

Matheus Felliipe Reguta

GRR20150917

O maestro Léo Kessler em Curitiba: Da Companhia Alemã de Operetas à fundação do Conservatório de Música do Paraná (1911-1916)

Monografia apresentada à disciplina OA027- Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Carlini

CURITIBA

2018

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e aos meus familiares, que mesmo distantes nunca deixaram de me amar e apoiar;
A Arantxa Eckhardt, por milagrosamente me suportar ao seu lado pelos últimos cinco anos;
À UFPR, pelas oportunidades de formação humana e intelectual às quais tive acesso;
Ao Prof. Dr. Álvaro Carlini, pelos ensinamentos, pela sinceridade e pela amizade;
Aos que contribuíram para realizar este trabalho com informações e discussões;
Aos meus amigos e colegas, sejam os do primário ou os da universidade;
Aos vários mestres que tive, sejam os da universidade ou os do primário;
Ao maestro Osvaldo Colarusso, pelas aulas enriquecedoras;
A Eduardo Ribeiro da Fonseca, por ouvir e por ajudar a expandir meu mundo;
A Luciana Cavalheiro Bissi, por ainda em minha infância ter me aberto as portas para a música.

RESUMO

Em 1911, o músico suíço Léo Kessler (1882 – 1924) fixou moradia em Curitiba, Estado do Paraná. Kessler inseriu-se na vida artística da capital paranaense de maneira intensa, atuando como maestro, instrumentista, professor, crítico de música e compositor. Sua atuação resultou na criação de instituições e na realização de eventos que podem ser vistos como marcos fundadores de uma maior profissionalização da música no Paraná. O objetivo deste trabalho é estudar a presença de Léo Kessler em Curitiba no período compreendido entre os anos de 1911 e 1916. Para tanto, enfatizou-se a pesquisa em fontes do período em questão, constantes de acervos públicos em formato digital, como é o caso da Hemeroteca Digital Brasileira. As informações coletadas foram relacionadas com bibliografia das áreas de história social, musicologia histórica e sociologia. Foi dada especial atenção ao ensaio teórico de Norbert Elias sobre as relações estabelecidos-outsiders. Buscou-se com isto um aprofundamento na compreensão das relações entre Kessler, imigrante, e a sociedade já estabelecida em Curitiba, bem como das contribuições de Kessler para o desenvolvimento do meio musical da cidade. Pretende-se assim reinserir a figura de Kessler na história da música do Paraná, estabelecendo critérios teóricos historiográficos consistentes e possibilitando abordagem acadêmica adequada.

Palavras-chave: Léo Kessler; História da Música do Paraná; Musicologia histórica no Brasil

ABSTRACT

In 1911, Swiss musician Léo Kessler (1882 – 1924) moved to Curitiba, in Brazilian Paraná State. Kessler became part of the local artistic circles, working as conductor, pianist, music teacher, music critic and composer. He was responsible for the creation of several institutions and realization of musical events that can be seen as landmarks in the process of professionalization of music in Paraná. The aim of this study is to analyse Léo Kessler's presence in Curitiba in the period between 1911 and 1916. Research was focused in sources from the period that were publicly available in digital format, such as the Hemeroteca Digital Brasileira. Collected data was related to bibliography from social history, historical musicology and sociology fields. Special attention was given to Norbert Elias' essay on insiders-outsiders relations. This was done in order to deepen the understanding of the relations between Kessler, as immigrant, and the establishment of Curitiba, as well as Kessler's contributions to the development of the city's musical scene. It is this way intended to reinsert Kessler as a key figure in the history of music in Parana, establishing consistent historiographical criteria and opening more possibilities for further research in the field.

Key-words: Léo Kessler; History of Music in Parana; Historical musicology in Brazil

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Compassos 14 a 20 de <i>Natal</i> . Fonte: O autor, 2018.....	34
Figura 2: Compassos 21 a 26 de <i>Natal</i> . Fonte: O autor, 2018.....	35
Figura 3: Compassos 1 a 4 da <i>Serenata</i> . Fonte: O autor, 2018.....	35
Figura 4: Compassos 25 a 32 da <i>Serenata</i> . Fonte: O autor, 2018.....	36

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	5
1.1 Curitiba no início do século XX.....	5
1.2 Estabelecidos e <i>outsiders</i>	9
1.3 Paranismo.....	12
2. LÉO KESSLER EM CURITIBA (1911-1916).....	17
2.1 Antecedentes e período 1911-1912.....	17
2.2 Período 1913-1914.....	25
2.3 Um parêntesis: A música de Kessler.....	31
2.4 Período 1915-1916.....	37
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS.....	43
ANEXOS.....	47

