosciuta come *mate* o *chimarrão*, è parte integrante della cultura e della socialità in queste regioni.

straniero, professionista e dilettante, e le definizioni di "essere brasiliano" e "essere paranaense". L'analisi tripartita si è costruita a partire dalle dimensioni letteraria, musicale e visiva, e si organizza in capitoli sequenziali sulla genesi, creazione e produzione dell'opera.

Le fonti primarie hanno costituito il principale vettore di produzione del sapere in questo studio, sviluppato a partire dall'analisi del testo musicale e letterario dell'*Opera Sidéria,* contribuendo alla realizzazione di una cartografia della pratica musicale nel Paraná. Pertanto, il primo capitolo della tesi è dedicato alla catalogazione del fondo della Biblioteca Renée Devrainne Frank (BRDF), strutturato come un'etnografia di archivio, investigando non solo i documenti in sé, ma anche le pratiche, le storie e i processi coinvolti nella loro organizzazione e conservazione. Il capitolo presenta un'analisi dettagliata del processo di identificazione, classificazione e salvaguardia di questo ricco insieme documentale, applicando il principio archivistico del *respect des fonds,* che garantisce il mantenimento della provenienza dei materiali. Per facilitare la gestione e la localizzazione degli elementi, è stato implementato un sistema alfanumerico tripartito, che consente una maggiore tracciabilità e organizzazione. La ricerca discute anche le condizioni fisiche dell'archivio, evidenziando gli interventi necessari per stabilizzare e proteggere spartiti, documenti iconografici e oggetti tridimensionali. Analizzando le pratiche di catalogazione e i significati attribuiti agli oggetti nel contesto istituzionale, il capitolo svela gli strati di memoria, di cancellazione e di rilettura che permeano il fondo, sottolineandone l'importanza come archivio culturale essenziale per comprendere la produzione artistica e storica del Paraná.

Redatto come documento tecnico, il capitolo mira anche a stimolare altri ricercatori e musicisti a esplorare le vaste possibilità di ricerca e le fonti per la performance offerte da questo repertorio, oltre a contribuire alla salvaguardia e conservazione della memoria di archivi di questa natura. Nell'appendice sono state incluse la trascrizione del libretto e immagini che hanno aiutato a comprendere i temi trattati.

Il capitolo “Genesi: tra il Brasile e il Paraná” esplora le origini dell'opera, con un'enfasi sulla sua dimensione letteraria. A partire dal libretto, è stato possibile ricostruire la circolazione e il conflitto di idee tipici di questo periodo nel Paraná, precisamente nella sua capitale Curitiba all'inizio del XX secolo. A tal fine, è stato essenziale presentare un quadro delle realizzazioni economiche e politiche dello Stato, che hanno culminato nel movimento regionalista Paranista, di cui l'Opera Sidéria fa parte. Questo movimento nasce con il

presupposto di evidenziare i simboli e i significati di un nuovo spazio politico e territoriale in formazione. Il testo di Jayme Ballão, autore del libretto, ha utilizzato eroi, miti e simboli come strumenti per esprimere le sue convinzioni sociopolitiche. Quale immagine cercava di consolidare con la sua narrazione? Quali eroi venivano esaltati da questa storia e quale luogo aveva bisogno di essere inventato e affermato? Quali simboli sono stati scelti per trasmettere le sue idee e i suoi valori? In quel momento, emergeva un progetto concreto che metteva in discussione i limiti e le tensioni tra la costruzione di un'identità regionale e l'appartenenza alla nazione brasiliana.

Si evidenziano inoltre gli scambi culturali favoriti dall'intensa immigrazione di europei e dalla circolazione delle compagnie d'opera nella regione. Nonostante la composizione multietnica di Curitiba, la formazione di una "colonia tedesca" nel Paraná fu uno degli elementi più forti per la pratica della musica colta, considerata un elemento civilizzatore essenziale per la trasformazione e il progresso del territorio. La promessa di arricchimento, segnalata dal mutamento dello spazio sociale, principalmente grazie alla cultura dell'erba-mate e allo sfruttamento del legno di Araucaria, divenne simbolo di questo desiderio di trasformare il Paraná in una Nuova Europa. Pertanto, quando si parla della produzione musicale del Paraná, si mette in luce una questione identitaria, caratterizzata dall'accoglienza e valorizzazione degli immigrati tedeschi e dalla conseguente cancellazione degli altri elementi costitutivi.

Inoltre, la tesi descrive il libretto e le idee presenti, comprese quelle implicite tra le righe, deducibili attraverso simboli e metafore. La narrazione drammatica mirava a contrastare il conflitto fratricida che si era instaurato nella città a causa delle divergenze politiche scaturite dalla Proclamazione della Repubblica, che si acuirono con la Guerra della Rivoluzione Federalista.

Il capitolo "Creazione: tra il nazionale e lo straniero" affronta la concezione artistica dell'*Opera Sidéria* dalla prospettiva musicale. Per discutere il corpus musicale dell'opera, la tesi analizza in particolare l'arrivo del musicista svizzero Léo Kessler e la relazione strategica che costruì con Augusto Stresser, un ispettore fiscale e appassionato d'arte, che era anche pittore e musicista. Stresser aveva composto Sidéria in una versione incompleta di due atti, a causa della mancanza di conoscenze tecniche per orchestrarla. La collaborazione tra i due musicisti, con pratiche ed estetiche differenti, ha dato vita a uno dei

momenti più significativi della produzione culturale locale, mettendo in evidenza le tensioni tra nazionale e straniero. L'insediamento di Kessler a Curitiba ha inoltre rivelato l'interazione tra musicisti professionisti e dilettanti, sottolineando il ruolo del maestro come imprenditore, insegnante e critico musicale.

Il capitolo esplora quindi la produzione dell'opera, analizzando i mezzi di finanziamento utilizzati, il rapporto con l'oligarchia locale, l'assunzione di musicisti della capitale e la partecipazione della "colonia tedesca", oltre al coinvolgimento dei commercianti della città, come calzolai, venditori e sarti, che furono invitati a cantare in portoghese. Tuttavia, tutti gli applausi furono riservati a Marietta Bezerra, figlia di un militare, che, come "cantante dilettante", ricevette il ruolo principale.

Qui i limiti dell'autorialità furono messi alla prova e discussi. Un'opera scritta da un musicista locale e da uno straniero può essere considerata nazionale? Oppure sono necessarie citazioni dirette o riferimenti alla cultura orale per sostenere tale definizione? È sufficiente che l'autore sia brasiliano e che il soggetto dell'opera sia nazionale per attribuirle questa caratterizzazione?

Il capitolo “Produzione: tra dilettanti e professionisti” affronta la dimensione visiva dell'opera, descrivendone in dettaglio la messa in scena e la rappresentazione al Teatro Guayra, nel maggio del 1912. Attraverso i resoconti pubblicati nei giornali dell'epoca, vengono ricostruiti i giorni della prima esecuzione, la reazione del pubblico, i gesti scenici e la promozione politica dello Stato, che ha sostenuto la realizzazione dello spettacolo. Dopotutto, l'identità significa condividere una storia, essere in grado di decifrarne i simboli e attribuire valore al proprio patrimonio.

La tesi assume un ruolo fondamentale nella diffusione della produzione musicale brasiliana sviluppata al di fuori dell'asse Rio-San Paolo, mettendo in evidenza il repertorio del sud del Brasile, che manca di studi e non compare nei programmi dei concerti a causa della scarsità di fonti musicali disponibili. Questa ricerca si giustifica anche per l'inserimento di questi compositori nella storiografia brasiliana, valorizzando la produzione regionale e presentando i riferimenti estetici e artistici della cultura locale.

Adottando lo stile narrativo e investigativo della microstoria, un campo teorico proposto e sviluppato dall'italiano Carlo Ginzburg, la ricerca ha messo in evidenza questioni trasversali alla produzione dell'Opera Sidéria, come i molteplici attori coinvolti, il ruolo dello

Stato e gli eventi politici, le condizioni geografiche e climatiche, la preoccupazione degli intellettuali per "l'invenzione" del Paraná e la creazione condivisa tra i protagonisti di questo processo. Il concetto di "circolarità", difeso da Ginzburg, è stato centrale in questa analisi, inteso come "[...] un rapporto circolare fatto di influenze reciproche [tra la cultura delle classi dominanti e quella delle classi subalterne], che si muoveva dal basso verso l'alto, così come dall'alto verso il basso" (GINZBURG, 2016, p.10). Questo concetto ha guidato sia l'analisi musicale che quella testuale, riconoscendo gli elementi stranieri, un'estetica europea e i tentativi di attribuire caratteristiche locali alle opere musicali, sia attraverso tematiche che tramite l'adattamento di ritmi e melodie di tradizione popolare.

Trasportando il concetto di Ginzburg su una scala nazionale, l'indagine ha evidenziato l'indifferenza storica nei confronti della produzione musicale di Curitiba, spesso relegata a una posizione marginale rispetto ad altre capitali brasiliane. L'idea che a Curitiba non si producesse musica brasiliana potrebbe essere un modo per definirla?

L'esistenza di dislivelli culturali all'interno delle cosiddette società civilizzate è il presupposto della disciplina che nel tempo si è auto-definita come folklore, antropologia sociale, storia delle tradizioni, etnologia europea. Tuttavia, l'uso del termine cultura per definire l'insieme di atteggiamenti, credenze e codici di comportamento propri delle classi subalterne in un dato periodo storico è relativamente recente ed è stato adottato dall'antropologia culturale. Solo attraverso il concetto di "cultura primitiva" si è giunti a riconoscere che quegli individui, un tempo definiti in modo paternalistico come "classi inferiori dei popoli civilizzati", possedevano una cultura. Il senso di colpa del colonialismo si è unito così al senso di colpa dell'oppressione di classe. (GINZBURG, 2016, p.12)

Ginzburg ha inoltre sottolineato che l'assenza di documentazione della produzione culturale delle "classi subalterne", spesso caratterizzata dall'oralità, è uno dei fattori che influenzano negativamente la ricerca storica in questo settore. Questa mancanza costringe i ricercatori a fare affidamento su fonti scritte come intermediarie, riconoscendo le distorsioni che questi documenti possono introdurre. Nel caso di questa ricerca, la scarsità di fonti è il risultato del basso interesse per la musica colta brasiliana prodotta nel Paraná, spesso considerata inferiore o irrilevante perché non aderente all'ideale di nazionalizzazione. Di conseguenza, non si sono fatti sforzi per la preservazione delle sue fonti, né per la diffusione dei suoi prodotti culturali. Ironia della sorte, fu proprio la forte influenza europea a contribuire

alla marginalizzazione della musica di Stresser e Kessler, in un paese che cercava di definire ciò che fosse genuinamente "brasiliano". In definitiva, questa produzione non era riconosciuta come rappresentativa del Brasile.

La costruzione della bibliografia si è basata su autori che hanno lavorato direttamente con fonti primarie nel campo musicale, in particolare con repertori di natura simile: musica brasiliana, vocale, regionale e dell'inizio del XX secolo. Tra i riferimenti principali, figurano studiosi considerati pilastri della storiografia musicale brasiliana, come Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1908), Vicenzo Cernichiaro (1926), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (2016), Renato Almeida (1948), Mário de Andrade (1972), Vasco Mariz (2000) e Bruno Kiefer (1976). Queste opere hanno fornito le basi per identificare e includere nella storia della musica brasiliana i musicisti che operarono nella capitale paranaense. L'analisi di questi autori non solo ha quantificato le menzioni di musicisti del Paraná nella prima metà del XX secolo, ma ha anche fornito dati per confronti con altre regioni del Brasile, giustificando l'indagine. Vi è stata anche un'intersezione con la bibliografia nel campo della filologia musicale, in particolare con autori stranieri come Maria Caraci Vela e Georg Feder. Studiosi brasiliani come Paulo Castagna, André Guerra Cotta e Carlos Alberto Figueiredo hanno contribuito con strumenti tecnici e discussioni sulle specificità del repertorio brasiliano, affrontando sia la catalogazione che la trascrizione delle opere.

Il repertorio della musica colta paranaense nelle prime decadi del XX secolo è stato modellato da forze identitarie allineate con movimenti letterari e politici, che miravano a definire culturalmente e delimitare il territorio dello Stato. Questo repertorio è emerso come un progetto culturale ed è una ramificazione poco esplorata del Paranismo, poiché la sistematizzazione del movimento nel 1927 ha posto maggiore enfasi sulle produzioni letterarie e visive. Gli spartiti conservati presso il Museo dell'Immagine e del Suono riflettono l'impegno dei musicisti nella "creazione" del Paraná. Qui vi sono foto, documenti personali e partiture di una vasta gamma di compositori del Paraná, tra cui Augusto Stresser, Hanz Pöeck, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga, Alceo Bocchino, Antonio Melillo e Léo Kessler, riuniti sotto il nome di Biblioteca Renée Devrainne Frank. Tra le partiture del periodo, spicca l'Opera Sidéria, la prima opera lirica prodotta nello Stato, in grado di illustrare i molteplici elementi costitutivi della svolta del secolo.

2 PRESENTAZIONE

Credo che ogni riflessione e ricerca nasca innanzitutto da un'inquietudine personale. La mia è legata al luogo in cui sono nata, e con questo non intendo semplicemente una città: non mi riferisco necessariamente a Curitiba, cosa che sarebbe fin troppo ovvia in questo discorso. Cerco piuttosto di spiegare che l'origine del popolo brasiliano è tanto variegata quanto le interpretazioni che diamo ai suoi incontri fondativi, che solo in rare occasioni sono stati pacifici e che, nella maggior parte dei casi, rimangono ancora oggi conflittuali.

Quando dico di provenire dal sud, ad esempio, pochi immaginano le carenze, le privazioni e il senso di abbandono che si possono sperimentare anche lì. Questo perché la propaganda funziona molto bene: Curitiba è "la città sorriso", "ecologica", "la città del futuro", la megalopoli immaginata persino da Francis Coppola. Forse io sono rimasta dal lato oscuro della telecamera, forse perché sono figlia di un uomo "non bianco" proveniente dalla caatinga[142] del Ceará e di una donna di Santa Catarina, figlia a sua volta di un lombardo che aveva messo radici nella colonia tedesca della moglie, un luogo dove persino il portoghese arrivò tardi. In altre parole, immigrazione e meticciato sono affari di famiglia. E ancor prima di comprendere cosa significasse tutto ciò, mi sono sempre chiesta a chi avrei dovuto assomigliare.

Anche il mio percorso professionale è stato intrecciato con questa stessa riflessione. Come produttrice e stage manager nel settore artistico, frequento abitualmente le quinte dello spettacolo: non vedo quindi gli artisti e gli impresari delle compagnie itineranti semplicemente come oggetti di studio, bensì come colleghi di mestiere, separati da me soltanto dal tempo. Se già oggi organizzare tournée internazionali richiede competenze complesse, posso solo immaginare cosa significasse strutturare una logistica transatlantica all'inizio del XX secolo, senza aerei, senza comunicazioni immediate e spesso operando in una lingua straniera. Attraversare oceani, negoziare contratti, adattarsi a pubblici e spazi sconosciuti: tutto ciò mi porta a riconoscere, con empatia e rispetto, l'ingegno e il coraggio di questi professionisti.

Infine, c'è un aspetto che risuona in me con particolare profondità: quello dell'immigrazione. Nel passato, i miei antenati giunsero in Brasile spinti dalla fame o forzati

[142] La caatinga è un bioma del Nordest del Brasile, da vegetazione adattata alla scarsità d'acqua.

dalla schiavitù, obbligati a lasciare indietro lingua e radici. Poi ci sono state le mie migrazioni, numerose e volontarie, ma non meno intense: cambiare paese, ricominciare, imparare a esistere in altre lingue, adattarsi continuamente a nuovi contesti. Il mio percorso non coincide perfettamente con quello delle persone che studio, eppure porto nel corpo e nella memoria l'esperienza dello spostamento. L'immigrazione è un atto profondamente umano, ma viviamo in un mondo che spesso soffoca proprio questa umanità. Rivisitare queste traiettorie è quindi molto più di un esercizio accademico: è un gesto di resistenza, un modo per ricordare che i movimenti, gli scambi e gli incontri continuano a plasmare l'arte e la vita stessa.

Questa riflessione trova espressione nel titolo della tesi, che cerca di riunire tali elementi. "Lo spirito di *brasilianità* che ci salverà da noi stessi", una frase di Romário Martins da cui prende nome questa ricerca, suggerisce la possibilità di definire un sentimento collettivo in grado di stimolare un processo di riscoperta o di redenzione interiore. L'idea sottesa è che la cultura stessa – il senso di appartenenza al Brasile e i valori del paese – possieda la forza per affrontare le proprie contraddizioni interne.

Il riferimento ai retroscena va oltre il suo significato più evidente, legato alla produzione, alla logistica e alla ricezione degli spettacoli. Qui il termine propone anche un cambio di prospettiva sull'epoca, portando al centro della narrazione figure rimaste finora in ombra, contribuendo così alla conservazione e valorizzazione della loro memoria.

Infine, la circolazione delle idee artistiche rivela un mercato in formazione, influenzato da molteplici riferimenti culturali ed estetici. Questo ambiente dialogava sia con le tendenze europee sia con la ricerca di un'autenticità locale, mettendo in luce le tensioni e le negoziazioni che hanno modellato profondamente la scena artistica dell'epoca.

3 ETNOGRAFIA DELLA BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK DEL MIS/PR

Durante gli anni '80 e '90, la Segreteria della Cultura e dello Sport dello Stato del Paraná promosse un progetto pionieristico volto alla raccolta e valorizzazione della musica paranaense. L'iniziativa comprendeva diverse attività rivolte alla documentazione e alla diffusione della produzione artistica locale, sotto la direzione del tenore Ivo Lessa e del violinista Paulo Torres, due musicisti emergenti del panorama paranaense dell'epoca.

Il progetto prese forma a partire da *Paraná Canta*, un'iniziativa concepita in origine esclusivamente per la realizzazione di concerti periodici dedicati alle opere di compositori locali, ma che nel tempo ha acquisito nuove forme e ulteriori obiettivi. Erano gli

anni del secondo mandato di Ney Braga (1979-1982), *governador* che svolse un ruolo significativo nello sviluppo delle arti, incentivando numerose attività culturali e artistiche e sostenendo iniziative volte alla conservazione del patrimonio. Un esempio celebre di questo periodo è *O Grande Circo Místico*, spettacolo musicale di grande successo con musiche di Chico Buarque ed Edu Lobo, realizzato originariamente per il Ballet Teatro Guaíra.

Il primo documento pubblicato nell'ambito di documentazione e diffusione musicale fu il *Caderno de Documentação Musical Bento Mossurunga* (1982), curato dal cantante Ivo Lessa e dalla storica Regina Wallbach. Nella presentazione del volume, Ivo Lessa descrisse il *Caderno* come un'evoluzione naturale di *Paraná Canta*, nonché una testimonianza concreta della fondazione della Sala Bento Mossurunga (LESSA, 1982, p.7). Quest'ultima fu istituita presso la Biblioteca Pubblica del Paraná grazie a una donazione effettuata dal Dr. João de Albuquerque Mossurunga, figlio del compositore. La pubblicazione fu celebrata da un concerto inaugurale che comprendeva opere di Bento Mossurunga, Alceo Bocchino, Henrique de Curitiba e di altri importanti compositori locali. La Sala Bento Mossurunga svolgeva anche ulteriori attività, tra cui missioni di ricerca a Rio de Janeiro indirizzate ad approfondire la conoscenza dei compositori brasiliani, stabilendo scambi di fonti e materiali con la Biblioteca Nacional e con le famiglie degli stessi compositori. La Sala Bento Mossurunga svolgeva ulteriori attività, tra cui missioni di ricerca a Rio de Janeiro indirizzate ad approfondire la conoscenza di compositori *paranaenses* che si erano stabiliti nella città, stabilendo scambi di fonti e materiali con la Biblioteca Nacional e con le famiglie degli stessi compositori. Il secondo volume dei *Cadernos de Documentação Musical* apparve nel 1985, tre anni dopo il primo, e comprendeva l'inventario delle opere del compositore Hanz Pöeck (João Poeck). Il volume conteneva una biografia del compositore e l'elenco delle ventuno composizioni donate dagli eredi e integrate nella Sala Bento Mossurunga nel dicembre del 1985. Anche questa pubblicazione fu celebrata con un concerto tenuto dall'Orchestra Sinfonica del Paraná sotto la direzione del maestro Alceo Bocchino. Il programma musicale comprendeva il primo movimento del *Concerto per Violino e Orchestra* di Pöeck, seguito dall'ouverture dell'opera Sidéria di Augusto Stresser e Léo Kessler, e dal *Laudamus* di Alberto Monteiro, compositore portoghese stabilitosi in Brasile.

Nel corso del governo di Alvaro Dias (1987-1991), sotto la direzione di René Ariel Dotti alla Segreteria della Cultura, furono istituite tre nuove sale dedicate alla musica.

Ciascuna di queste strutture, create grazie a donazioni e acquisizioni, perseguiva specifici obiettivi legati alla conservazione e alla promozione del patrimonio musicale paranaense:

- *Biblioteca Renée Devrainne Frank*: specializzata nella documentazione musicale;
- *Sala Janguito do Rosário*: dedicata alla musica popolare e di tradizione orale, con esposizioni e attività da fonoteca;
- *Auditorium Antônio Melillo*: destinato all'organizzazione di laboratori e spettacoli musicali.

3.1 LA COSTITUZIONE DELLA BIBLIOTECA RENÉE DEVRAINNE FRANK

La Biblioteca acquisì il proprio patrimonio documentario principalmente attraverso il materiale storico e archivistico che veniva raccolto tramite donazioni spontanee da parte dei cittadini, oppure attraverso specifiche richieste rivolte ai possessori o agli eredi di fondi musicali di particolare valore storico e culturale. L'archivio può essere considerato una raccolta eterogenea di fondi archivistici personali. Tuttavia, non è stato rinvenuto alcun registro ufficiale, come un libro inventario o documenti equivalenti, né emergono indizi che attestino l'adozione di tale prassi. Di conseguenza, risulta impossibile determinare con precisione il momento in cui i diversi fondi siano stati aggregati, nonché le circostanze, le date e le condizioni di tale processo.

La gestione documentale dell'archivio si è strutturato attraversando diverse fasi. Inizialmente, il materiale era trattato secondo una logica propriamente bibliotecaria, giustificando così il nome stesso della collezione, poiché funzionava a tutti gli effetti come una sezione di prestito, rendendo disponibile al pubblico la consultazione esterna dei documenti. Con il trascorrere del tempo, si è verificata una progressiva disorganizzazione, trasformando l'archivio in un'ampia biblioteca che accoglieva sia repertori di musica classica e popolare sia documenti provenienti da diverse donazioni. Un'ulteriore ipotesi è che la BRDF sia stata integrata con una parte dei fondi documentari della Biblioteca Pubblica del Paraná. Tuttavia, la carenza di registri ufficiali relativi a donazioni o contratti di comodato ha compromesso la tracciabilità e la conservazione storica delle fonti.

In seguito si cercò di adottare criteri più propriamente archivistici, dando avvio a una fase di transizione, tipica nei processi di riorganazione documentale, in cui la struttura dell'archivio non risultava ancora pienamente definita. Tuttavia, la persistenza della prassi del prestito e il continuo arricchimento con nuovi materiali resero difficoltosa l'adozione

definitiva di un modello archivistico coerente e stabile, generando una situazione di convivenza tra sistemi organizzativi diversi.

Il materiale era conservato in buste di tipologia amministrativa, caratterizzate da dimensioni, materiali e colori diversi, segno evidente dei molteplici tentativi di catalogazione cui l'archivio era stato sottoposto. Alcune sezioni erano organizzate secondo le norme AACR2 e ISAD(G), e l'intero archivio aveva già attraversato due o tre tentativi di ordinamento numerico. Un'ulteriore caratteristica peculiare dell'archivio era rappresentata dalla presenza sistematica di fotocopie: le buste contenevano infatti sia i documenti originali (stampati, manoscritti o copie) sia una corrispondente versione fotocopiata, quasi sempre rilegate con graffette metallici. Una parte del materiale conservato era contrassegnata dal timbro identificativo della BRDF.. Inoltre, l'assenza di timbri su alcune opere suggerisce che esse siano state integrate nell'archivio in un secondo momento, probabilmente in seguito all'arrivo di nuove donazioni destinate alla Secretaria de Estado da Educação e Cultura.

3.2 TRATTAMENTO ARCHIVISTICO MUSICALE DELLE FONTI

Il patrimonio documentario che costituisce la Biblioteca Renée Devrainne Frank proviene da donazioni o dall'acquisizione di archivi personali privati, raccolti nel tempo senza un criterio archivistico unitario. Inizialmente, infatti, tali documenti erano stati semplicemente accumulati, privi di una logica coerente di classificazione. Con il nuovo assetto organizzativo si è avviato un processo di razionalizzazione, prevedendo innanzitutto una chiara separazione del materiale in serie e sottoserie, secondo criteri archivistici consolidati che ne rispecchiano la provenienza. In una fase successiva è stata messa a punto una strategia di inventariazione sistematica che ha consentito una localizzazione precisa del patrimonio, facilitando così la gestione complessiva dell'archivio e garantendo agli utenti un accesso più agevole ai fondi documentari.

4 GENESI - TRA IL BRASILE E IL PARANÁ

4.1 LA CIRCOLAZIONE DELLE IDEE E IL REGIONALISMO

La storia del movimento *Paranista* affonda le sue radici nell'emancipazione del Paraná, avvenuta nel 1853, per poi consolidarsi con la proclamazione della Repubblica, nel 1889: eventi che ridefinirono profondamente il panorama politico e sociale dello Stato. Tali trasformazioni favorirono la nascita di un'identità regionale, delineata attraverso un processo

di costruzione simbolica e culturale che rispecchiava dinamiche già presenti in altri movimenti regionalisti brasiliani, come il bandeirismo paulista e il gauchismo rio-grandense.

Il Paranismo fu concepito essenzialmente come strategia socioeconomica e politica finalizzata a rafforzare l'unità interna dello Stato, trovando nel discorso positivista uno dei suoi principali strumenti retorici. Tale discorso mirava a consolidare l'identità locale attorno a ideali di ordine e progresso, in linea con le tendenze evoluzioniste e razziali del XIX secolo, e alimentava così una diffusa convinzione nella superiorità della civiltà europea e nella possibilità di un graduale "sbiancamento" della popolazione.

Nel corso di questa fase storica, l'economia del Paraná era ancora prevalentemente basata sull'attività estrattivista, con una limitata presenza europea, e ciò conferiva al territorio le caratteristiche di una "terra di passaggio" più che di un vero e proprio polo stabile di sviluppo economico e sociale. Tale realtà entrava in netto contrasto con gli ideali promossi dalle élite locali, che miravano a trasformare il Paraná in un territorio dalla forte impronta europea, favorito dalle condizioni climatiche temperate.

Un ruolo chiave nella diffusione del Paranismo fu svolto da intellettuali, giornalisti e scrittori paranaensi, in particolare dai simbolisti guidati da Dario Velloso e Romário Martins. Questi ultimi contribuirono attivamente alla costruzione dell'immaginario collettivo attraverso scritti, conferenze e pubblicazioni che presentavano il Paraná come un luogo destinato a ospitare e accogliere la civiltà europea. Anche la realizzazione della ferrovia, che collegò Curitiba alla costa, divenne simbolo tangibile di progresso e consolidamento identitario dello Stato.

Tuttavia, l'identità così costruita dovette confrontarsi con una realtà sociale profondamente eterogenea, caratterizzata da una popolazione composta da gruppi etnici e culturali diversi e da dinamiche economiche prevalentemente estrattive. Pertanto, il Paranismo si configurò, più che come una realtà già esistente, come una costruzione discorsiva e simbolica mirata a definire un'identità paranaense unitaria e distinta nel panorama nazionale.

4.1.1 *Paranismos* prima del *Paranismo*

La diffusione sistematica del *Paranismo* ebbe inizio nel 1927, grazie all'opera di Romário Martins, che nella prima edizione del periodico *Illustração Paranaense* ne fornì una prima articolata definizione. In tale occasione, Martins delineò un'immagine del Paraná

caratterizzata da specificità culturali e geografiche che distinguevano chiaramente lo Stato rispetto ad altre regioni del Brasile. Alla base del movimento si trovavano tre elementi fondamentali: la geografia, la razza e il territorio, assunti come cardini identitari, una prospettiva fortemente impregnata di idee positiviste ed evoluzioniste. Ben prima del 1927, intellettuali e artisti locali avevano già intrapreso una riflessione sul valore distintivo dell'elemento geografico come fattore essenziale dell'identità regionale – il movimento non nacque improvvisamente né si configurò come fenomeno isolato; al contrario, esso rappresentò l'esito di un lungo processo culturale e identitario. Tale elemento geografico non era considerato solo un tratto caratterizzante dello spazio fisico, ma rappresentava un potente collante identitario, capace di conferire coesione a una società altrimenti eterogenea: la geografia in un denominatore comune e in un elemento fondante dell'appartenenza culturale.

L'elaborazione intellettuale del Paranismo operata da Romário Martins e dagli artisti e simbolisti del suo circolo, inseriva parimenti la storia dello Stato all'interno di una più ampia riflessione sulla modernizzazione, sull'evoluzione razziale e sul ruolo della componente europea nella costruzione dell'identità regionale.

4.1.2 Il paranaense attraverso il curitibano e lo "spirito di brasilianità"

Con l'Emancipazione del Paraná (1853), Curitiba si affermò quale principale centro politico della regione, assumendo di conseguenza una posizione di riferimento sul piano economico e sociale. L'élite locale, di fronte alla crescente centralità della città, promosse attivamente l'immigrazione europea, concepita come strategia privilegiata per rispondere alle necessità demografiche e produttive del territorio. A tal proposito, Zacarias de Góes e Vasconcellos già nel suo primo *report* ufficiale sulla Provincia del Paraná (1854), suggeriva apertamente l'insediamento di coloni europei, trascurando deliberatamente la presenza delle popolazioni indigene autoctone (GÓES E VASCONCELLOS, 1854, p. 64).

Nel quadro ideologico dominante, l'immigrazione tedesca, rappresentata in particolare dalle colonie già presenti nella zona di Rio Negro[143], veniva idealizzata come un modello di dedizione lavorativa e moralità, rispondendo perfettamente alle aspettative positiviste dell'epoca. Questo atteggiamento rifletteva una più ampia politica nazionale, che vedeva nell'arrivo degli immigrati europei non solo una risposta pratica alla necessità di

[143] Rio Negro è una città situata vicino a Curitiba, con la quale mantiene forti legami, in particolare grazie alla comunità tedesche insediate nella regione.

manodopera, ma anche uno strumento per favorire un processo di "sbiancamento" e modernizzazione della società. L'associazione tra lavoro, civiltà e comunità germanica venne così istituzionalizzata, escludendo al tempo stesso dal discorso ufficiale sia gli indigeni, relegati a un passato remoto, sia gli afrodiscendenti, considerati marginali rispetto al progetto di modernità proposto.

Romário Martins, sebbene cercasse apparentemente di mitigare il discorso razzista – affermando, per esempio, che "dimostrare che la razza nera non ebbe grande rappresentanza nel popolamento del Paraná non implica esserne detrattori" (MARTINS, 1927) – egli contraddittoriamente perpetuava stereotipi razziali profondamente radicati nelle teorie evoluzioniste e positiviste del periodo. Per giustificare la limitata presenza della popolazione africana nella regione, Romário Martins elaborò una narrazione storica incentrata sul ruolo predominante dei gruppi indigeni e meticci nell'economia locale, specialmente nell'attività estrattiva e nell'allevamento. Tale interpretazione, oltre a ridimensionare l'apporto degli afrodiscendenti nella formazione storica e sociale del Paraná, mirava implicitamente a differenziare la provincia da altre realtà brasiliane caratterizzate da una maggiore presenza africana.

Lo stesso Martins fu promotore di istituzioni come la *Sociedade Ethnographica e de Proteção dos Índios*, un organismo dedicato non soltanto a studi etnografici, ma anche documentare usi e costumi e collezionare manufatti indigeni, si proponeva anche a civilizzarli, mirando esplicitamente a "infondere nell'indigeno il sentimento di amore per la patria brasiliana". Tale posizione rifletteva l'approccio dominante della politica ufficiale, che subordinava sistematicamente la questione indigena agli interessi della politica migratoria e dell'espansione latifondistica.

Infine, per consolidarsi in modo definitivo, il Paranismo aveva bisogno di un'identità che andasse oltre il semplice elemento etnico o geografico. Affinché il movimento diventasse patrimonio comune della popolazione, furono creati simboli facilmente riconoscibili e condivisi, capaci di rafforzare un sentimento collettivo e coeso di appartenenza: il pinheiro-do-paraná[144] e l'erba-mate.

Come affermava Martins, il Paranismo era "da sempre associato all'eroismo pacifico del nostro lavoro e alla fraternizzazione degli elementi sociali di ogni origine, al fine

[144] Il pinheiro-do-paraná (*Araucaria angustifolia*), è una conifera del sud del Brasile, nota per le sue grandi dimensioni e per la qualità del suo legno.

di sviluppare quello spirito di brasilianità destinato a salvarci da noi stessi" (MARTINS, 1941).

4.1.3 Dei suoi simboli: il pinheiro-do-paraná, il clima e l'erba-mate

Se da un lato il dibattito sulla questione razziale alimentava una presunta urgenza di definire l'identità paranaense, dall'altro l'impiego di elementi geografici per caratterizzare tale identità si rivelò una strategia particolarmente efficace, poiché in grado di fornire un riferimento condiviso da tutti gli abitanti della regione. João Turin, artista visivo di origine veneta, espresse concretamente questa concezione attraverso la scultura *Homem-Pinheiro*, reinterpretazione regionalista dell'Uomo vitruviano, che racchiude simbolicamente l'ideale di una simbiosi tra la popolazione locale e il proprio ambiente naturale.

In quest'ottica, la valorizzazione del *pinheiro-do-paraná* non fu affatto casuale, né si limitò a un semplice elogio delle sue qualità estetiche. Essa rispondeva, al contrario, a precisi interessi, cercando di promuovere economicamente e simbolicamente la produzione regionale, stimolando lo sfruttamento e l'esportazione del prodotto.

Lo stesso principio venne applicato all'erba-mate, un prodotto autoctono che rappresentò un ulteriore elemento simbolico centrale nella costruzione dell'identità regionale. L'erba-mate assunse un ruolo fondamentale nella narrativa del progresso, divenendo oggetto di politiche economiche orientate all'esportazione e alla modernizzazione. Il successo di tale strategia fu tale che, escludendo i prodotti derivati dal legno, l'erba-mate risulta ancora oggi il principale prodotto estrattivo della regione, con una crescente diffusione legata anche alle sue proprietà digestive e stimolanti.

Secondo lo storico Ruy Wachowicz, la valorizzazione dell'erba mate, legata direttamente allo sviluppo economico e sociale del Paraná, ebbe un ruolo determinante nella fondazione dell'Università Federale del Paraná. Nel suo studio *História do Paraná*, egli sostiene infatti che l'incremento nella produzione e nell'esportazione dell'erba mate abbia avuto un impatto significativo su molteplici aspetti della vita quotidiana e culturale, influenzando dalle scelte architettoniche fino alla promozione di eventi artistici e spettacoli, contribuendo così a definire abitudini e identità della popolazione locale. Dall'architettura delle case alla promozione di spettacoli, passando per molte altre attività quotidiane, tutti subirono un qualche impatto, modellando il comportamento e l'autoidentificazione della popolazione. L'immediata identificabilità e la diffusione del discorso paranista non richiesero

elaborazioni complesse, poiché esso si presentava simultaneamente come un elemento comune, civico e popolare. La dinamica circolare di questo processo conferisce al Paranismo una particolare forza persuasiva, in quanto il suo discorso si sviluppava attraverso un sistema di influenze reciproche tra l'élite dominante e le classi subalterne, entrambe coinvolte nella coltivazione dell'erba-mate. Il Paranismo, in quanto movimento regionalista e identitario, trovò sostegno e coinvolgimento nell'intellettualità paranaense dell'epoca – giornalisti, storici, poeti e politici –, che contribuì a consolidare la visione di una società che penetrò nell'immaginario collettivo (JUSTUS, 2002, p.33). Sebbene le azioni che portarono al Paranismo avessero, prima di tutto, un carattere politico ed economico, questi stessi attori erano coinvolti in altre reti di socialità, con la stampa come uno dei loro pilastri fondamentali.

4.1.4 Giornalismo

Le esigenze dell'élite produttrice di erba-mate emersero progressivamente, alimentate dal desiderio di conformarsi ai modelli europei non solo attraverso il consumo di beni e tendenze, ma anche mediante l'adozione di pratiche e valori percepiti come autenticamente civilizzati. Non bastava, infatti, imitare esteriormente i costumi della modernità europea: era indispensabile interiorizzarne i valori e gli ideali. In tale contesto, il giornalismo svolse un ruolo cruciale come strumento educativo e orientativo verso il futuro, fungendo da principale veicolo per la diffusione dei concetti di modernizzazione e per la costruzione di una narrazione identitaria capace di legittimare il progresso socioeconomico della regione.

La tipografia giunse tardivamente sul territorio brasiliano, introdotta soltanto nel 1808 in concomitanza con l'arrivo della Corte portoghese, che serviva per rispondere esclusivamente agli interessi della monarchia e della pubblica amministrazione attraverso la fondazione dell'Impressão Régia. A Curitiba, l'introduzione della prima tipografia risale al governo provinciale di Zacarias de Góes e Vasconcellos: la *Typographia Paranaense*. La tipografia progredì rapidamente, Romário Martins curò la compilazione del *Catalogo de Jornaes Publicados no Paraná - de 1854 a 1907*, pubblicato nel 1908. I dati riportati da Martins sono sorprendenti: nel periodo considerato risultavano attivi in Paraná ben 425 giornali, di cui 282 concentrati esclusivamente nella capitale. Questo numero significativo di testate in circolazione era direttamente proporzionale alla molteplicità di visioni, idee e dibattiti presenti nella società paranaense. Alcuni conflitti intellettuali, inoltre, divennero

particolarmente evidenti e aperti, come nel caso della contrapposizione tra i gruppi denominati *novos* e *novíssimos*, che diede origine a satire e polemiche pungenti da entrambe le parti.

La stampa si trasformò in un'impresa collettiva, riunendo intellettuali, soprattutto i simbolisti, per circoscrivere il territorio paranaense attraverso ciò che veniva narrato e registrato. Più che un semplice mezzo informativo, le redazioni assunsero un ruolo simile a quello di altri organi dello Stato: attraverso la selezione e l'esclusione, puntavano a raccontare la storia ufficiale passata secondo le proprie intenzioni e proiettavano ciò che avrebbe dovuto essere lo Stato del futuro. Cronisti, critici e commentatori non solo informavano la popolazione sui fatti quotidiani, ma si incaricavano della sua educazione. Tra i giornalisti dichiaratamente *paranistas*, una delle preoccupazioni più ricorrenti era determinare e descrivere la propria popolazione, trovando un legame tra le diverse etnie che componevano lo Stato.

Tra questo gruppo di intellettuali attivi nel giornalismo locale, si include il librettista dell'opera Sidéria, Jayme Ballão, che, oltre a collaborare con varie riviste e giornali, come *O Cenáculo* e *Club Curitybano*, fu proprietario del *Diário do Comércio* e, anni dopo, acquisì il *Diário da Tarde*. Anche il compositore Augusto Stresser fece parte delle redazioni curitibane, collaborando con il *Diário da Tarde* e *O Itiberê*. Stresser fu illustratore in altri due periodici: *A Fanfarra* e *O Guarany*, quest'ultimo una rivista il cui nome era in sintonia con le sue intenzioni nazionaliste.

4.1.5 Teatro e civiltà

La dimensione utilitaria del giornalismo curitibano si manifestò in diverse aree e il suo carattere didattico era evidente anche nell'approccio al teatro e alla sua programmazione. Le istruzioni erano varie e considerate necessarie per costruire il "cittadino del futuro", un individuo moderno e dotato di elevati valori civilizzatori.

Per raggiungere il suo obiettivo didattico-musicale e comportamentale, la stampa periodica – attraverso giornali e riviste – non risparmiò sforzi. Ad esempio, nel 1907, il periodico *Olho da Rua* pubblicò in copertina un tema ricorrente: il disagio provocato dai cappelli delle dame nella platea del *Theatro Guayra.* La stampa curitibana trattò ampiamente l'argomento, con un'abbondanza di esempi e opinioni, composte da satire pungenti e aneddoti, brevi commenti e numerose illustrazioni. Intervenivano in modo decisivo attraverso

la critica ai concerti o offrendo descrizioni dettagliate delle performance dei virtuosi e solisti, così come nell'esaltazione degli interpreti locali o nella pubblicazione di spartiti.

Il teatro, di conseguenza, conferiva a qualsiasi città brasiliana lo status di civiltà, poiché la musica eseguita negli spazi pubblici era considerata un indicatore di progresso. Parallelamente, l'esistenza di un teatro era anche segno di prosperità e ricchezza, poiché il suo mantenimento dipendeva dall'esistenza di un pubblico assiduo, che, essendo in grado di consumare prodotti tipicamente borghesi, indicava una popolazione che aveva superato i bisogni più elementari.

A Curitiba, il Theatro Guayra, sorse nel 1900 come risultato di un ampio intervento di ristrutturazione dell'antico Theatro São Theodoro. L'operazione comportò la rimozione della facciata originale, la completa riconfigurazione degli spazi interni e la conseguente ridefinizione della sua identità, segnata anche dal cambiamento del nome. Questa decisione fu adottata come un tentativo di cancellare le tracce di un passato doloroso. Il Theatro São Theodoro fu scenario di episodi brutali durante la Rivoluzione Federalista – tema centrale dell'*Opera Sidéria* – servendo temporaneamente da prigione e diventando testimone di esecuzioni sommarie di prigionieri politici, molti dei quali furono decapitati direttamente sul palco o nei retroscena. La trasformazione architettonica del teatro rappresentava un immediato rinnovamento del paesaggio, mentre le nuove stagioni di spettacoli stimolavano il commercio e rafforzavano l'identità regionale. La scelta del nuovo nome fu oggetto di intensi dibattiti e non risultò da un consenso unanime. Come era prevedibile, il nome scelto, *Guayra*, fu una proposta di Romário Martins e Silveira Neto, i quali intesero con questa denominazione proiettare la Curitiba "del futuro" attraverso un processo di "idealizzazione del passato", inserendosi nella tradizione del Romanticismo brasiliano e ricorrendo a elementi di *couleur* locale – essendo Guayra una parola di origine Guaraní –, per conferire maggiore autenticità alla narrativa identitaria della città.

La nascita del *Theatro Guayra* coincise con un'esplosione di cinema e grammofoni, che modificarono direttamente la produzione musicale e il modo di ascoltare la musica. Nonostante l'abbondanza di apparecchiature in città, la sostituzione della musica dal vivo con le registrazioni non avvenne del tutto né immediatamente, anzi, molti spettatori resistettero al modello meccanico di ascolto della musica. Altresì, la popolarità del grammofono elevò la fama di alcuni interpreti itineranti, come Titta Ruffo, il baritono che

inaugurò il *Theatro Municipal de São Paulo* nel 1911; oppure il suo diretto concorrente, Enrico Caruso, probabilmente la voce più acclamata nei teatri dell'America del Sud. Come i grammofoni, anche i cinema si moltiplicarono in città. Con la loro crescente espansione, le proiezioni di film e gli spettacoli dal vivo non solo si diversificarono, ma si intrecciarono, adottando un formato ibrido in cui, tra una proiezione e l'altra, venivano intercalate esibizioni musicali o la proiezione di brevi video.

Tra i teatri considerati di prima categoria, all'epoca Curitiba ne possedeva due: il *Theatro Guayra* e il *Theatro Hauer.* Tuttavia, la loro reputazione differiva sensibilmente. La stampa locale non risparmiava critiche al Theatro Hauer, mentre evidenziava che la ristrutturazione del Theatro Guayra non aveva prodotto i miglioramenti attesi. Un ulteriore motivo di insoddisfazione relativo al *Guayra* consisteva nel fatto che la programmazione cinematografica occupava le prime ore della sera, limitando l'offerta culturale della città e privandola di spettacoli ritenuti di maggiore valore artistico ed educativo. Da un'altra parte, il carattere *tedesco* del *Theatro Hauer* alimentava un discorso polarizzante, costruito sulla dicotomia *noi contro loro*, che contrapponeva i frequentatori della colonia tedesca al resto della popolazione. Sebbene negli anni successivi la comunità tedesca sia stata progressivamente assimilata alla società locale, essa continuò a distinguersi per la sua cultura, mantenendo tratti identitari peculiari rispetto agli altri gruppi presenti nella città.

4.2 LA CIRCOLAZIONE DELLE COMPAGNIE D'OPERA E IL LIBRETTO

4.2.1 Nella laboriosa "*colonia allemã"*

La forza pedagogica di Romário Martins e dei suoi correligionari fu potente e influente. Da un lato, il gruppo si avvalse di istituzioni come l'IHGPR, la *Sociedade Ethnográphica e de Proteção dos Índios* e il *Museu Paranaense* per *inventare* la storia del Paraná; dall'altro, utilizzò la stampa come mezzo di diffusione di nuove idee. L'immigrazione costituiva un tema ricorrente, poiché si attribuiva all'immigrato europeo il compito di occupare e delimitare il territorio, ma soprattutto perché egli era considerato l'unico capace di promuovere lo *"sbiancamento"* della città – anche se nessuno sosteneva esplicitamente tali idee in questi termini.

Come documentato dal primo censimento del 1872, gran parte della popolazione straniera di Curitiba era tedesca. Questo vasto gruppo includeva svizzero-tedeschi, austriaci, lussemburghesi e belgi, oltre a immigrati provenienti dal Liechtenstein. Ciò che li univa, al di

là della nazionalità, era soprattutto la lingua. L'accettazione e permanenza degli immigrati nello Stato si sarebbe consolidata solo attraverso la costruzione di un'immagine dell'immigrato come individuo laborioso, capace di superare le difficoltà iniziali del processo migratorio. Nestor Victor (1913), rievocando il suo arrivo a Curitiba nei primi anni del Novecento, descrive la città come un luogo quasi onirico per un viaggiatore che l'avesse visitata al mattino: avrebbe trovato la temperatura già vivace, molto europea, quando una leggera e traslucida nebbia copriva la città, e per le strade *curitibanas* quasi non si vedevano altri tipi se non quelli dei coloni, soprattutto delle colone polacche e tedesche. Il Paraná era presentato come attraente per l'immigrato per "la salubrità del suo clima, la bellezza delle sue pianure e la fertilità del suo suolo", ed è stato chiamato dal celebre viaggiatore *il paradiso del Sud America* (MENSAGEM, 1895, p.1). Victor (1913, p.98) attribuiva la fondazione di Curitiba a una motivazione essenzialmente climatica: l'aria della serra era decisamente più gradevole rispetto a quella del litorale, spingendo così gli *ouvidores*[145] a stabilirsi nella città.

Il *pinheiro-do-paraná,* il clima rigido e persino il temperamento più riservato della popolazione locale furono elementi ampiamente sfruttati nella costruzione di un'estetica fortemente distintiva e regionalista, sebbene adattata a un profilo specifico di popolazione: *l'europeo.*

Ancora una volta, la stampa locale svolse un ruolo centrale e quasi didattico nell'attribuzione di caratteristiche positive alla comunità tedesca di Curitiba. Un esempio emblematico è rappresentato da un articolo pubblicato nel *Diário da Tarde*, che, nel salutare l'arrivo dei marinai della *Panther*[146], esaltava la *grande e disciplinata forza di volontà* del popolo tedesco, attribuendogli il merito per l'espansione industriale e lo sviluppo del commercio. Il giornale *A República* presentò anch'esso la sua versione dell'arrivo della nave *Panther*. Fu con *strano piacere* che i suoi redattori sembravano entusiasti della visita dei "[…] figli illustri di altre terre, che con il cuore colmo di soddisfazione e sincerità vengono a estasiarsi nella contemplazione delle bellezze naturali della nostra terra e a raccogliere impressioni sul progresso" (PANTHER, 1905, p.2). La presenza dei sei ufficiali e dei quaranta

---

145 *Ouvidores*: funzionari pubblici con funzioni giuridiche e amministrative, nominati dalla Corona portoghese durante il periodo coloniale e imperiale.

146 La *Panther* era una cannoniera tedesca il cui arrivo, in un contesto di forti tensioni politiche, fu interpretato in tutto il Brasile come un possibile atto di ingerenza nei conflitti interni della giovane Repubblica, ad eccezione di Curitiba, dove fu accolto come motivo di celebrazione.

marinai simboleggiava l'amicizia e l'unità germanica, con il Kaiser come massima rappresentazione di questa conquista pacifica.

La presenza tedesca rimaneva costantemente al centro dell'attenzione pubblica, tanto che, nella stessa edizione, un altro articolo intitolato *Os alemães nos Estados do Sul do Brasil* affermava con enfasi che la famiglia iberica avrebbe subito modificazioni in San Paolo e nei tre Stati del sud del Brasile, in seguito all'ingente afflusso di immigrati, che li avrebbe esposti a *fattori altamente positivi*.

L'articolo, firmato dal fervente positivista Manuel Inácio Carvalho de Mendonça, metteva in risalto la "*colônia allemã*" del Paraná e avanzava un giudizio sui diversi esiti delle unioni matrimoniali tra tedeschi e altre etnie nello Stato, avvertendo dei possibili effetti degenerativi derivanti dalla mescolanza razziale, che avrebbe potuto portare, a suo dire, a *tratti cretini* e alla *degenerazione* della popolazione.

Nestor Victor (1913, p.103) descrive che, nella "vecchia" Curitiba, nel 1900, *"[...] in tutto sentivamo la nostra mancanza di comunità con loro"*, un chiaro riferimento al fatto che la comunità tedesca mantenesse le proprie abitudini e gruppi distinti. Tuttavia, la *colônia allemã* non si era mai astenuta dalle decisioni politiche della città e dello Stato.I giornalisti pubblicarono note di protesta ed espressero il malcontento generale, aprendo spazio nei loro quotidiani per divulgare le lettere di cordoglio provenienti da varie città dello Stato, così come i telegrammi inviati al presidente dello Stato.

Il mantenimento di una *colonia alemã* offriva all'oligarchia locale un'immagine in linea con i valori promossi dalla Prima Repubblica: civiltà, progresso e modernizzazione, ma soprattutto, rettitudine e lavoro. Nonostante le differenze e i conflitti all'interno della colonia tedesca, in generale, questo fu il periodo in cui si costruì un'associazione positiva con l'immigrato tedesco.

4.2.2 Spettacoli in tedesco e la Compagnia Papke e Platerowski

All'inizio del XX secolo, la presenza di compagnie di operetta tedesche in Brasile costituiva un fenomeno relativamente raro, dal momento che il panorama teatrale era prevalentemente dominato dalle compagnie italiane, le quali godevano di maggiore visibilità e di accesso privilegiato ai principali teatri del paese. Tuttavia, tra il 1908 e il 1911, tre compagnie tedesche – *la Compagnia Papke, la Companha Ferenczy e la Compagnia*

Platerowski – suscitarono un forte interesse nel pubblico locale, in particolare nelle città con una significativa comunità di immigrati tedeschi, come Curitiba, Joinville e Porto Alegre.

La Compagnia Papke giunse in Brasile nel 1908 sotto la direzione artistica di Josephina Ferenczy, vedova dell'ex direttore della compagnia, e dell'impresario August F. Papke. Il debutto nel Rio Grande do Sul avvenne il 21 agosto 1908, sul palco dello storico Theatro São Pedro di Porto Alegre, di fronte a un pubblico gremito, composto quasi interamente da membri della comunità tedesca locale, che accolse la compagnia con grande entusiasmo. Un anno più tardi, la Compagnia Papke ritornò in Brasile seguendo un itinerario inverso, includendo questa volta Curitiba nella propria tournée, grazie agli sforzi di Carlos Frank - della chiesa Luterana locale. L'arrivo della Compagnia Papke a Curitiba rappresentò un'opportunità per esaltare le qualità attribuite ai tedeschi della città. L'accoglienza riservata alla compagnia si inseriva in un discorso più ampio, che riempiva i giornali locali e celebrava la presenza tedesca in Brasile come modello di onore, laboriosità e progresso, caratteristiche ritenute fondamentali per lo sviluppo economico e sociale della regione. Invece, la nuova visita a Porto Alegre si rivelò tutt'altro che amichevole: l'intervento della brigata militare si rese necessario: la popolazione, indignata, si armò e si radunò davanti al teatro. La causa della protesta era la pubblicazione, a Berlino, di un libro di memorie scritto da una delle cantanti della stagione precedente, Otti Dietze, in cui la città e i suoi abitanti venivano descritti in termini fortemente negativi, alimentando un clima di tensione.

Un altro aspetto rilevante della stagione del 1909 fu la presenza simultanea a Rio de Janeiro di due compagnie tedesche: la Compagnia Ferenczy, che si esibiva al Theatro S. José, e la Compagnia Papke, in scena al Palace Theatre. La molteplicità delle compagnie é innanzitutto risultato dalla decisione di Josephina Ferenczy di formare un proprio gruppo indipendente, dopo un conflitto personale con A. Papke. Tuttavia, fu la tournée della Compagnia Papke a mettere in evidenza l'efficiente rete di comunicazione tra le colonie tedesche in Brasile e nel Cono Sud (la regione più meridionale dell'America del Sud), una struttura che facilitava l'arrivo di compagnie d'opera e operetta grazie al sostegno di impresari locali. La compagnia operava secondo un modello di business fondato su legami etnici, culturali e religiosi, che garantivano una relativa sicurezza economica, consentendo di esibirsi per un pubblico mirato e ben definito.

Nel 1911, giunse in Brasile la Compagnia di Vaudeville e Operette Platerowski. Negli annunci relativi alle esibizioni, particolare enfasi venne data all'orchestra e al *Kapellmeister* Leonhard Kessler, precedentemente presso la *Komische Oper* di Berlino.

L'accoglienza della compagnia a Curitiba non fu immediata né entusiastica. Trattandosi di una compagnia di recente formazione, priva di un prestigio consolidato o di precedenti storici nel paese, e considerando le notizie provenienti da San Paolo che riportavano difficoltà organizzative e un possibile smantellamento del gruppo, il pubblico locale inizialmente manifestò una certa cautela. Tuttavia, nel corso delle esibizioni successive, la qualità dell'orchestra e delle rappresentazioni contribuì a una crescente adesione del pubblico curitibano. A Curitiba, la compagnia realizzò un numero limitato di rappresentazioni, mentre la figura di Kessler acquisiva progressivamente notorietà, in particolare grazie all'organizzazione di spettacoli di gala. Come era già accaduto con altre compagnie tedesche in tournée in Brasile, alcuni musicisti della Compagnia Platerowski decisero di stabilirsi nel paese, intraprendendo carriere indipendenti o integrandosi nelle istituzioni musicali e teatrali locali, contribuendo così alla vita culturale della città. Kessler ha scelto Curitiba.

4.2.3 Si canta in portoghese

L'unica opera con libretto originariamente in tedesco documentata in Brasile è *Yara* (1936), composta da Otto Adolfo Nohel e dal pianista austriaco Josef *Pepi* Prantl, entrambi stabilitisi a Joinville. Analogamente al cast di *Yara*, Sidéria fu eseguita quasi esclusivamente da interpreti della "*colônia allemã"*. Tuttavia, se da un lato la presenza predominante di cantanti tedeschi contribuì in modo significativo al successo dell'opera nazionale Sidéria, dall'altro l'aspetto più rilevante risiede nella scelta del libretto in lingua portoghese. Questa decisione solleva una serie di questioni, soprattutto considerando che l'opera fu composta nel contesto della "*colônia allemã"*, interpretata da un coro tedesco e diretta da Kessler e Wucherpfennig. La competenza e la disponibilità degli interpreti a eseguire un repertorio in portoghese conferiscono all'opera un carattere particolarmente significativo.

L'adozione del portoghese nell'opera paranaense si inserisce in un progetto più ampio di carattere nazionale. Il concetto di *opera nazionale* iniziò a delinearsi con la fondazione dell'*Imperial Academia de Música e Ópera Nacional*, istituita nel marzo del 1857. In questo contesto, furono composte e rappresentate diverse opere in lingua portoghese, tra

cui *A Noite de São João* di Elias Álvares Lobo, *Moema* e *Paraguaçu* dell'italiano Sangiorgi, nonché *A Noite do Castelo* e *Joanna de Flandres* di Carlos Gomes.

Nonostante i numerosi sforzi, la resistenza all'uso della lingua portoghese nel repertorio operistico si protrasse per decenni, soprattutto perché la costruzione di una tradizione lirica in lingua portoghese non solo la formazione di una scuola di canto, ma anche la creazione di un corpo stabile di interpreti nazionali per i teatri, un processo che esigeva tempo e investimenti a lungo termine. D'altro canto, si affermò quasi un'esigenza implicita di eseguire l'opera in italiano, poiché questa era considerata l'unica lingua capace di garantire il riconoscimento internazionale di compositori e interpreti. Carlos Gomes rappresenta un caso emblematico: pur sapendo comporre in portoghese, era pienamente consapevole che il successo definitivo sarebbe potuto arrivare solo attraverso il pubblico italiano. L'adozione della *romanza* italiana contribuì inoltre a consolidare la diffusione della lingua nel repertorio musicale, dove l'italiano dominava, considerato l'idioma più idoneo per il canto e un simbolo di raffinatezza e istruzione.

In questa prospettiva, nemmeno Sidéria sfuggì alla consuetudine della lingua italiana. Sebbene il suo libretto fosse stato originariamente redatto in portoghese, Kessler aspirava a portare l'opera in scena con una compagnia d'opera italiana, convinto che solo un ensemble di tale provenienza gli avrebbe conferito il prestigio desiderato. Per favorirne una più ampia diffusione e garantirne ulteriore visibilità, parte dell'opera fu dunque tradotta in italiano. Tra le prove documentarie di questo ambizioso progetto di Kessler, si conserva la trascrizione di un passaggio dell'opera in italiano.

L'opera Sidéria rappresenta, dunque, l'eredità dell'aspirazione a un'*Opera Nazionale*, la cui premessa fondamentale risiedeva nell'affermazione di un'identità culturale modernizzatrice, basata su elementi nazionali ma profondamente radicata nei principi tecnico-compositivi della scuola europea. Tale ideale giustificava il sostegno governativo alla produzione operistica, considerata un genere capace di conciliare le esigenze artistiche con le ambizioni di progresso culturale e identitario.

Il librettista, il giornalista Jayme Ballão (1860-1930), strutturò la drammaturgia dell'opera attraverso una narrazione ricca di elementi descrittivi e simbolici, riflettendo le trasformazioni territoriali in atto e un forte sentimento regionalista.

4.2.4 Scena locale: *Revolução Federalista*

L'opera *Sidéria* si sviluppa sullo sfondo della *Revolução Federalista*, un conflitto civile caratterizzato da violenza e instabilità, che provocò la morte di oltre diecimila persone tra entrambi gli schieramenti. Comunemente nota come la *guerra della decapitazione*, a causa della sistematica esecuzione per decapitazione dei prigionieri, la *Revolução Federalista* coinvolse prevalentemente i tre Stati meridionali del paese e ebbe inizio nel Rio Grande do Sul. La prima fase della Rivoluzione si verificò nel 1893, quando il panorama politico si polarizzò tra sostenitori e oppositori del presidente Floriano Peixoto. Da un lato si trovavano i membri del *Partido Republicano Rio-Grandense* (PRR), di ispirazione positivista e guidati da Júlio de Castilhos; dall'altro, il *Partido Federalista* (PF), di orientamento parlamentarista, sotto la *leadership* di Gaspar Silveira Martins e del *caudillo* Gumercindo Saraiva.

I repubblicani, sostenitori di Castilhos, vennero soprannominati dai loro avversari *Pica-Paus*, attribuito a causa degli elmi con pennacchi che ricordavano la cresta dell'uccello omonimo; mentre i seguaci di Gumercindo Saraiva furono denominati *Maragatos*, un termine derivante dai cosiddetti *mercenari castigliani*. Un elemento distintivo delle due fazioni era il colore del fazzoletto da collo: i *Pica-Paus* indossavano fazzoletti bianchi, mentre i *Maragatos* adottavano quelli rossi, a simboleggiare la loro appartenenza politica.

L'espansione del conflitto raggiunse il Paraná nei primi mesi del 1894. Quando Gumercindo Saraiva e le sue truppe invasero la capitale dello Stato, le autorità civili e militari si ritirarono, lasciando Curitiba sotto il controllo dei rivoluzionari senza alcuna resistenza. Nel tentativo di preservare l'ordine pubblico e garantire la sicurezza della popolazione, Ildefonso Pereira Correia, noto come Barão do Serro Azul, si alleò con politici e imprenditori locali, istituendo la *Comissão Especial de Empréstimos de Guerra*, un'iniziativa finalizzata alla raccolta di fondi per pagare un prestito di guerra ai federalisti. Grazie a questa mediazione, per oltre due mesi Curitiba fu risparmiata da saccheggi e atti di violenza, nonostante l'occupazione da parte dei *Maragatos* e il conflitto in corso.

Uno degli episodi più emblematici della *Revolução Federalista* fu il *Cerco da Lapa*, considerato l'ultimo grande focolaio di resistenza. La battaglia fu particolarmente prolungata e sanguinosa, segnando un momento cruciale nel conflitto tra le due fazioni.

Con la vittoria delle forze repubblicane, il Barão do Serro Azul e i suoi sostenitori furono accusati di tradimento per aver negoziato con i federalisti. La loro esecuzione rappresentò uno degli atti più drammatici della rappresaglia repubblicana. Convinto di

ricevere un processo regolare dinanzi al governo federale, il Barone accettò di imbarcarsi su un treno che, secondo quanto gli era stato riferito, lo avrebbe condotto al porto per poi essere trasferito via nave a Rio de Janeiro, all'epoca capitale del Brasile. Tuttavia, al chilometro 65 della ferrovia Curitiba-Paranaguá, il Barão do Serro Azul e altri cinque esponenti politici furono giustiziati. Ancora oggi, il chilometro 65 della ferrovia Curitiba-Paranaguá rappresenta un luogo di grande rilevanza storica. Durante il viaggio in treno attraverso la *Serra da Graciosa*, turisti e studiosi hanno l'opportunità di visitare questo sito, simbolo di uno degli eventi della storia politica brasiliana.

4.2.5 Il suo autore e l'argomento

La tragica vicenda del Barão do Serro Azul e dei suoi compagni divenne così celebre da ispirare perfino una produzione cinematografica. Tra le figure di maggior rilievo legate a questo evento spicca il librettista Jayme Ballão, arrestato nel 1893 con l'accusa di aver preso parte al movimento rivoluzionario in qualità di giornalista affiliato a quella che venne definita come "*la nefasta causa che inondò di crimini il suolo paranaense"*. Sottoposto al Giurì Federale, Ballão fu assolto alle 22 febbraio 1895.

La partecipazione di Jayme Ballão al *Diário do Commercio* fu un capitolo a parte, poiché era considerato un critico feroce "[…] del turbolento periodo rivoluzionario, il che gli valse l'arresto come cospiratore politico, il processo e l'assoluzione dal giurì, insieme ad altri prigionieri […]" (MARTINS; 1944, p.94). Oltre alla sua attività di giornalista militante, Ballão acquisì notorietà anche per il suo coinvolgimento nelle decisioni politiche, ricoprendo incarichi istituzionali di rilievo come consigliere municipale, deputato statale del Congresso Legislativo e cancelliere del *2º Cartório de Títulos e Hipotecas*. Grazie alla sua intensa produzione intellettuale, divenne socio fondatore del *Centro de Letras* e fondatore della *Cadeira nº 8* dell'*Academia Paranaense de Letras*, lasciando un'importante eredità letteraria per le generazioni future.

Il libretto dell'opera assume una forte dimensione memorialistica, riflettendo non solo l'esperienza personale di Ballão, ma anche la memoria collettiva dei suoi contemporanei.

4.2.6 Trama e personaggi

L'opera Sidéria è ambientata nello Stato del Paraná durante la *Revolução Federalista* e intreccia un dramma amoroso con il conflitto storico tra *maragatos* e *pica-paus*.

Sidéria, giovane di costumi semplici e ingenui, è contesa tra Alceu, suo innamorato, e Juvenal, che pretende il suo amore. Il primo atto culmina con l'arresto di Alceu, accusato di tradimento. Nel secondo atto, la figura di Thylde si inserisce nella vicenda: dichiarando il proprio amore per Alceu davanti a Juvenal, ottiene da quest'ultimo un lasciapassare per l'amato, spingendo però Juvenal alla disperazione e alla vendetta. Poiché, nonostante l'apparizione di Thylde e la conferma della sua relazione con l'amato, Sidéria continuava a respingere le avances di Juvenal, quest'ultimo, travolto dalla gelosia, la uccide. Sopraffatto dal rimorso, pone poi fine alla propria vita con lo stesso pugnale. Nel terzo atto, la scena si svolge sulla tomba di Sidéria, dove il padre piange la figlia e una rosa sboccia spontaneamente sulla sua sepoltura. Alceu, solo e consumato dal dolore, delira davanti alla lapide della giovane amata, mentre Thylde grida disperata allo scoccare della mezzanotte, e la scena si dissolve nell'oscurità. Nonostante il notevole successo nazionale dell'opera, il libretto di Ballão fu oggetto di critiche per alcune incoerenze narrative, tra cui l'introduzione improvvisa di Thylde e la scena in cui Juvenal appare all'inferno per tormentare Alceu. Inoltre, molti critici ritennero che la musica fosse l'elemento di maggior pregio dell'opera, mentre il testo risultava poco adeguato al genere lirico.

4.2.7 Il pino, la rosa e il femminicidio

La figura di Sidéria coincide con altre protagoniste della storia della letteratura e persino della drammaturgia musicale, ma è in un racconto profondamente radicato nella memoria collettiva della città che emerge un parallelo particolarmente significativo: quello con Maria Bueno, da tempo venerata come santa dagli abitanti di Curitiba. Sidéria e Maria Bueno presentano sorprendenti parallelismi, sia nella loro tragica fine che nel simbolismo che le avvolge. Entrambe le giovani sono vittime di crimini passionali, uccise da uomini, entrambi militari, che pretendevano il loro amore, e che, mossi da gelosia e desiderio di possesso, le condannarono a una morte violenta. Il legame tra le due figure si rafforza attraverso la simbologia della rosa: nel caso di Maria Bueno, il fiore che nasce nel luogo del suo assassinio segna l'inizio della sua *santificazione popolare*, mentre in Sidéria, una rosa sboccia sulla tomba della protagonista, trasformando il dolore della sua morte in un simbolo di resistenza. Questo elemento mistico della fioritura spontanea indica che entrambe le giovani trascendono la brutalità della loro fine terrena per diventare figure di purezza e memoria collettiva. Inoltre, la loro morte viene interpretata come un sacrificio che ristabilisce un equilibrio, sia nel

contesto spirituale che in quello narrativo, conferendo a entrambe una dimensione quasi mitica nel panorama culturale paranaense.

5. CREAZIONE - TRA IL NAZIONALE E LO STRANIERO

5.1 MUSICA COMPOSTA IN BRASILE: TRANSCULTURAZIONE

La definizione di musica brasiliana, inizialmente associata ai concetti come assimilazione e acculturazione si rivelano inadeguati a spiegare la complessità della formazione culturale brasiliana, poiché presuppongono un processo lineare e omogeneo di integrazione. In sostituzione, il concetto di transculturazione serve per analizzare la musica composta in Brasile, mettendo in luce il ruolo centrale degli scambi culturali nel plasmare l'identità musicale del paese. Piuttosto che ricercare un'essenza unica e puramente nazionale, la transculturazione offre strumenti per interpretare la creazione artistica come un processo dinamico, caratterizzato da continue influenze reciproche e trasformazioni.

Il termine transculturazione, elaborato da Fernando Ortiz e successivamente ampliato da Ángel Rama, offre un'interpretazione più articolata. Esso riconosce che l'identità culturale nasce dall'incontro di tradizioni diverse, senza che una debba necessariamente prevalere sull'altra. Rama ha applicato tale nozione alla letteratura, evidenziando come gli autori latinoamericani abbiano conciliato influenze esterne con realtà locali, creando una sintesi originale. L'opera Sidéria rappresenta un caso esemplare di questo processo, poiché combina la tradizione operistica europea con riferimenti storici e culturali brasiliani, e fonde diversi stili e narrazioni, dando origine a un'estetica transculturata che esemplifica l'interazione tra il nazionale e lo straniero. Di conseguenza, la musica in Brasile acquista un nuovo rilievo: il risultato di incontri, reinterpretazioni e interazioni culturali, riflettendo la complessità e la dinamicità delle identità latinoamericane.

5.2 LA NASCITA DI "UN'OPERA PARANAENSE"

L'opera Sidéria nacque in un contesto di intensa mobilitazione artistica. Il compositore Augusto Stresser, pur non avendo mai lasciato Curitiba — una città che all'epoca non disponeva di una scuola di formazione musicale né offriva accesso aggiornato alle correnti musicali europee —, dedicò due anni alla sua composizione, sottoponendola a numerose revisioni. I primi riferimenti a Sidéria come opera musicale risalgono al 1910, quando il *Drama Lírico* Sidéria fu presentato al *Colyseu Curytibano*, un luogo di

intrattenimento molto frequentato, ma guardato con una certa riserva dall'élite culturale. La collaborazione con Léo Kessler si rivelò determinante per la trasformazione di Sidéria in un'opera lirica compiuta, conferendole una struttura musicale e drammaturgica più solida.

Il nome Sidéria era già presente negli ambienti sociali, in particolare grazie a Sidéria Martins, figlia dell'intellettuale Romário Martins, uno dei principali esponenti del Paranismo. Il successo dell'opera contribuì ad accrescere la popolarità del nome, che divenne il simbolo di una nuova generazione e di un progetto culturale innovativo. Lo stesso Stresser chiamò sua figlia Sidéria, consolidando ulteriormente il legame tra l'opera e il contesto sociale e intellettuale dell'epoca.

5.2.1 Fonti Documentali dell'Opera Sidéria (Si veda il Quadro 5)

5.3 CREAZIONE CONDIVISA: UNA QUESTIONE DI PATERNITÀ

L'opera Sidéria, concepita dal curitibano Augusto Stresser, fu ampliata e orchestrata dallo svizzero Léo Kessler. Consapevole dei propri limiti nell'orchestrazione, Stresser affidò questa fase del lavoro a Kessler, il quale rielaborò la struttura dell'opera portandola a tre atti. Tuttavia, il suo intervento non si limitò all'orchestrazione: Kessler contribuì con nuove composizioni, ridefinendo l'impianto musicale e trasformando Sidéria in un'opera frutto di un processo creativo condiviso.

Questa dinamica di collaborazione solleva interrogativi sulla paternità dell'opera, evidenziando il contributo di più figure nel suo sviluppo. Le fonti documentali relative a Sidéria suggeriscono un modello di produzione collettiva, in cui anche il libretto venne progressivamente rielaborato per armonizzarsi con le esigenze musicali. Ossia, accanto a loro, anche Jayme Ballão svolse un ruolo fondamentale nel processo creativo, adattando e affinando il testo in parallelo alla composizione musicale.

La visibilità di Kessler, con esperienza nelle scene musicali di Berlino e Parigi, portò alla diffusione di dubbi e molta ironia sulla reale paternità dell'opera. Frequentemente, Kessler venne accreditato talvolta come compositore e talvolta solo come direttore d'orchestra. Adherbal Stresser, figlio di Augusto, si impegnò per anni a difendere i diritti del padre come unico autore, pubblicando articoli e smentendo attribuzioni errate.

Studi filologici sottolineano l'importanza di analizzare tutte le fonti disponibili per comprendere l'evoluzione del testo musicale e le modifiche apportate nel tempo. In tal senso,

Sidéria rappresenta un caso emblematico, con partiture frammentate, attribuzioni incerte e trasformazioni avvenute lungo oltre un secolo.

5.3.1 Augusto Stresser (1871-1918)

Augusto Stresser nacque a Curitiba, figlio di un immigrato lussemburghese e di madre tedesca. Ricevette la sua prima formazione in un contesto familiare attento alla musica, trovando nel fratello maggiore un importante punto di riferimento. Autodidatta, imparò a suonare diversi strumenti e si affermò come contrabbassista, pur conciliando la sua attività artistica con il lavoro di funzionario presso la *Fazenda Federal* – l'ente amministrativo responsabile della gestione delle finanze pubbliche in Brasile. Nonostante il suo impegno nella scena musicale, la sua carriera fu caratterizzata da una personalità discreta e riservata. Forse a causa delle sue caratteristiche psicologiche, Stresser esitò a portare l'opera in scena, finché non fu persuaso dai suoi amici, che lo incoraggiarono a presentarla al pubblico. Oltre alla musica, lavorò anche come illustratore e caricaturista, arrivando a creare una moneta commemorativa per i 50 anni dello Stato del Paraná. Venne descritto come un uomo austero nel lavoro e affettuoso in famiglia.

Stresser non lasciò mai Curitiba, il che rese difficile il suo riconoscimento a livello nazionale, soprattutto se paragonato ad altri compositori *paranaenses* che si trasferirono a Rio de Janeiro. Tuttavia, la sua carriera fu vista come un esempio di superamento dei limiti imposti dal contesto locale. Morì prematuramente nel 1918, vittima dell'influenza spagnola.

5.3.2 Léo Kessler (1882-1924)

Léo Kessler, direttore d'orchestra e compositore svizzero, dopo aver completato la sua formazione musicale al Conservatorio di Strasburgo e al Conservatorio di Parigi, sotto la guida di Charles-Marie Widor, Kessler intraprese la carriera di direttore musicale in vari teatri e compagnie. Tra le sue esperienze più significative si annoverano la collaborazione con l'Opera-Comique di Berlino e il Teatro di Riga.

Arrivò a Curitiba nel 1911 con la Compagnia Platerowski. Inizialmente coinvolto nella comunità tedesca della città, si affermò rapidamente come una figura centrale nella vita musicale locale. Divenne noto per la direzione e l'organizzazione di concerti, oltre che per la fondazione del Conservatorio di Musica del Paraná. Kessler fu un grande promotore della

musica sinfonica in città, responsabile del *Grande Festival Wagneriano* e della creazione del Centro Artistico Paranaense. Costruì relazioni con politici come il governatore Carlos Cavalcanti, ottenendo supporto per progetti culturali. Fu anche insegnante e critico musicale, collaborando con giornali locali e nazionali.

Il suo grande progetto incompiuto fu l'opera *Papilio Innocentia*, con libretto di Emiliano Pernetta, che cercava di incorporare elementi della musica brasiliana. L'opera generò un dibattito sulla sua identità nazionale, dato che Kessler era straniero. Nonostante i progressi nelle prove, l'opera non venne mai messa in scena.

A partire dal 1917, con l'inizio della Prima Guerra Mondiale e la fine del mandato di Cavalcanti, Kessler vide il suo influsso diminuire. Nel 1923 ottenne la cittadinanza brasiliana. L'anno successivo, a causa di difficoltà professionali e possibili problemi di salute mentale, si suicidò a Blumenau. Il suo lascito include lo sviluppo della musica da concerto a Curitiba e il sostegno a una nuova generazione di musicisti locali.

5.4 LA MUSICA DI SIDÉRIA E LA SUA RICEZIONE CRITICA

Il capitolo analizza la ricezione critica della musica di Sidéria, considerando la percezione del pubblico, le dichiarazioni degli autori e il materiale musicale. La stampa rappresenta la principale fonte per comprendere come l'opera sia stata accolta alla sua prima, evidenziando elogi, critiche e riferimenti comparativi a Wagner, Verdi e Puccini. Si discute anche l'influenza di Brasílio Itiberê sul nazionalismo musicale e sulla ricerca di Léo Kessler sul repertorio popolare del Paraná.

Le recensioni su *Sidéria* enfatizzano aspetti soggettivi, con frequenti confronti con Puccini e Mascagni, a causa dell'espressività lirica, del verismo e dell'influenza delle tecniche wagneriane. Il giornale *A Novidade* menzionava brani dell'opera che ricordavano la musica di Puccini, Massenet e Mascagni. Il giornale *A República* dedicò un'analisi esclusivamente musicale, firmata da Francisco Barreto, che impiegò retorica e riferimenti eruditi per esaltare Stresser, mentre Il giornale *Der Kompass*, attraverso un scrittore di soprannome Chilon, attribuì maggiore protagonismo a Kessler, mettendo in risalto la sua orchestrazione e il carattere "*überwagnerisch*" dell'opera.

La divergenza tra le recensioni rivela una disputa implicita sull'attribuzione della paternità musicale: mentre *Der Kompass* assegna i meriti a Kessler, *A República* lo cita solo

come arrangiatore. In entrambe le prospettive, la musica di Wagner emerge come parametro fondamentale di valutazione dell'opera.

5.4.1 Sinfonia Brasiliana e i Leitmotiv

Barreto descrive l'apertura musicale dell'opera menzionando la “sinfonia in cui prevale la massa degli ottoni”, che introduce i leitmotiv dei personaggi. Attribuisce la composizione a Stresser, ma in realtà si tratta della *Sinfonia Brasiliana* di Kessler, che riproponeva i temi dell'opera. L'opera fu successivamente eseguita in diverse occasioni, anche da compagnie italiane. La stampa riporta varie esecuzioni della sinfonia, tra cui una performance in eventi di gala e concerti speciali. Il giornale *Guayra* cita un'esecuzione con estratti da Sidéria, tra cui la *Preghiera*, cantata da Rosita Jacobi, e la *Serenata*, interpretata da Freixas. Nel 1913, anche la compagnia tedesca di operette Tuscher incluse la sinfonia in un concerto d’addio.

Un anno dopo, Kessler dichiarò in un'intervista di apprezzare particolarmente la *Sinfonia Brasiliana* per i suoi “effetti realistici”. Tuttavia, la partitura non è stata localizzata, suggerendo che sia rimasta in possesso della famiglia Kessler o di collezionisti privati.

5.4.2 Il Primo Atto

Barreto descrive l’inizio del primo atto con il canto di Paulo, seguito dalla romanza di Sidéria, *Doce manhã de primavera*, evidenziandone il carattere pastorale ed evocativo. Marietta riceve elogi e viene paragonata a Ema Carelli, richiamando alla memoria le sue esibizioni a Rio de Janeiro. Il coro dei contadini è descritto come “di stampo classico, nel solco di Bellini”, suggerendo un parallelo con *La Sonnambula*.

L'atto prosegue con l’ingresso di Alceu, recitativi e il duetto tra Sidéria e una contadina, in cui emergono elementi musicali del personaggio maschile. Nel loro incontro, Barreto cita Dante Alighieri, evocando l'immagine di *il sol e l’altre stelle* per descrivere la fusione dei loro motivi orchestrali. L’annuncio dell’arrivo dei soldati introduce una crescente tensione musicale, culminando nella cattura di Alceu e nella chiusura del sipario.

5.4.3 Il Secondo Atto e la Serenata

Il secondo atto contrappone la tristezza di Alceu in prigione all’ironia di Juvenal. Barreto sottolinea l’uso del fagotto nel coro dei soldati, attribuendogli un tono sarcastico simile a quello de *I Maestri Cantori di Norimberga* di Wagner.

L’atto include la *Canzone Bacchica* di Juvenal e il coro dei guerrieri, descritti come “grandiosi e militari”. La *Serenata di Juvenal* assume un ruolo centrale, diventando il leitmotiv dell'opera e paragonata a *Cavalleria Rusticana* e *LaTraviata*.

5.4.4 La Marcia Carlos Cavalcanti

Eseguita tra il secondo e il terzo atto, la *Marcia Trionfale Carlos Cavalcanti*, scritta in onore del governatore del Paraná, segue la tradizione delle marce operistiche dedicate a figure di potere, come la *Kaisermarsch* di Wagner. Il manoscritto originale di Sidéria include questa marcia con indicazione di coro e testo in italiano, con riferimenti patriottici e immagini simboliche della terra natale.

5.4.5 L’Ultimo Atto

Barreto definisce l’ultimo atto come “il più wagneriano e grandioso” dell’opera, culminando nella morte di Alceu, che soccombe alla follia. L’atto fonde musica infernale e celestiale, chiudendo la tragedia con grande impatto drammatico.

6. PRODUZIONE - TRA DILETTANTI E PROFESSIONISTI

6.1 PRE-PRODUZIONE: MUSICA DRAMMATICA IN PARANÁ

6.1.1 Risorse e Sufficienza Economica

La produzione operistica è sempre stata segnata da sfide finanziarie e da una forte dipendenza dal sostegno statale. Storicamente, i governi hanno reso possibili progetti artistici allineati ai loro interessi politici e identitari. In Paraná, l’investimento nell’opera Sidéria faceva parte di un più ampio movimento di costruzione dell’identità statale e nazionale. La produzione è stata resa possibile grazie a connessioni pubbliche e private, con un forte coinvolgimento della massoneria e delle associazioni musicali tedesche.

Il finanziamento di Sidéria fu formalmente richiesto al Congresso Legislativo dello Stato nel febbraio del 1912. A marzo, la Commissione Finanziaria approvò la richiesta, risultando nella concessione di un sussidio governativo di 20:000$000 réis. L’influenza della massoneria fu cruciale per lo sblocco dei fondi, con membri come João Pernetta e Generoso Marques che negoziarono il supporto politico necessario. Tuttavia, la stampa dell’epoca enfatizzava il ruolo del governatore Carlos Cavalcanti come principale patrocinatore dell’opera.

Il trasferimento ufficiale dei fondi avvenne il giorno della prima, il che indica che gran parte dei preparativi fu finanziata con risorse provenienti da altre fonti, come la vendita di biglietti, abbonamenti e le donazioni private. Il prezzo inizialmente elevato dei biglietti generò critiche, ma venne successivamente ridotto per garantire un maggiore accesso al pubblico. Il supporto della stampa e la valorizzazione di Kessler come direttore d'orchestra europeo diedero credibilità all'opera, incoraggiando l'adesione dell'élite locale e pubblico.

6.1.2 L'Orchestra (Si veda il Quadro 7)

Con la disponibilità dei fondi e l'avanzamento delle prove, la produzione dell'opera *Sidéria* suscitò un crescente interesse da parte della stampa, che ne seguì da vicino lo sviluppo, con particolare attenzione alla formazione dell'orchestra. Quest'ultima vedeva la partecipazione di musicisti professionisti provenienti da Rio de Janeiro, affiancati da un coro amatoriale, evidenziando così la natura eterogenea della produzione.

La necessità di reclutare musicisti da fuori dello Stato non rispondeva unicamente a una strategia volta a conferire maggiore prestigio allo spettacolo, ma era una conseguenza diretta della mancanza di un'orchestra stabile a Curitiba. Questa carenza era dovuta all'assenza di istituzioni dedicate alla formazione musicale e al fallimento dei precedenti tentativi di creare un ensemble coeso e duraturo. Non si dispone di documentazione certa sulla corrispondenza tra Augusto Stresser, Léo Kessler e i musicisti di Rio de Janeiro, né sull'eventuale invio anticipato delle partiture prima del loro arrivo. Tuttavia, è noto che i musicisti partirono il 27 aprile e giunsero a Paranaguá il 29, concludendo la tournée il 14 maggio. Un elemento significativo è che questi musicisti erano affiliati al Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), un'associazione di musicisti professionisti attiva nei primi decenni del XX secolo. Grazie alla ricerca è stato possibile identificarli tutti, ma non è emersa alcuna menzione nei rapporti della CMRJ. Nonostante l'annuncio indicasse un organico di 15 musicisti, solo 14 arrivarono effettivamente, poiché l'arpa, pur essendo prevista nella partitura con la parte già scritta, non fu inclusa nell'esecuzione. L'arpa sarebbe stata suonata dall'unica donna dell'orchestra. A loro si aggiungevano anche i musicisti locali amatori. Infine, l'orchestra rifletteva una distinzione tra professionisti e dilettanti.

6.1.3 Cast: Soprani, tenori e… pittori e pasticciere

La produzione di Sidéria fu un evento senza precedenti nella scena musicale di Curitiba, unendo professionisti e dilettanti in uno sforzo collettivo notevole. L'opera permise a talenti locali di emergere, lanciando carriere musicali. Oltre alla musica, la produzione coinvolse diversi settori della società, dimostrando l'importanza dell'amatorialità nell'arte e nella cultura del periodo.

6.1.3.1 Jorge Leitner (tenore) – Juvenal

Jorge Leitner ha interpretato Juvenal, il principale antagonista nell'opera *Sidéria*. Sebbene la sua esecuzione sia stata apprezzata, ha dovuto affrontare alcune difficoltà tecniche a causa di un'infezione alla gola. Al di fuori del teatro, era un chirurgo-dentista, membro di club di tiro e parte di una famiglia influente, proprietaria della birreria "Cerveja Cruzeiro" e di un hotel a Curitiba. Nonostante il suo coinvolgimento nel mondo musicale, ha condotto una vita piuttosto riservata.

6.1.3.2 Marietta Bezerra (soprano) – Sidéria

Marietta Bezerra è stata la maggiore beneficiaria artistica di Sidéria, riuscendo a trasformare la sua carriera amatoriale in una professionale. Prima dell'opera, era nota per i suoi concerti nei salotti e aveva studiato canto al Conservatorio di Rio de Janeiro. La scelta di Marietta per il ruolo di protagonista potrebbe essere legata alla sua parentela con il generale Amorim Bezerra. La sua performance fu molto elogiata e ottenne grande attenzione dalla stampa, inclusa la rivista *O Pirralho*, diretta da Oswald de Andrade. Successivamente, consolidò la sua carriera a Rio de Janeiro, dove apparve frequentemente nei giornali e nelle riviste di società.

6.1.3.3 Josepha Correia de Freitas (soprano) – Thylde

Josepha Correia de Freitas, interprete di Thylde, iniziò i suoi studi a Curitiba e successivamente li proseguì presso l'Istituto Nazionale di Musica di Rio de Janeiro, sebbene desiderava perfezionarsi in Europa. Tornata in Paraná, si dedicò all'insegnamento musicale presso il Gymnasio Paranaense.

6.1.3.4 George Wucherpfennig – Alceu

George Wucherpfennig fu l'unico cantante professionista nel cast di *Sidéria* e assunse il ruolo di direttore artistico. Di origine tedesca, lavorò presso la Komische Oper di

Berlino e partecipò a tournée in Sud America prima di stabilirsi a Curitiba. È probabile che avesse già collaborato con Léo Kessler in Germania. In Brasile, rimase fortemente legato alla comunità tedesca, organizzando eventi e concerti. Ad esempio, nel 1933 prese parte a un concerto in onore di Hitler, sebbene non vi siano prove che aderisse all'ideologia nazista. Dopo gli anni '30, il suo nome scompare dai registri, suggerendo un possibile ritorno in Germania o un trasferimento in un'altra città.

6.1.3.5 Constante Fruet (baritono) – Paulo

Constante Fruet, interprete di Paulo. Era industriale e commerciante, impegnato in varie associazioni musicali e sportive. Faceva parte del *Grêmio Musical Orpheon Paranaense* e partecipò a molte attività benefiche. Dopo Sidéria, il suo coinvolgimento nella musica divenne più sporadico, anche se rimase legato al panorama culturale locale.

6.1.3.6 I contadini italiani

Il coro e i personaggi secondari includevano membri della comunità italiana di Curitiba, come João Ravaglio; José Busetti Mori, jornalista, poeta e investitore nel settore cinematografico, noto per il suo spirito critico e per il suo legame con il movimento paranista; Luiz Romanò. Ravaglio; un rinomato pasticciere, era conosciuto sia per il suo talento artistico sia per il suo coinvolgimento nei circoli sociali più esclusivi di Curitiba.

6.1.3.7 Amatori dietro le quinte

Tra gli altri membri di rilievo figurano Ricardo Wagner, autore delle scenografie del primo atto, e Guilherme Lobe, scultore e insegnante, che realizzò le altre scene. I costumi furono in gran parte confezionati dagli stessi coristi, riflettendo lo stile delle comunità tedesche locali. Tuttavia, il costume di Sidéria fu realizzato su misura dall'atelier della modista Albertina Gonçalves, ispirandosi ai modelli delle grandi cantanti liriche internazionali dell'epoca. Un'altra figura chiave dietro le quinte fu León Nicolas, macchinista del Theatro Guayra, responsabile delle complesse mutazioni di scena e degli effetti visivi della produzione. Il suo contributo si rivelò determinante per il successo tecnico dello spettacolo.

6.2 ESECUZIONE: PRESENTANDO L'OPERA SIDÉRIA

6.2.1 Prima e repliche: dai provini ai ricordi

La prima di Sidéria, avvenuta il 3 maggio 1912, rappresentò un evento di grande rilievo per la scena culturale di Curitiba. L'opera fu accolta con entusiasmo dalla critica e ottenne una risonanza nazionale, al punto da essere menzionata dal *Fon-Fon*, uno dei principali settimanali di Rio de Janeiro. La stampa suggerì persino la possibilità di rappresentarla a Rio de Janeiro e São Paulo, ampliandone così la visibilità e il prestigio.

La preparazione della prima fu particolarmente meticolosa, con prove intense che coinvolsero un'orchestra composta da "professori di Rio de Janeiro", musicisti locali, il *Orpheon Paranaense* e il *Handwerker Unterstützungs Verein*. Già nelle settimane precedenti, la copertura mediatica evidenziava l'attesa crescente intorno alla produzione.

La serata della prima si svolse senza intoppi, rispettando il protocollo di una vera serata di gala. Il pubblico annoverava personalità di spicco, tra cui il governatore dello Stato, Carlos Cavalcanti, presente insieme alla moglie e a rappresentanti delle istituzioni. La serata si aprì con l'esecuzione dell'*Inno Nazionale*, seguita dalla *Sinfonia Brasileira* di Léo Kessler, prima della rappresentazione dell'opera. Al termine degli atti di Sidéria, fu eseguita la *Marcia Trionfale Carlos Cavalcanti*, anch'essa composta da Léo Kessler, con la partecipazione della Banda del Reggimento di Sicurezza, del coro e dell'orchestra, conferendo alla serata un carattere solenne e celebrativo.

L'accoglienza del pubblico fu trionfale, con applausi entusiastici e numerosi omaggi agli interpreti e agli autori. Le rappresentazioni proseguirono fino al 12 maggio 1912, con repliche aggiuntive che non erano state originariamente pianificate, ma che furono realizzate in risposta alla forte richiesta del pubblico.

6.2.2 Visite illustri, giornalisti e studenti

Oltre alle autorità locali, Sidéria attrasse ospiti di rilievo, tra cui giornalisti e intellettuali. Tuttavia, nonostante i resoconti sulle personalità importanti presenti, l'informazione riguardante Paul Doumer, futuro presidente della Francia, si rivelò un equivoco diffuso nel corso degli anni. In realtà, Doumer visitò Curitiba nel 1907, diversi anni prima della prima dell'opera *Sidéria*. Nel 1912, invece, chi si recò in Brasile fu lo scrittore francese Paul Adam. Sebbene non abbia assistito alla prima dell'opera, Adam partecipò a una soirée musicale al Theatro Guayra, durante la quale furono eseguiti due atti di *Sidéria*. Un'altra presenza di rilievo fu quella di una delegazione di studenti di diritto di São Paulo, venuti appositamente per assistere alla prima. Accolti con grande solennità, furono ricevuti da

personalità locali e, durante l'intervallo della rappresentazione, Benjamin Vieira, uno dei studenti, pronunciò un discorso elogiando l'opera e la produzione culturale del Paraná.

6.2.3 Rappresentazioni a Ponta Grossa

Dopo il successo ottenuto a Curitiba, Sidéria fu rappresentata il 29 e 30 giugno 1912 presso il Theatro Sant'Anna di Ponta Grossa. Gli interpreti amatoriali viaggiarono in due vagoni speciali, mentre Léo Kessler partì un giorno prima per organizzare le scenografie e condurre le ultime prove. Anche se la risonanza della stampa della capitale fu limitata, a causa della contemporanea visita di Paul Adam, l'evento ricevette il sostegno ufficiale e la partecipazione di rappresentanti del governo statale.

6.3 POST-PRODUZIONE: RISONANZA E LEGACY

L'impatto di Sidéria sulla società paranaense si estese oltre il panorama artistico, influenzando diversi aspetti della vita quotidiana. Il nome dell'opera divenne popolare e iniziò a essere adottato dal commercio, comparendo in insegne e attività locali. Allo stesso tempo, Sidéria divenne un nome frequente per battezzare bambini e persino cavalli, come nel caso della cavalla Sidéria, che partecipò a competizioni ippiche in diversi stati, ottenendo vittorie anche a Rio de Janeiro. L'entusiasmo per l'opera ispirò anche la nascita di attività commerciali con il suo nome, come il Cinema Sidéria, la Barberia Sidéria e persino una marca di sigarette. Il giornale Diário de Notícias iniziò a pubblicare una rubrica intitolata *Echos de* Sidéria, riportando episodi della crescente diffusione del nome. Con il passare degli anni, l'entusiasmo per Sidéria diminuì progressivamente e le menzioni sulla stampa divennero sempre più rare. Tuttavia, l'opera lasciò un'eredità culturale significativa, simbolo di un periodo di affermazione dell'identità musicale e artistica del Paraná.

CONCLUSIONE

Questa tesi si conclude come un invito alla riflessione e all'approfondimento delle indagini nel campo dell'archivistica. Si sottolinea, in particolare, l'urgente necessità di una sinergia più stretta tra professionisti di archivi e biblioteche, siano essi o meno specializzati in musica. Uniti dall'impegno per la conservazione e la valorizzazione della memoria, questi specialisti svolgono un ruolo essenziale nella salvaguardia e nella diffusione del repertorio della musica da concerto brasiliana, assicurandone la perennità e l'accessibilità alle generazioni future.

L’impegno per la preservazione documentale si riflette direttamente nella mia attività negli archivi, la cui manifestazione più significativa è stata la ricostruzione della Biblioteca Renée Devrainne Frank e la sua collocazione in uno spazio della memoria. Dopo un lungo e meticoloso processo, questa collezione è stata definitivamente trasferita al Museo dell’Immagine e del Suono del Paraná, garantendone l’integrità e proteggendola dai rischi inerenti al prestito e alla libera consultazione tipici delle biblioteche. Tale salvaguardia del fondo è stata resa possibile solo grazie a una ricerca approfondita sull’archivio e alla organizzazione delle fonti che hanno permesso di ricostruire la traiettoria delle partiture e dei loro creatori.

In questo contesto, si evidenzia la collaborazione con il bibliotecario Mauro Cândido dos Santos, dell’Unespar, la cui competenza nella gestione della biblioteca di Arti è stata determinante per identificare l’unicità del materiale ricevuto tramite donazioni e trasferimenti, rendendo possibile l’intero percorso. Allo stesso modo, la collaborazione con Mirele Camargo, del Museo dell’Immagine e del Suono, è stata fondamentale per garantire che la biblioteca trovasse la sua destinazione definitiva all’interno di un’istituzione dedicata alla conservazione della memoria audiovisiva e documentale. Questo dialogo tra istituzioni diverse mette in luce la rilevanza della cooperazione tra ricercatori, archivi, biblioteche e musei nella tutela e valorizzazione del patrimonio musicale.

Oltre all’Opera *Sidéria* e ai suoi compositori, questa organizzazione ha portato a sviluppi accademici di rilievo. Uno di essi è la ricerca di Eduardo Linzmayer, attualmente presso l’Universidade Federal da Paraíba, che si avvicina al completamento della sua dissertazione intitolata *Concerto per violino in Do minore di João [Hanz] Poeck: uno studio del suo contesto di creazione*. Questo lavoro ha già prodotto un risultato concreto: l’esecuzione di un concerto.

Un altro esempio significativo è il lavoro di Omar del Pozzo, che ha recentemente discusso la sua dissertazione presso la Scuola di Musica e Belle Arti del Paraná, dedicata alle opere per pianoforte e voce del compositore e accademico Benedito Nicolau dos Santos. Questo studio, reso possibile dall’accesso garantito dall’organizzazione del fondo, si è concluso con un concerto al termine della difesa, durante il quale Omar ha eseguito opere del compositore, mettendone in luce gli aspetti stilistici. È importante sottolineare che Benedito

Nicolau dos Santos è stato uno dei pochi accademici neri dell'Academia Brasileira de Música, il che rende la valorizzazione della sua opera ancora più rilevante nel contesto della storiografia musicale brasiliana.

La mappatura delle fonti musicali e documentarie relative all'opera *Sidéria* si muove nella stessa direzione, con l'obiettivo di giungere all'edizione e alla rappresentazione di queste opere. A tal fine, è in fase di elaborazione un progetto culturale, corredato da un piano d'azione, che sarà presentato a potenziali enti finanziatori e partner istituzionali. La concezione di questo nuovo progetto si è resa possibile solo a partire dalla localizzazione e organizzazione delle fonti, un processo essenziale che ha permesso l'identificazione e l'organizzazione di partiture fino ad allora disperse in collezioni pubbliche e private. La raccolta di tale materiale costituisce la fase iniziale del lavoro di filologia musicale, fondamentale per la comprensione e la ricostruzione di opere del repertorio. È importante evidenziare che la vera preservazione di un'opera musicale si concretizza solo attraverso il dibattito critico e l'ampia disponibilità delle sue fonti, garantendone la continuità tramite la rappresentazione e l'esecuzione.

La mia ipotesi iniziale non si è confermata integralmente. Avevo ipotizzato che la circolazione delle compagnie italiane fosse l'aspetto centrale da analizzare, data la loro predominanza nei mercati operistici di Brasile, Argentina, Uruguay e Cile. La presenza di un direttore svizzero e di un compositore dilettante di origine lussemburghese non mi sembrava, in un primo momento, sufficiente a spostare l'iniziativa al di fuori della comunità italiana, tanto più che le compagnie più rinomate e attese erano proprio quelle italiane. Vale la pena ricordare che, tra gli stranieri documentati nella storia della musica in Brasile, gli italiani hanno avuto una presenza ampiamente dominante.

Tuttavia, la ricerca condotta ha rivelato un capitolo poco esplorato della circolazione operistica in Sud America all'inizio del XX secolo, con particolare attenzione alle compagnie di opera e operetta tedesche e alla loro ricezione in Brasile. L'indagine non solo ha evidenziato la loro presenza nel panorama sudamericano, ma ha anche portato alla luce indizi di un'influenza duratura, visibile nel repertorio, nelle strutture artistiche e nelle reti amministrative che si sono consolidate in Brasile.

L'assenza di registrazioni di musicisti di queste nazionalità nel *Catalogo de Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro*(1907-1941) suggerisce un tratto peculiare

dell'ambiente curitibano o del Sud del Brasile. Questi dati rafforzano la necessità di ampliare gli studi sulla partecipazione di musicisti di altre nazionalità nella scena musicale sudamericana, contribuendo a una comprensione più ampia dei flussi migratori e artistici dell'epoca. Questo sforzo è già in corso per quanto riguarda le compagnie germaniche, con l'obiettivo di colmare lacune e arricchire la storiografia musicale del periodo.

In tale contesto, risulta particolarmente significativa l'esclusione della partecipazione di comunità numerose, come le colonie italiane e polacche, il che suscita, di per sé, un certo stupore. Anche tenendo conto delle affinità etniche e linguistiche – dato che la colonia tedesca riuscì a mantenere il controllo dell'evento, articolandosi attraverso i club corali e le reti sociali dei suoi promotori – l'opera *Sidéria* si è rivelata, soprattutto, un'impresa familiare, circoscritta a un ambito sociale molto ristretto. Questo carattere esclusivo emerge con maggiore evidenza quando si osserva la genealogia locale, che rivela l'intima connessione tra i principali protagonisti del progetto.

Alcuni aspetti del fenomeno della cosiddetta "Opera paranaense" coincidono con quanto osservato in altre regioni del paese, come l'impulso alle arti favorito dalla crescita economica – nel caso del Paraná, legata allo sfruttamento del legno e all'esportazione dell'erba-mate –, il ruolo attivo dei giornalisti e l'impegno degli intellettuali a sostegno delle iniziative culturali, oltre alle loro associazioni con la massoneria.

Tuttavia, un tratto distintivo del contesto curitibano fu l'influenza della Chiesa Luterana, che ebbe un ruolo centrale nella promozione di importanti movimenti culturali in città. Come sottolinea Prosser (2013), i luterani "trasformavano le liturgie in veri e propri concerti spirituali". Questo fattore è direttamente collegato alla forte presenza di gruppi di origine germanica, la cui azione contribuì a consolidare reti di socialità e strutture istituzionali che influenzarono significativamente la vita musicale e artistica locale. Inoltre, la tradizione musicale in ambito familiare e la solida formazione musicale protestante furono elementi trainanti per l'educazione musicale e la formazione di gruppi musicali in città, creando un ambiente favorevole allo sviluppo e alla continuità delle pratiche musicali, sia dentro che fuori dallo spazio religioso.

Un altro elemento distintivo è la presenza di un discorso eugenetico nel contesto di *Sidéria*, che promuoveva il trasferimento di ideali ed elementi europei a Curitiba come strategia di progresso. Tale discorso mirava a distinguere la città dal resto del Brasile,

rafforzando narrazioni che legavano la sua modernizzazione a un progetto identitario eurocentrico. In effetti, mentre nel resto del paese tale ideale veniva considerato inattuabile a causa del clima tipicamente tropicale, Curitiba veniva invece presentata come un ambiente favorevole all'attuazione di questo progetto, offrendo – secondo tale logica – il clima ideale per l'accoglienza e la permanenza di immigrati europei e bianchi. Questa visione non solo influenzò la costruzione dell'identità culturale locale, ma lasciò anche tracce profonde nelle pratiche artistiche e istituzionali della città.

Non si può concludere questa tesi senza menzionare la figura di Romário Martins, elemento chiave per comprendere le azioni volte alla costruzione di un'identità paranaense. Giornalista, storico e politico, Martins accumulò tante funzioni quanto idee, molte delle quali risultano contraddittorie per un lettore odierno. In quanto repubblicano convinto, Martins sosteneva l'abolizione della schiavitù, ma allo stesso tempo, le sue opere contengono discorsi che possono essere interpretati come razzializzati. Questa dissonanza deriva dall'influenza esercitata su di lui dalle concezioni razzialiste in circolazione tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, che – pur essendo abolizioniste – mantenevano una visione gerarchica delle razze. Inoltre, molti repubblicani non predicavano l'uguaglianza razziale, bensì ritenevano che l'economia basata sulla schiavitù fosse un ostacolo al progresso, da superare attraverso un nuovo modello di organizzazione del lavoro. A ciò si aggiunge l'evidente impregnazione del darwinismo sociale nelle idee condivise da Martins e dai suoi contemporanei: in questa prospettiva, l'"europeizzazione" del Brasile rappresentava la via per il vero sviluppo. Questo spiega la sovrastima della componente europea, poiché tale idealizzazione metteva ancor più in risalto il contrasto con altri gruppi etnici e razziali. La presenza europea in Paraná sembrava rispondere alle questioni più urgenti sostenute da Martins. Se l'idea di "modernità" era associata a un paese più bianco ed europeizzato, la questione non era l'uguaglianza delle opportunità, ma esattamente il contrario. Per questo, nella letteratura del periodo, è piuttosto comune incontrare discorsi a favore dello "sbiancamento" tramite la mescolanza razziale, così come l'incoraggiamento e la promozione di eventi che andassero in questa direzione.

Questa riflessione apre una nuova prospettiva, poiché esempi di tale dinamica si riscontrano nell'opera del compositore e accademico Benedito Nicolau dos Santos, così come negli intellettuali Sebastião Paraná e i fratelli Assumpção, evidenziando come l'occultamento dei loro contributi sia stato anch'esso il risultato di tale gerarchizzazione razziale.

In questo stesso ambito, oltre agli aspetti ideologici e discorsivi, i risultati di questa tesi evidenziano un elemento concreto: l'influenza della politica culturale dell'epoca, in particolare durante l'amministrazione di Carlos Cavalcanti (1912-1916). Il suo governo coincise con eventi significativi, come la promozione e la prima rappresentazione dell'opera *Sidéria*, la fondazione dell'Universidade Federal do Paraná e la creazione di varie istituzioni storiche e geografiche, dimostrando l'impatto delle strutture politiche nella realizzazione di progetti orientati all'"invenzione" di un'identità regionale. Motivato da interessi economici, il sostegno alla cultura ebbe un ruolo rilevante nell'educazione e nelle arti, incentivando iniziative che plasmarono il panorama culturale del periodo. Tuttavia, si osserva anche un favoreggiamento di determinati gruppi e ideologie: il Paranismo fu infatti appropriato dalle élite locali come strumento di consolidamento territoriale e di perpetuazione dello status quo dell'oligarchia paranaense. Questo processo rivela come la cultura sia stata utilizzata strategicamente per rafforzare gerarchie sociali e costruire una narrazione identitaria allineata agli interessi dei gruppi dominanti. Per decenni, il movimento paranista è stato interpretato in modo romantico, esaltato per il suo ruolo nella valorizzazione dell'identità regionale. Sebbene siano innegabili i suoi meriti in vari ambiti, è altrettanto necessario adottare uno sguardo critico, riconoscendo le implicazioni politiche ed escludenti di tale progetto. Allo stesso modo, si osserva oggi una rivalutazione degli scritti nazionalisti più influenti, come quelli di Mário de Andrade, comprendendo che la sua visione, pur essendo centrale, non rappresenta l'unica via interpretativa della musica prodotta in Brasile. Questo esercizio critico consente di ampliare le prospettive sulla costruzione delle identità musicali e culturali del paese, promuovendo un approccio più plurale e contestualizzato.

Analizzando l'opera in sé, si può affermare che la sua trama si inscriva quasi integralmente nel verismo, cercando di dialogare con un avvenimento recente e funzionando come veicolo di trasmissione di posizioni politiche: sia attraverso i dialoghi diretti, una narrazione fatalista ed emotivamente intensa, sia con personaggi reali e un'azione che si sviluppa in modo lineare. Tuttavia, l'opera rivela anche un certo ibridismo, con un'inclinazione al simbolismo, evidente soprattutto nel terzo atto grazie alla presenza di elementi mistici e spirituali, a immagini simboliche e a un marcato soggettivismo. Ne sono esempi l'apparizione onirica e angelicata di Sidéria e il coro infernale. È proprio nel terzo atto che compaiono frasi particolarmente cariche di immagini metaforiche – "Co'a noite escapam

lentamente a vista, Morrendo além da nuvem fímbria do horizonte no… Na fímbria do horizonte. Ah!". Il legame con il simbolismo può essere interpretato attraverso tre direttrici distinte ma complementari: la forte presenza della scuola simbolista nella città, l'arrivo di Kessler – che cercava di affermarsi come mediatore della musica wagneriana – e il legame degli autori con la massoneria.

La prima ipotesi è facilmente verificabile: sia Stresser che Ballão mantennero un rapporto stretto con la generazione simbolista di Curitiba, collaborando direttamente con Emiliano Pernetta. Inoltre, dall'analisi delle diverse versioni dell'opera, colpisce che *Sidéria* fosse inizialmente concepita in due atti, mentre l'inclusione di un terzo atto sembra collocarla in un'atmosfera differente, più figurativa e idillica. Questa aggiunta tardiva coincide con l'arrivo di Kessler: l'ipotesi più plausibile è che sia stato lui a suggerire tale modifica per adattarla alla struttura operistica convenzionale. Invece di espandere i due atti iniziali, si preferì aggiungerne un terzo, creando così un evidente contrasto stilistico. Kessler era l'unico musicista con accesso al repertorio wagneriano, il che probabilmente spiega l'inclinazione del terzo atto verso un'estetica più mitica e simbolica, coerente con un tentativo di avvicinamento alla musica del compositore tedesco. Infine, è possibile che la proposta di Kessler sia stata accolta grazie all'affiliazione massonica di Stresser e Ballão. L'immagine del roseto che cresce spontaneamente sulla tomba di Sidéria e la tempesta imminente che induce i contadini alla fuga rafforzano l'atmosfera drammatica e l'idea della natura come forza che accompagna il destino dei personaggi – archetipi che suggeriscono l'appartenenza massonica di Stresser, Ballão, Kessler e degli stessi politici locali.

Il contrasto è evidente: i primi due atti sono ancorati a un dramma sentimentale e politico, con azioni concrete e conseguenze dirette. Il terzo atto, invece, rompe questa struttura, introducendo un'atmosfera eterea e trascendente, dove i sentimenti umani si mescolano a simbolismi spirituali. L'opera non si conclude con un trionfo della giustizia o con un epilogo tradizionale, ma con l'annientamento dei protagonisti e la loro separazione eterna tra il mondo dei vivi e quello dei morti. In questo gioco di parallelismi, i primi due atti si avvicinano al dramma romantico e politico di Verdi e Gomes – come in *Un Ballo in Maschera* (1859) o *La Battaglia di Legnano* (1849) – mentre il terzo atto segna la transizione verso il fantastico: basti pensare a *Lohengrin* (1850), dove la morte non rappresenta una fine, bensì una trasformazione in un essere idealizzato nell'aldilà. Oppure al finale tragico e romantico

che riecheggia le opere di Puccini? I paralleli possibili sono molti, ma quasi tutti falliscono nel collocare con precisione *Sidéria*. E forse, proprio questa impossibilità di definirne con esattezza la collocazione è ciò che meglio caratterizza la produzione nazionale: l'ibridismo. I tre atti ben delineati dell'opera romantica lasciano spazio a elementi e riferimenti locali, avvicinandosi a un repertorio ibrido.

Il discredito nei confronti dell'autore, Jayme Ballão, evidenziato dalle numerose critiche rivolte al suo testo, può essere interpretato come una forma di disapprovazione da parte dei suoi pari simbolisti, che si attendevano un maggiore impegno letterario o ideologico. Più probabilmente, tali critiche riflettono il suo coinvolgimento diretto nella Revolução Federalista. La sua esperienza di prigionia e il conseguente confronto con gli oppositori politici sembrano aver influenzato la costruzione narrativa dell'opera, conferendole un carattere redentivo all'interno del conflitto che oppose maragatos (federalisti) e pica-paus (repubblicani legalisti) nel sud del Brasile. È anche per questa ragione che Ballão insiste sull'idea della rivoluzione come una "lotta fratricida", ovvero uno scontro tra fratelli, suggerendo che, in definitiva, tutte le parti coinvolte perseguivano lo stesso fine. In tal modo, l'opera non si configura solamente come una narrazione drammatica, ma anche come un discorso politico velato, nel quale Ballão tenta di giustificare che le decisioni prese dalla Commissione organizzata dal Barone di Cerro Azul non rappresentavano un'alleanza autentica con i federalisti, ma piuttosto una misura a tutela della città. Questo tentativo di distanziamento politico si riflette nell'insistenza sul fatto che, alla fine, tutti agivano mossi dal medesimo intento: le scelte compiute non dovrebbero essere interpretate come tradimento, bensì come azioni necessarie per preservare l'ordine locale.

Per quanto riguarda l'autore, era prevedibile una certa insoddisfazione da parte dell'ambiente letterario locale, poiché Ballão non era considerato un poeta, e ciò sembra aver urtato la sensibilità di alcuni scrittori del tempo. L'analisi metrica del libretto porta alla stessa conclusione: risulta evidente che Ballão non padroneggiava lo stile poetico tipico dell'opera, che richiede strutture versificate regolari e funzionali alla musicalizzazione. La presenza di versi lunghi, irregolari e liberi conferma questa difficoltà.

Dal punto di vista della progressione narrativa, l'introduzione dei personaggi e della trama, l'intensificazione drammatica e l'esito tragico risultano ben delineati nei primi due atti, mentre il terzo introduce un elemento soprannaturale che accentua il carico emotivo

del dramma. Le forme convenzionali del genere operistico sono rispettate: arie, duetti, terzetti e il coro come elemento narrativo. Va inoltre menzionata l'inclusione della marcia trionfale, pensata come omaggio al governatore e dunque meno regolare nella struttura, ma che finisce per rientrare nello schema tipico dell'opera patriottica, come si può osservare in *Aida* di Verdi. Inoltre, la commistione di stili – marcia, tango, arie – rivela una pluralità di riferimenti, ma in particolare sembra indicare Carlos Gomes come mediatore stilistico.

Il clima di instabilità politica evocato dal dramma perde parzialmente il suo ruolo centrale, divenendo catalizzatore di un dramma personale. Tuttavia, i personaggi possono anche essere letti come figure simboliche. Seguendo questa logica, Sidéria può essere interpretata come personificazione di un ideale civilizzatore, mentre la contesa amorosa diventa metafora dello scontro tra differenti progetti politici e identitari dell'epoca. Come il territorio stesso, Sidéria si trova al centro della tensione, corteggiata e contesa, ma priva di pieno controllo sul proprio destino. L'esito tragico della protagonista rafforza tale lettura simbolica: uccisa da Juvenal e successivamente idealizzata nella scena finale, circondata da fiori e angeli, la sua traiettoria evoca la perdita dell'innocenza e la costruzione di una memoria nostalgica. Sidéria – ovvero Curitiba – emerge come spazio "corrotto" dai conflitti politici, ma la cui essenza rimane intatta nella memoria di chi l'amò. La protagonista sembra dunque agire come allegoria della città e dello Stato, suggerendo un sacrificio necessario in nome di un ideale superiore, consolidando la visione di un'identità regionale resistente alle dispute e alle trasformazioni storiche.

Paulo, a sua volta, rappresenta nella narrazione la forza della tradizione. L'autorità patriarcale, i valori dell'ospitalità e della protezione lo configurano come mediatore tra i conflitti esterni e la stabilità della casa rurale. Ma questa mediazione è ambigua: il Paraná è presentato come rifugio per chi si sente marginalizzato dai conflitti politici, oppure come roccaforte di un'élite timorosa del cambiamento? Paulo esprime chiaramente la sua diffidenza verso Juvenal, ma questa paura riguarda la serenità domestica o la possibile perdita della stabilità dell'élite locale? Tuttavia, la sua impotenza si rivela nella morte prematura della figlia: nonostante i suoi sforzi, non riesce a impedire le conseguenze nefaste delle lotte politiche che sconvolgono il suo mondo.

Thylde, infine, si contrappone a Sidéria attraverso un comportamento risoluto, razionale e pragmatico: è lei a procurare il salvacondotto per Alceu. Questa postura

indipendente, che si manifesta anche nella sua introduzione autonoma nella trama – non mediata da alcuna figura maschile – provocò un certo disagio nel pubblico, abituato a codici narrativi più convenzionali. Tuttavia, che sia per questo o per l'assenza di una funzione simbolica o narrativa più forte, Thylde fu il personaggio più criticato dalla critica locale.

Vale la pena menzionare anche alcuni personaggi secondari, come il contadino – "che non si stanca", "che semina" e "fa il pane" – forse una rappresentazione dell'immigrato e della sua forza lavoro associata al progresso. Il pane stesso, prodotto dal grano, è un richiamo alla cultura agricola europea. Il libretto e la messa in scena sottolineano la presenza di contadini e coloni, figure che simboleggiano il popolo e rafforzano l'identità rurale, evidenziando la centralità dell'immigrazione europea e della tradizione agricola nella costruzione dell'identità locale. Si nota anche un tentativo di creare un'ambientazione che esalti il paesaggio rurale del Paraná, associandolo a uno spazio idilliaco e armonioso: il palcoscenico è descritto con roseti, pini e un'atmosfera primaverile.

Qualunque sia l'interpretazione adottata, resiste un discorso di unificazione, rafforzato dall'ambiguità morale dei personaggi. Nessuno di essi è completamente virtuoso o interamente malvagio. E, sebbene Sidéria sia la protagonista, la tensione tra due figure maschili prende il sopravvento. Alceu, ad esempio, mente a Sidéria dicendo di sentire la mancanza di una sorella. Inoltre, la sua condizione di fuggiasco non è vista con nobiltà, poiché all'epoca l'onore maschile prevaleva sui motivi che giustificavano la fuga. Juvenal, invece, ha un carattere ambiguo: offre il salvacondotto e libera Alceu dalla prigione, mostrando una certa compassione, sebbene le sue azioni siano mosse da interessi personali. Alcune critiche all'opera contestarono la rappresentazione quasi infernale del personaggio, giudicandola ingiusta, dal momento che egli aveva concesso il salvacondotto. Tale complessità contribuisce alla sua centralità nella trama e può spiegare la notorietà della sua figura nella ricezione dell'opera. Non a caso, la *Serenata* a lui dedicata divenne il brano più noto della composizione, segnalando che la sua presenza aveva un peso drammatico particolare.

Nonostante i segni e gli archetipi identificabili, pur ispirato da eventi locali, il libretto adotta una struttura drammatica che dialoga con l'opera italiana del periodo, in particolare nelle relazioni tra amore, dovere e destino tragico. La presenza del rivoluzionario perseguitato, del dilemma tra passione e dovere della protagonista, e del finale fatale, rimanda

a modelli narrativi tipici del repertorio europeo. Il testo dell'opera suggerisce che il progresso della città dipende dall'influenza di determinati gruppi e dall'adozione di certi precetti. Per questo, valori antitetici come lealtà e tradimento si rafforzano reciprocamente. I conflitti tra fazioni politiche – "Là fuori / La guerra infuria / E mille vite divora… / Fratelli si battono contro / Fratelli, in una guerra atroce… / L'onore soccombe; la vita / È nelle mani del boia…" – mettevano vicini, amici e parenti su fronti opposti. L'opera cattura le tensioni sociali dell'epoca, ma si presenta anche come strumento di legittimazione di certi ideali, tra cui il Paranismo, allora in fase di definizione. L'idealizzazione del paesaggio, la presenza dei contadini e delle loro canzoni, l'ospitalità riflettono gli stessi ideali propagandati da Romário Martins; così come le narrazioni su immigrazione e modernizzazione attraversano tutta l'opera, consolidandola come riflesso delle contraddizioni e aspirazioni della Curitiba dell'epoca.

Più importante della musica in sé, fu il discorso intorno ad essa a divenire centrale. Anche con una conoscenza musicale limitata da parte del pubblico, critici e giornalisti considerarono l'opera un progetto d'avanguardia per il tempo. Ma si trattava davvero di una proposta innovativa? Sebbene né il pubblico né gli intellettuali avessero accesso diretto all'opera di Wagner – che fu ascoltata per la prima volta grazie alla promozione di concerti da parte di Kessler – *Sidéria* venne associata al compositore tedesco. Tale correlazione rivela una ricerca di legittimazione estetica: Wagner funzionava meno come riferimento musicale concreto e più come idea letteraria per la critica dell'epoca. Proprio in quanto costruzione simbolica e astratta, divenne possibile interpretare l'opera di Stresser come affine a quella wagneriana. In fondo, chi avrebbe osato dire che *non* fosse Wagner? La ricezione di *Sidéria* mostra come la musica possa fungere da veicolo di colonizzazione culturale, stabilendo gerarchie tra i repertori e promuovendo determinati modelli estetici a scapito di altri.

Léo Kessler, da parte sua, dimostrò un forte spirito imprenditoriale e una visione lungimirante nel riconoscere che il proprio percorso di vita e le connessioni simboliche che stabiliva con Wagner gli offrivano strumenti utili per l'ascesa professionale. L'opera *Sidéria* non fece che consolidare la sua posizione nella scena culturale di Curitiba: egli trovò un mezzo efficace per dialogare con le ambizioni della borghesia locale, offrendo alla città un prodotto artistico che rafforzava l'idea di progresso. Con il rafforzamento delle élite locali e

l'affermazione di un progetto identitario eurocentrico, Kessler seppe cogliere le aspirazioni cittadine, creando una nuova domanda in un ambiente musicale che egli stesso considerava – nelle sue parole – "molto arretrato", allineandosi ai discorsi che promuovevano la modernizzazione attraverso la cultura e le arti. In questa stessa dinamica, fondò nel 1916 il Conservatorio di Musica del Paraná, contribuendo in modo significativo all'educazione musicale nella regione; organizzò festival e cercò di promuovere la circolazione di *Sidéria*. I suoi ideali erano ambiziosi. Nonostante la sua morte prematura, il contributo del musicista fu fondamentale, lasciando un'eredità che perdura fino ai giorni nostri.

La paternità condivisa tra Kessler e Stresser non è solo il riflesso di una collaborazione artistica, ma si inserisce in un contesto di intensi flussi migratori che resero Curitiba uno spazio di negoziazione, dove entrambi cercavano di legittimare la propria presenza e consolidare i rispettivi progetti socioculturali. L'immigrazione, in questo contesto, non rappresenta semplicemente un dato demografico, ma un elemento centrale nella costruzione della narrativa culturale che *Sidéria* intende affermare. Gli immigrati, pur considerati essenziali, erano al contempo oggetto di gerarchizzazioni: alcuni gruppi venivano celebrati come vettori di civilizzazione, mentre altri restavano ai margini. D'altra parte, l'inserimento di elementi marcatamente regionali – come la *Canção dos Gaúchos* – rivela un processo di appropriazione selettiva, in cui riferimenti locali sono incorporati, ma sempre all'interno di una struttura che privilegia l'estetica e i codici culturali europei.

Oltre a colmare lacune nella storiografia, questa tesi riafferma la rilevanza di approcci interdisciplinari e di un panorama più diversificato, capace di osservare le intersezioni tra politica, cultura e identità in Sud America. L'opera lirica, intesa come documento culturale, riflette una dualità sottostante: tensioni tra tradizione e aspirazione cosmopolita, tra europeizzazione e identità locale. Ciò consente di comprendere come l'opera lirica sia stata utilizzata come mezzo di rappresentazione e legittimazione di determinati discorsi sull'identità, il progresso e l'appartenenza. Il dialogo tra differenti tradizioni musicali e linguistiche presenti nell'opera non è soltanto un tratto stilistico, ma lo specchio della fluidità identitaria che caratterizza sia gli artisti coinvolti, sia lo spazio urbano stesso.

I risultati ottenuti aprono percorsi per ulteriori indagini, che potrebbero esplorare in maggiore profondità la rilevanza delle compagnie tedesche in Brasile, l'impatto della loro circolazione nella formazione della scena musicale locale e nella configurazione del gusto del

pubblico. In tal modo, questa tesi contribuisce a delineare un panorama più rappresentativo e diversificato della storia dell'opera in Sud America, mettendo in luce connessioni e dinamiche rimaste finora ai margini degli studi tradizionali.

Infine, appare opportuno stabilire un collegamento concreto con la realtà attuale. Un esperimento sociale intitolato *r/Place*, condotto dalla piattaforma Reddit – un forum online collaborativo – propone agli utenti la creazione di un'immagine digitale collettiva. La dinamica è semplice: ogni utente può collocare un solo pixel colorato ogni 5–20 minuti, dovendo quindi coordinarsi con altri per formare immagini. Talvolta, l'iniziativa si trasforma in una vera e propria "guerra" tra visioni differenti.

Due anni fa, una delle immagini create da utenti brasiliani raffigurava i simboli che rappresentavano ciascuna regione del paese in una mappa condivisa: nel Nord, Nordest, Centro-Ovest e Sudest emergevano figure come i capoeiristi, il guaranà, uccelli esotici, la *paçoca* e il *cuscuz*. Personaggi del folclore brasiliano, come il Saci-Pererê e l'Iara, figuravano accanto all'iconico cane "caramelo", vestito con abiti tipici della *caatinga* nordestina. Sulla costa, apparivano figure dell'indigeno e del boto rosa, mentre riferimenti ad Ayrton Senna e all'aereo *14 Bis* di Santos Dumont emergevano nella parte esterna della mappa, presentando quest'ultima invenzione come un patrimonio collettivo, condiviso al di là dei confini regionali. Nella rappresentazione del Rio Grande do Sul, si notava un piatto di *sagu* – un dolce a base di manioca e vino, comune nelle domeniche del Sud – e una bandiera che richiamava i colori del vessillo *gaúcho*; un animale da pascolo, tipico del paesaggio del *pampa*, era in fase di completamento. Il Sud, più in generale, veniva simbolizzato da una *cuia* di *chimarrão* adornata con un fazzoletto rosso. La lotta rivoluzionaria e i simboli forgiati all'inizio del XX secolo si sono radicati così profondamente che, ancora oggi, continuano a offrire un senso di identità e coesione agli abitanti del Sud del Brasile.

APÊNDICE B LIBRETO

Transcrição do libreto da Ópera Sidéria (de Jayme Ballão)

PERSONAGENS

SIDÉRIA.... SOPRANO

THYLDE, NOIVA DE ALCEU.... SOPRANO;

ALCEU.... TENOR

JUVENAL.... TENOR

PAULO, PAI DE SIDÉRIA .... BARÍTONO;

UMA **CAMPONESA** .... MEZZO SOPRANO

UM **CAMPONÊS** .... BAIXO

OUTRO **CAMPONÊS** .... BAIXO

.

CAMPONESAS, CAMPONESES SOLDADOS, ETC

Coristas:

Soldados; Camponeses.

Ballo:

Scena. Paraná.

Época da Revolução de 1893.

ACTO I

Scena prima

A cena representa de um lado a casa de Sidéria, situada no campo; de outro lado o jardim, e ao fundo uma paisagem com pinheiros.

Scena I (Ária de Paulo)

PAULO *(subindo a casa)*

Lavrador que não cansas, lavrador,

Lavras a terra e lanças a semente
No seu seio a semente se faz flor,
E a flor se faz o pão alvinitente...

Lavrador que não cansas, lavrador…

Lavras a terra e lanças a semente
Lavras a terra e lanças a semente
Lavrador, lavrador.

Scena II (Entrada de Sidéria)

SIDÉRIA (subindo de casa às ultimas palavras do lavrador, dirige-se para o jardim, em visita ás suas roseiras prediletas):

Doce manhã de primavera! Argentea

A luz accorda o alegre passaredo...

Flora, ao despertar, move, sorridente,

Os verdejantes braços do arvoredo...

-

Sob o verde docel, inebriada,

Minh'alma sonha e deixa-s'embalar (e deixa-s'embalar)…

Das aves ouve em densa revoada,

Segredos que elas dizem a cantar...

(Mudando)

Hoje faço anos... quantos? O pomar

Parece quinze vezes floresceu...

Quinze... a ninguém eu quero confiar...

Scena III
(Canto de Camponeses)

CAMPONESES (entram sobraçando flores)

A data em que a mais linda flor nasceu -...
– Os roserais cobriram-se de rosas
P'ra festejar das rosas a mais casta.
Ditosa flor, formosa entre as formosas,
Que a natureza em seu lar engasta...

(Bailado dos camponeses)

SIDÉRIA

Os brindes que me daes
Contente eu restituo
A quem merece mais…

(Beija uma das camponesas e restitui-lhe algumas flores)

CAMPONESES (retirando-se)

A data em que a mais linda flor nasceu...
-... Os roseraes cobriram-se de rosas
P'ra festejar das rosas a mais casta.
Ditosa flor, formosa entre as formosas,
Que a natureza em seu colar engasta...

CAMPONESES

Canção dos Gauchos (em ritmo de tango)

Corto o pampa a galope
[Traverso il pampa al galope]
Meu cavallo mimoso
[mio ardente destriero]
De cochilha em cochilha
[di collina in collina]
Segue em frente fogoso
[tu fendi l'erto sentiero]

Varo audaz a campina,
[Suvvia campo audace],
vibro a lança folheiro

[lancia e pugno vibrante]
Pincho a lança do lado
[Il laccio scatta leggero]
Sou senhor de terreiro
[Son signor in questi istante]

Sou gaucho
[Son gaucho]
Sou gaucho
[Sono gaucho]

Ah - Ah
Nasci sobre as livres cochilhas
[Sopra verdi colline io nacqui]
Onde me criei sem amar
[onde crebbi senz'amar]
E agora que tenho uma'mante nas mãos nao deixo escapar
[Ora un amante io tengo in mie mani non la voglia l'asciar]

Scena IV

JUVENAL (entrando)
Casta e bella Sidéria
Bom dia...

SIDÉRIA (curvando-se)
... Meu senhor...

JUVENAL (oferecendo-lhe flores)
Vale mais que uma joia
O presente do amor...

SIDÉRIA (indiferente)
Agradeço a bondade...

(Deixa as flores sobre o banco do jardim e entra em casa)

Scena V

JUVENAL (com ironia)

Não compreende a creança
Que este amor não se rende, não se rende
Não cede, não se cansa, não cede e não se cansa,… (Sabe).

Scena VI

PAULO (introduzindo o hospede)

Por aqui... considere
Como próprio este lar...

ALCEU (descansando a mala)

Obrigada... obrigada...

PAULO

É dever hospedar...

(Sidéria aparece no patamar da casa)

Scena VII

PAULO (apresentando Sidéria, que tem descido ao jardim)

Minha filha Sidéria...

ALCEU (curvando-se)

Meiga e boa menina...

PAULO (para Sidéria)

Nosso hóspede... acolhei-o…

(entra em casa)

Scena VIII

SIDÉRIA

O prazer nos domina...

(Dirigindo-se a Alceu)

Deveis estar cansando...
Vindes de longe?

ALCEU

...Sim.
Venho fugindo: uma horda
Persegue atrás de mim...

SIDÉRIA

Certamente são homens
Maus...

ALCEU

Perversos, tiranos.
Cuja fama, menina
Durará muitos anos...

SIDÉRIA (com impulsivo accento)

Horror! conte-me a história
Desses homens …

ALCEU (com melancolia)

Sim... Lá fora
A guerra recrudesce
E vidas mil devora...
Irmãos se batem contra
Irmãos, na guerra atroz...
A honra sucumbe; a vida
Está nas mãos do algoz...

SIDÉRIA

É singela a hospedagem,
Mas seguro este asilo;
Faltas suprime a amizade
Neste canto tranquillo...

(As ultimas palavras, Paulo entra; Sidéria, mostrando a Alceu a entrada, acompanha-o até o patamar e volta, saindo pelo fundo).

Scena IX

PAULO (A parte, apreensivo)

Desagrada-me a insistência
De Juvenal; não tolero
Sua presença; detesto o...
Só de vel-o desespero...

(Implorando)

Afastae de nossa casa,
O'Deus, o espirito odiento!
O seu plano é tenebroso,
É sinistro o seu intento…

(Sai pelo lado do jardim).

Scena X

SIDÉRIA (voltando em companhia de uma camponesa)

Ai... eu não sei. Oque sinto...

CAMPONESA (ansiosa)

Fala... fala... estás doente?

SIDÉRIA

Não... sim... ignoro o que sofro
Algo perturba-me a mente…

CAMPONESA

Sofres?

SIDÉRIA

Não...sinto uma tristeza
Que s'espalha pela terra...
É doce o pesar que sinto,
Pesar que prazer encerra...
Não vejo aves e ouço o canto
D'aves; flores não me beijam
E sinto o mel de seus beijos,
Onde as abelhas adejam...
Sonhar é tão doce! ... sonho:
Vejo lagos azulados,
Campos colmados de flores
E céus d'estrelas colmados...
A própria tristeza é doce
É doce a própria saudade

(Sai pelo lado do jardim)

Scena XI (N.6 trio de Alceu)

ALCEU (entrando)

Vida de minha vida
Choro na despedida...

Por ela – tão distante!
O peito arqueja, amante

Vida de minha vida
Choro na despedida...

Por ela tão distante!
O peito arqueja, amante

Perseguido, sem ve-la …,

Sigo à luz d'essa estrela ...

Thylde Thylde não cessa o Peixoto de exclamar

Es a luz que me guia no tenebroso amor

Thylde Thylde responde também pensas em mim?

Dige que sim mil vezes

Dige Thylde que sim

Scena XII

SIDÉRIA (entra e depois de observa-lo)

Os seus olhos estão tristes...

ALCEU (simulando)

Sinto a ausência d'uma irmã...

SIDÉRIA

Vê-se que a causa é bem justa
E qu'a tristeza não é vã

Dueto **AMBOS**

Se a alma geme saudosa
E o coração se inflamma
A vida se ilumina
A luz da mesma chama..

Ah Ah a vida se ilumina se a alma

Geme saudosa

A vida se ilumina.
O prazer que se sente
De ventura e de dor
A SAUDADE, uns dominam
E outros - SIMPLES AMOR…

ALCEU **(simulando)**

A? Meus sentidos

Onde estou

Ouve-me Sidéria

Eu te amo

Se a alma geme saudosa

A vida se ilumina.

JUVENAL (REC.) (que tem entrado observa Alceu á parte)

Estranha coincidência ...
São perfeitos os sinais
Do fugitivo…

(Aproxima-se e dirige-se a Sidéria)

Desculpe...

SIDÉRIA.

Nada, Não importunaes...

ALCEU (á parte)

Antipática figura...

SIDÉRIA (a Alceu)

O dia está convidando
A passearmos no jardim...

ALCEU

Obedeço ao vosso mando...

(Saem pelo lado do jardim)

Scena XIII

JUVENAL (em atitude de ameaça)

Em prevenir a emboscada,
Mostra o guerreiro o valor:
– O orgulho cansa e se abate
Aos firmes golpes do amor...

(Sai pelo fundo)

Scena XIV

PAULO (REC. E TERZETTO) (entrando com Sidéria)

Futuro estranho o coração adivinha,
Nas linhas negras que o horizonte turva...

SIDÉRIA (à parte, apreensiva)

Uma suspeita... a traição não cansa...
– A mente sobressalta e a dor me curva...

Scena

ALCEU (voltando do jardim)

Feliz de quem, no recesso
Aromal da natureza,
Vive o viver da inocência,
Respira este ar de pureza...

PAULO

Feliz quando é calmo o tempo,
Quando está longe a tormenta.,.

- O raio abate o pinheiro,
  A calma a paz afugenta,…

ALCEU

Feliz quando é calmo o tempo,

Quando está longe a tormenta

- O raio abate o pinheiro,
  A calma a paz afugenta,

SIDÉRIA

Quando está longe a tormenta

- O raio abate o pinheiro,
  A calma e a paz afugenta

CAMPONÊS (entrando)

Aproxima-se a escolta...
Soldados á toda brida…

(Todos vão ao fundo e voltam ao entrar a escoltam acompanhada de Juvenal)

Scena XVI

JUVENAL (PARLATO)

Eis ali o traidor...

(Os soldados cercam Alceu; ha profunda indignação e entram os camponeses)

SIDÉRIA

Injusto...

ALCEU (para Juvenal)

Vil delator…

CAMPONESES (S I E II; T, B)

Injusto

Vil delator...

E o lar feliz e tranquilo
Na tristeza deixa imerso…

.....

FIM DO PRIMEIRO ACTO

ACTO II

A cena representa uma praça de guerra; ao lado a prisão, onde se acha recluso Alceu; grande movimento militar.

Scena I

ALCEU (na prisão)

Golpes cruéis do destino,
Insídias da traição!
- Prende-se o homem, minh'amada,
Não se prende o coração
-
O amor e liberdade e
(Pela qual tanta ela anseia?) E é por ele que ele anseia
- Rompe as cadeias de ferro,
Preso a mais forte cadeia!

- Meu constante pensamento,
Brilhando como uma estrela,
Abre a trilha que percorres,
Pr'a contigo percorre-la.

CORO (TENOR I E II) (com sarcasmo)

Ah! ah! ah! Quis o destino
(Que o pássaro viesse à mão?) Que viesse o pássaro á mão.
Ah! ah! ah! engaiolado
Faz lamúrias o violão.

JUVENAL

– A sorte me favorece:
Entre as grades da cadeia
Ele está fora de combate,
Livr'o campo me franqueia

CORO (BASSO I E II)

Ah! ah! ah! Contentamento
Desperta presa tão bela.
Ah! ah! ah!não mais nos foge!
Entr'as grades vamos vê-la.

Ah Ah Ah…

ALCEU (na prisão, repete:)

Meu constante pensamento,
Brilhando como uma estrela,
Abre a trilha que percorres
Pr'a contigo percorrê-la

JUVENAL

Vamos beber, para esquecer as magoas da vida...

Coro dos Bebedores

CORO

Vamos beber! Vamos beber!

Para esquecer as magoas da vida

JUVENAL E CORO

Vamos Beber!

A beber, feliz de quem bebe!
O amor no vinho se aquenta!
Viva o prazer! Môrra a magoa!
O vinho a dôr afugenta...

Meus amigos, meus amigos

- Maior prazer vos aguarda:

O dia que tanto almejo,
Já vem perto, já não tarda.

Folgar! Feliz de quem folga.

Gozar! A vida é mais vida,

Quando o prazer a domina,

E a torna alegre e florida!

-

Meus amigos, meus amigos, etc.

CORO

Ola la, Ola la, Ola la…

Scena II

Marcha dos Guerreiros

Patria! eis o grito imenso
Que o povo cumpre dar.
Patria! eis a causa santa
Que vamos amparar.

-
Filhos de terra livre,
Tendo aqui visto o ser,
Sob o céu de Guayra,
Havemos de morrer.
-
Patria! eis o grito imenso etc.
-
Eis as verdes umbelas
Dos vastos pinheirais
Que o altivo bandeirante
Legou a nossos país.

Scena III

(Sidéria entrando com a camponesa)

CAMPONESA

Sidéria, minha senhora, como eu sinto a sua tristeza! Quero compartilha de seu pesar…

SIDÉRIA

Além, na matta, isolada,
Arrulha a pomba ferida...
O par chora, magoada,
Que jaz na terra sem vida...
-
Mão inclemente e perversa
Por terr'o pombo prostrou...
A mata ardente de vida.
Ai! desde então se calou...
-
Além, na mata, isolada,
Arrulha a pomba ferida…
O par chora, magoada,
Que jaz na terra sem vida...

Scena IV

THYLDE (aparte)

Venho de longe e logo estarei unida ao meu bem amado Alceu... Estarás sim
ou não? (“deparando com Sidéria)
Vejo a menina tão triste...

SIDÉRIA

– A dor aqui me conduz...

THYLDE

– Acaso, como eu, procuras
Na terra um rastro de luz?

SIDÉRIA

– Da terra a luz ausentou-se:
A aurora não me sorri…
Não sorri como sorria
Quando inocente (senta-se)
vivi...

THYLDE

Compreendo: estais enferma,
Da enfermidade do amor...

SIDÉRIA

Minh'alma geme saudosa,
Prêsa nas garras da dôr...
(Levantando-se)
Amôr! Aurora da vida
Amôr, sól fecundador!
Amôr! Cant'aqui uma ave
E outra além repete: amôr!
O canto das aves, a luz, as flores

SIDÉRIA e **THILDE**

Amor! Aurora da vida!
Amor, sol fecundador!
Amor! amor!

Scena V

PAULO

Nossa terra era tranquilla,
Era doce o nosso lar;
Hoje a dor, o desalento
Vivem nelle a soluçar...

JUVENAL (aparece e fica espreitando sem ser visto pelos outros)

SIDÉRIA

A quem buscas, se permites?

THYLDE

Busco aquele por quem vivo
E suspira o peito amado...

SIDÉRIA (à parte, num geste de sorpresa e susto)

Deus meu! .... um sonho que tive!...

CAMPONES

Se não vier logo o indulto
Será presto executado…

SIDÉRIA (em gesto de aflição)

– Quem?

PAULO

Falla!…

CAMPONES

Alceu, nosso amigo

SIDÉRIA (como que implorando soccorro!)

Pobre Alceu! desamparado!

Scena VI

JUVENAL (dirigindo -se a Thilde)

Amas Alceu, linda Thylde?

THYLDE (sem vigor)

Oh! Muito…

JUVENAL (entregando-lhe uma carta)

... Com esta carta
Podes livrá-lo

THYLDE (radiante de contentamento)

Ah! ... Consente, sim, que eu parta?

SIDÉRIA (dirigindo-se aos presentes com XXXX XXXX)

Quem o salva? ... quem o salva?...

THYLDE (com energia e decisão)

Eu! ... (sai precipitadamente em direcção á prisão)

PAULO

É Deus que nos envia
Esta dama caridosa...
O triumfo se annuncia ...

(sai)

Serenata

JUVENAL (dirigindo se a Sidéria, que está sentada, apreensiva, canta com o fim de importuná-la)

Dedilho a minha lira
Em honra ao meu amor,
Seguindo a minha amante,
Irei onde ela for...

A dama de meus olhos
A mim não quer olhar:
Seus mimos são avaros
P'ra quem lh'os suplicar

Dedilho a minha lira …
…
Eu digo á minha amada
Não queria assim zombar,
Castigo não merece
Quem sofre por amar…

De assim fazer tal dano,
De assim fazer sofrer,
Merece ser punida,
Merece padecer…

ALCEU (ao fundo)

Golpes cruéis do destino
Insídias da traição
Prende-se o homem Minh' amada
Não se prende o coração …

JUVENAL

Dedilho a minha lira
Em honra ao meu amor,
Seguindo a minha amante,
Irei onde ela for...
E sabem como ela se chama
La bela Sidéria …

Revelo a minha queixa,
Expondo a minha dor,
Contando a todo mundo

Quem é o meu amor.

A dama que me enleva
Não canso de louvar...
Por ella é que padeço
E vivo a suspirar...

Dedilho a minha lira, etc.

Finale

SIDÉRIA (levantando-se e fugindo de Juvenal)

Senhor, por piedade.
Oh! Deixa-me, senhor!

Scena VII

THYLDE (entrando de mãos dadas com Alceu)

Salvo! ... salvo o bem amado!...

ALCEU (dirigindo-se a Thylde)

Eis meu anjo salvador!

THYLDE (com vigor)

Mais forte do que a maldade
É o direito do amor...
Sidéria! (Falando)

(Alceu quer aproximar-se de Sidéria, sendo impedido por Juvenal que lhe acena para que se retire.)

SIDÉRIA (no auge do desespero)

Oh! Deus morres comigo
uma ilusão divina!

ALCEU (saindo com Thylde, ao fundo)

Golpes cruéis do destino,
Insídias de traição:
-Prende-se o homem, minha amada,
Não se prende o coração...

JUVENAL (para Sidéria).

Ouve-me! Eu te amo com vigor!

SIDÉRIA

- Deixa-me!...
… Meu pai! … (falando)

THYLDE

Amor, aurora da vida,

Amor, sol fecundador…

????

Meu constante pensamento brilhando uma estrela

Abre a trilha que percorres pr'a contigo percorre-la.

JUVENAL (para Sidéria)

Amas-me?...

SIDÉRIA (com repulsa)

Não!...

JUVENAL

Dize que sim?

SIDÉRIA

Não! ... mil vezes não!...

CORO

La la la

Nasci sobre as livres cochichas (intervenção da flauta)

Onde me criei seme amor

Agora que tenho uma amante nas maos

Não deixo

(Juvenal persegue Sidéria, alucinadamente, e, num lance de ciúme, fere a com um punhal. **Ouve- se ao longe a marcha dos guerreiros.** Sidéria cai desfalecida no chão; as camponesas cercam-n'a com carinho; os homens dirigem-se, enfurecidos, contra Juvenal que, vendo-se perseguido, suicida- se com o mesmo punhal).

.....

FIM DO SEGUNDO ACTO

ACTO III

A cena representa uma floresta; a um lado vê-se o túmulo de Sidéria, cercado de um simples gradil de madeira e tendo ao centro uma grande roseira, coberta de rosas, simbolizando o desventurado amor; ao fundo veem-se as rochas do inferno, onde se acha Juvenal.

É alta noite e a scena está vazia.

Preludio Andante com expressividade

Scena I

PAULO (entrando, chora com profunda mágoa a pobre Sidéria)

Eras a luz da aurora, A luz do coração:
Pobre flor desfolhada,
Desfeita jaz no chão.
Sidéria, pobre filha!
É grande a minha dor…
Vem com os teus sorrisos!
Vem com o teu amor!

No deserto da vida,
Que levo a caminhar,
Sou como a ave ferida,
Cantando a soluçar!
Arranca-me esse fardo,
Arranca-me esta dor…
Vem com os teus sorrisos!
Vem com o teu amor!

Sidéria, pobre filha,
É grande a minha dor...

(Entram os camponeses pouco a pouco e ajoelham-se junto do túmulo)

CAMPONESES

Sem que plantada fôsse
A roseira ali nasceu...

O corpo ali desfez-se
E a planta floresceu...
Ela era uma santinha
Formosa entre as formosas...
Morreu d'amor
E o amor brotou naquelas rosas!

(Mudando, com festo de panico)

Ameaça a tempestade. Fujamos!

(Todos os camponeses fogem ante a tempestade que ameaça).

Scena II

ALCEU

Neste recanto florido
Onde repousas querida,
Véla a infinita saudade,
Suspira uma uma alma dorida...
De meiga metamorphose
O milagre se operou:
- O amor mais forte que a morte
Em flores se transformou.

Dorme serena e tranquila
No leito de aurea ilusão:
- As aves velam-te o sono,
- Cantando a eterna paixão!

CORO INFERNAL (T 1,2+B 1,2) (interno)

Nas garras aduncas
Da grey infernal
Afaga a maldade,
Tredo Juvenal
Olá! ah! ah! ah!

TENOR SOLO

Caro Juvenal:
Pega do teu copo,
Saudemos o mal
Olá! ah! ah! ah!

JUVENAL (no inferno)

Juro p'las chamas do inferno
Que o suplicio acabará:
Sidéria maldita sejas!
Crê! Meu (odio) amor vencerá!
Sidéria maldita sejas!
Crê! Meu amor vencerá!

ALCEU

Sidéria! Sidéria! Ó doce!
Ó casta! Ó bela/meiga
Sidéria!
Fugace estrela cadente
Brilhas na amplidão etérea!

(Mutação. Alucinação de Alceu. Aparece a sombra de Sidéria entre os anjos, n'um plano superior. Ao fundo as rochas infernais, onde aparece a sombra de Juvenal).

SIDÉRIA (NÃO ESTA ESCRITO NA VERSÃO PIANO E CANTO, SOMENTE MUSICA)

Na doce mansão dos anjos
O amor não arrefeceu!
Canta ainda a mesma estrope
De um poema que morreu.

(Para Alceu)

Meu amor, bendito sejas,
Bendito sejas Alceu!
Se na terra eras a vida,
E's a vida, a luz do céu.

JUVENAL (á Sidéria)

Ao desdem o odio responde
Com alegria infernal:
Sofres o custo castigo
De, ao bem, proferir o mal.

SIDÉRIA

Deus libertou-me da vida
E libertou-me da (vida) dor:
- O mal assaz desejado
Jamais será vencedor!

JUVENAL

Sidéria, maldita sejas,

Sê meu odio vencerá (versão canto e piano)
Maldito quem te perdeu! (versão oficial)

SIDÉRIA

Alceu! Alceu! Vem comigo
Ao sonho eterno do céu!

CORO DOS ANJOS

Alceu! Alceu! O teu bello
Sonho é bendito de Deus!

SIDÉRIA

Alceu! Alceu!Alceu!
Bendito sejas

ALCEU

Sidéria! Sidéria! Sidéria!
Sidéria, faze que eu possa
Esmagar a grade dor:
- Dá-me a morte no teu seio,
Dá-me a luz do teu amor!

PAULO (ao fundo)

Sidéria pobre filha (aproximando-se)
É grande minha … Alceu!
É quasi meia noite,
hora sinistra, propicia do mal:
Cuidado! Os gênios perversos
Vivem nessa hora fatal...

THYLDE (a Alceu).

Por quem és, Alceu, desperta
Da ilusão que te fascina:
- Vem, acompanha o teu guia!
- Vem que o mal não te fulmina!

(Thylde arranca Alceu de junto do túmulo; ele acompanha-a automaticamente).

THYLDE

No largo mar a vela d'uma barca,
[Nel vasto mar la vela d' uma barca]
Em terra, a branca nuvem sobre o monte,

[in terra, la bianca nube sopra il monte]

ALCEU

No largo mar a vela d'uma barca,
[Nel vasto mar la vela d' uma barca]
Em terra, a branca nuvem sobre o monte,
[in terra, la bianca nube sopra il monte]

THYLDE

Co'a noite escapam lentamente a vista,
[Colla notte sfuggeron lentamente]
Morrendo alem da nuvem fímbria do horizonte no…
[dileguansi nella fímbria dell'orizzonte]
Na fimbria do horizonte. Ah!
[Nella fimbria dell' orizzonte Ah!]

THYLDE E ALCEU

Morrendo além da nuvem fímbria do horizonte no…
[Si dileguan nella fímbria dell'orizzonte]

Velas que passam! Nuvens benançosas!
[Velieri che passano, Nubi tranquille]
Serenas ilusões da mocidade!
[serena illusioni]
Ilusões da mocidade,
[Illusioni della giovinezza,]
- A noite do infortunio vos espanca;
[la sforza dell' infortunio vi percuote]
Matando a crença da primeira idade…
[e la prima fé uccide della bellezza]

Recitativo

THYLDE (para Alceu)

Por quem és, deixa ilusão sinistra,
[Alceu ??, lascia l'illuson sinistra]
Foge do abismo á tétrica atração:
[Fuggi l' abisso teorica di malasorte]
- O sol virá e nossa vida
- [Per noi splende il sol di nuova vita]

O sol virá dourar a nossa vida!
[Per noi splende il sol di nuova vita]

(Alceu desprendendo-se dos braços de Thylde e atirando-se sobre o tumulo.).

ALCEU

Não Thylde, Thylde não.
[No Thylde, Thylde no]
Quero a morte, não!
[vo la morte, no!] o

SIDÉRIA

Alceu! Alceu! Vem comigo
Ao sonho eterno do céu!
Alceu vem comigo no céu!

APOTHEOSE - em conjunto.

(Desaparecem ao fundo as rochas infernais e veem-se os anjos em companhia de Sidéria)!

THYLDE, PAULO, CORO

É quasi meia noite, hora
Sinistra, propicia para o mal
Cuidado: os [perversos
Vivem nessa hora fatal

ALCEU

Dame-me a morte do teu amor…

PAULO

Sidéria, filha é grande a minha dor…
Vem comigo do sonho e

SIDÉRIA

Alceu! Alceu! Vem comigo
Ao sonho eterno céu o ao sonho eterno do ceu
Vem comigo

JUVENAL

Sidéria! Malditas sejas,
Maldita quem te perdeu…

ALCEU

Dame-me a luz do teu amor…

CORO DOS ANJOS

Alceu, Alceu, vem conosco

CORO DOS ANJOS

Alceu, Alceu, bendito sejas Alceu.

THYLDE

É quasi meia noite... vem comigo...
Alceu! Alceu! Vem comigo
Por quem Alceu despesa da ilusão
Que te fascina

ALCEU

Sidéria, e vou...

(**Bate meia noite,** tudo desaparece. Os camponeses cercam Alceu que tombou morto).

THYLDE (GRITANDO)

Alceu! Morto! (Morto, Alceu!)

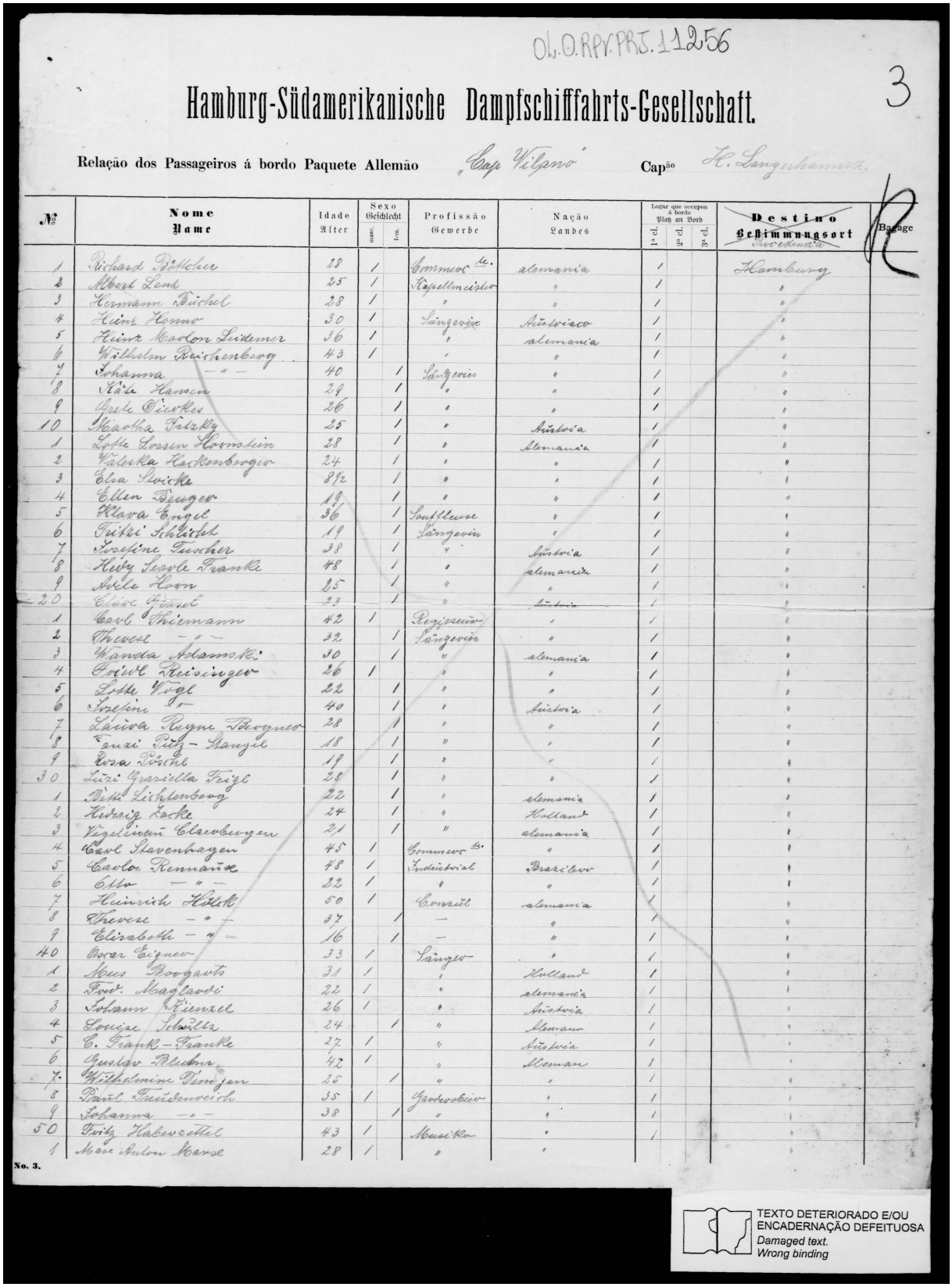
(Todos fazem uma oração d'meia voz)

.....

CAI A TELLA LENTAMENTE

FIM

ANEXO A - LISTA DEPASSAGEIROS DO NAVIO CAPITÃO VILANO



OL.O.RPV.PRJ.11256

3

Hamburg-Südamerikanische Dampfschifffahrts-Gesellschaft.

Relação dos Passageiros á bordo Paquete Allemão „Cap Vilano" Capão H. Langerhannsz.

№	Nome / Name	Idade / Alter	Sexo / Geschlecht masc.	Sexo / Geschlecht fem.	Profissão / Gewerbe	Nação / Landes	Logar que occupou á bordo / Platz an Bord 1ª cl.	2ª cl.	3ª cl.	~~Destino~~ / ~~Bestimmungsort~~ / Procedencia	Bagage
1	Richard Böttcher	28	1		Commerc.te	alemania	1			Hamburg	
2	Albert Lenz	25	1		Kapellmeister	"	1			"	
3	Hermann Büchel	28	1		"	"	1			"	
4	Heinz Honno	30	1		Sängerin	Austriaco	1			"	
5	Heinz Marlon Leidemer	36	1		"	alemania	1			"	
6	Wilhelm Reichenberg	43	1		"	"	1			"	
7	Johanna —"—	40		1	Sängerin	"	1			"	
8	Käte Hansen	29		1	"	"	1			"	
9	Grete Dierkes	26		1	"	"	1			"	
10	Martha Patzky	25		1	"	Austria	1			"	
1	Lotte Lossen Hornstein	28		1	"	Alemania	1			"	
2	Valeska Hackenberger	24		1	"	"	1			"	
3	Elsa Stoicke	8½		1	"	"	1			"	
4	Ellen Beuger	19		1	"	"	1			"	
5	Klara Engel	36		1	Souffleuse	"	1			"	
6	Fritzi Schlicht	19		1	Sängerin	"	1			"	
7	Josefine Tischer	38		1	"	Austria	1			"	
8	Hedy Searle Franke	48		1	"	alemania	1			"	
9	Adele Horn	25		1	"	"	1			"	
20	Clara Grasel	23		1	"	Austria	1			"	
1	Carl Thiemann	42	1		Regisseur	"	1			"	
2	Therese —"—	32		1	Sängerin	"	1			"	
3	Wanda Adamski	30		1	"	alemania	1			"	
4	Friedl Reisinger	26	1		"	"	1			"	
5	Lotte Vogl	22		1	"	"	1			"	
6	Josefine —"—	40		1	"	Austria	1			"	
7	Laura Regne Bergner	28		1	"	"	1			"	
8	Fanzi Pütz-Stangel	18		1	"	"	1			"	
9	Rosa Pöschl	19		1	"	"	1			"	
30	Luzi Graziella Feigl	28		1	"	"	1			"	
1	Bette Lichtenberg	22		1	"	alemania	1			"	
2	Hedwig Zacke	24		1	"	Holland	1			"	
3	Vigelinau Claerbergen	21		1	"	alemania	1			"	
4	Carl Stavenhagen	45	1		Commerc.te	"	1			"	
5	Carlos Rennaux	48	1		Industrial	Brazilero	1			"	
6	Otto —"—	22	1		"	"	1			"	
7	Heinrich Hölck	50	1		Consul	alemania	1			"	
8	Therese —"—	37		1	—	"	1			"	
9	Elisabeth —"—	16		1	—	"	1			"	
40	Oscar Eigner	33	1		Sänger	"	1			"	
1	Mees Borgarts	31	1		"	Holland	1			"	
2	Fred. Maglardi	22	1		"	alemania	1			"	
3	Johann Kienzel	26	1		"	Austria	1			"	
4	Louise Schultz	24		1	"	Alemana	1			"	
5	C. Frank-Franke	27	1		"	Austria	1			"	
6	Gustav Blecher	42	1		"	Aleman	1			"	
7	Wilhelmine Dimgen	25		1	"	"	1			"	
8	Paul Freudenreich	35	1		Garderobier	"	1			"	
9	Johanna —"—	38		1	"	"	1			"	
50	Fritz Haberzettel	43	1		Musiker	"	1			"	
1	Max Anton Marse	28	1		"	"				"	

No. 3.

TEXTO DETERIORADO E/OU ENCADERNAÇÃO DEFEITUOSA
Damaged text.
Wrong binding

3v.

№	Nome / Name	Idade / Alter	Sexo / Geschlecht masc.	fem.	Profissão / Gewerbe	Nação / Landes	Logar que occupou á bordo / Platz an Bord 1ª cl.	2ª cl.	3ª cl.	Destino / Bestimmungsort	Bagage
52	Alfred Bennevitz	20	1		Musiko	Aleman	1			Hamburg	
3	Ferdinand Wegner	30	1		"	"	1			"	
4	Carl Boy	40	1		"	"	1			"	
5	Richard Hoeft	27	1		"	"	1			"	
6	Otto Fricke	23	1		"	"	1			"	
7	Richard Massuthe	43	1		"	"	1			"	
8	Paul Fichtmüller	26	1		"	"	1			"	
9	Rudolf Hacke	30	1		"	"	1			"	
60	Josef Hofbeck	30	1		"	Austria	1			"	
1	Leo Ulrich	22	1		"	Aleman	1			"	
2	Georg Kläcke	20	1		"	"	1			"	
3	Christian Pultz	25	1		"	"	1			"	
4	Richard Sachse	31	1		"	"	1			"	
5	Reinhold Schmold	23	1		"	"	1			"	
6	Erwin Kavohl	27	1		"	"	1			"	
7	Rudolf Riedinger	30	1		Chorist	"	1			"	
8	Martha — " —	30		1	Chordame	"	1			"	
9	Harry Neuland	24	1		Chorist	Russo	1			"	
70	Friedrich Jelletz	24	1		"	Austria	1			"	
1	Carl Kreibig	26	1		"	Hungaria	1			"	
2	Bruno Meinel	21	1		"	Aleman	1			"	
3	Harry Carstens	50	1		Zeatermeister	"	1			"	
4	Franz Cermak	22	1		Friseur	Austria	1			"	
5	Arthur Broche	32	1		Musiko	Aleman	1			"	
6	Ernst Grützmacher	34	1		"	"	1			"	
7	Franz Schätzing	24	1		Inspizient	"	1			"	
8	Alex Grünau - Grünwald	25	1		Chorist	Russo	1			"	
9	Max Müller - Schoinski	29	1		"	Aleman	1			"	
80	Georg Wucherpfennig	29	1		"	"	1			"	
1	Karl Brencken	24	1		Musiko	"	1			"	
2	Heinrich Grossmann	45	1		"	"	1			"	
3	Rudolf — " —	50	1		"	"	1			"	
4	C. O. W. Klausner	40	1		Commerc.te	"	1			"	
5	Marg. Camara	36		1	—	espanol	1			Boulogne s. m.	
6	Melani Barbara	31		1	—	"	1			"	
7	Gabriel Abanzio	28	1		Commerc.te	argentino	1			"	
8	A. M. Cohtino	43	1		— " —	brazileiro	1			"	
9	M.me — " —	40		1	—	— " —	1			"	
90	Dr. A. de Padua Rezende	46	1		medico	"				"	
1	M.me — " — — " —	41		1	—	"	1			"	
2	M.me Isidor Marx	29		1	—	"	1			"	
3	Isaac Marx	11	1		—	"	1			"	
4	Ayres Cesar da Silva	40	1		cante	"	1			"	
5	Erwin Heinrich	21	1		inger	Aleman	1			Southampton	
96	Francisco Morano	27	1		ingenieiro	portuges	1			Lissabon	

Rio de Janeiro, 2. de Junio 19.

Capitão

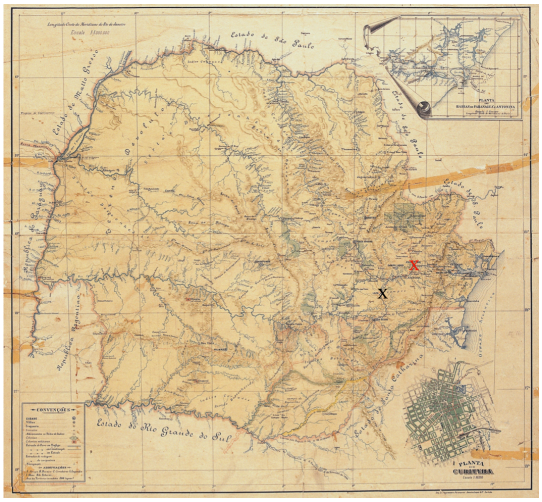
TEXTO DETERIORADO E/OU ENCADERNAÇÃO DEFEITUOSA
Damaged text.
Wrong binding

ANEXO B - FOTOS DA FAMILIA STRESSER



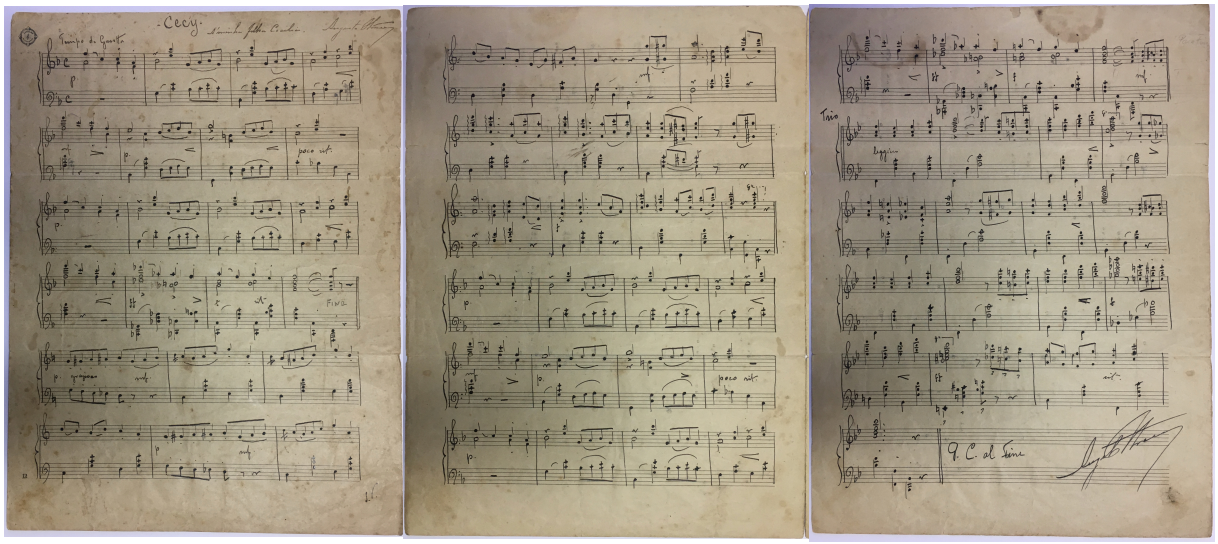
Foto: Montagem de fotos da Familia Stresser. Acima: Augusto o caçula da família. Seus irmãos foram: Maria do Pilar, Leopoldina, José Theodoro, João Augusto, Francisca e Guilhermina. Abaixo: Theodoro Stresser, pai e Izabel Pletz, conhecida como Luiza, mãe de Augusto Stresser. Observa-se na foto a pequena maquete da Catedral de Curitiba. Fonte: BRDF. MIS-PR.

ANEXO C - MAPA DO PARANA



Mapa do Estado do Paraná em 1896. O “x” preto mostra a posição da cidade da Lapa, enquanto o “x” em vermelho mostra a posição de Curitiba. Disponível em: https://www.iat.pr.gov.br/Pagina/Coletanea-de-Mapas-Historicos-do-Parana.

ANEXO D - CECÍLIA DE AUGUSTO STRESSER



Partitura original autógrafa de Cecy, de Augusto Stresser localizada no Museu da Imagem e do Som do Paraná.

ANEXO E - IMAGEM DO *DER KOMPASS*



O Olho da Rua, Curitiba, 22 ago 1908. ano II, n.35, p.15

ANEXO F - FOTOGRAFIAS PARA CARTÃO



Fotos provavelmente utilizadas na composição de cartões dos artistas. A esquerda George e Marietta, enquanto a direita vê-se Jorge Leitner, Josepha de Freitas e Jayme Ballão.