APRESENTAÇÃO

O tema deste trabalho é a atuação do maestro suíço Léo Kessler¹ entre os anos de 1911 e 1916 na cidade de Curitiba, com foco em sua relação com a sociedade local e sua relevância no desenvolvimento do meio musical da cidade. Kessler chegou a Curitiba em abril de 1911 acompanhando a Companhia Alemã de Operetas², que realizava excursão pela América do Sul. A Companhia aqui se dissolveu e seus membros se dispersaram, alguns voltando para a Europa e outros, incluindo Kessler, fixando moradia no Brasil.³ O maestro tornou-se nos anos que se seguiram figura central na cena musical de Curitiba, montando concertos, óperas, operetas, atuando como crítico musical e também como professor. Em 1916 participou na fundação do Conservatório de Música do Paraná, instituição de ensino que formou uma geração de músicos paranaenses.

Esta pesquisa se originou pela leitura do periódico paranaense de 1913, *A Bomba*. Este periódico, publicado aproximadamente a cada 9-10 dias, era uma revista de humor e variedades, destinado a entreter seus leitores com crônicas, histórias e anedotas acerca da vida social e de acontecimentos diversos em Curitiba. Em várias edições (*A Bomba* teve curta vida, existindo somente 21 edições) há algum tipo de citação ao trabalho de Kessler como cronista e crítico no *Diário da tarde*. A indicação da existência de material escrito por Kessler e ainda não utilizado como fonte em nenhum estudo foi o ponto de partida do trabalho aqui realizado.

O estudo deste assunto trouxe algumas dificuldades metodológicas, principalmente no que diz respeito à coleta de informações e à pesquisa em acervos públicos. Um dos primeiros obstáculos encontrados foi a quase ausência de fontes primárias que poderiam ser consultadas para esta pesquisa. Outro, a relativa escassez de artigos que tratam especificamente da presença de Léo Kessler em Curitiba. Tendo em vista estas dificuldades, antes de abordar o tema propriamente dito é interessante fazer algumas considerações acerca das fontes utilizadas.

-
- 1 Leonhard Kessler, conhecido no Brasil por Léo Kessler, nasceu em Schiers, Suíça, em 12 de setembro de 1882. Após estudos em sua terra natal, em Estrasburgo e no Conservatório de Paris iniciou carreira como regente e diretor artístico, acompanhando companhias itinerantes de ópera e teatro. Em 1911, em tournée artística pela América do Sul, chegou à cidade de Curitiba, onde fixou moradia. Kessler morou na cidade até o fim de sua vida, atuando como maestro, instrumentista, compositor, educador e crítico musical. Em 29 de setembro de 1924, após um período de recuperação de uma crise de depressão nervosa, Kessler cometeu suicídio, atirando-se no Rio Itajaí em Blumenau.
 - 2 A Companhia é citada por diversos nomes nas fontes pesquisadas: Companhia Papke (CORRÊA DE AZEVEDO, 1960), Companhia Padereski (PROSSER, 2004. p. 121), Companhia de Operetas alemã (BALLÃO, 1926; MURICY, 1938), *Schwande-und-Singspielgesellschaft*, Companhia Alemã de Vaudevilles e Operetas ou Companhia de J. Platerowski (*Diário da Tarde*, 29 de abril de 1911, ed. 3795, p. 2; 2 de maio de 1911, ed. 3796, p. 1; 5 de maio de 1911, ed. 3799, p. 3; 8 de maio de 1911, ed. 3801, p. 1).
 - 3 Também se fixou em Curitiba nesta ocasião o tenor Jorge Wucherpfenning, que trabalharia frequentemente com Kessler nos anos seguintes.

Para recolher informações sobre este período da vida de Kessler e da vida musical em Curitiba recorreu-se principalmente a três tipos de fontes: artigos mais antigos sobre Kessler, escritos por autores que conviveram com o maestro ou que ao menos estavam mais próximos dele temporalmente; artigos sobre a música, a sociedade e as artes na Curitiba do início do século XX e recortes de edições de periódicos da época.

Os principais trabalhos sobre a vida e a obra de Kessler são os de Jayme Ballão⁴, Andrade Muricy⁵ e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.⁶ Kessler também é citado em diversos trabalhos acerca da música e das instituições musicais em Curitiba⁷. Apesar de haver várias fontes diferentes para as informações biográficas de Kessler apresentadas nestas pesquisas os dados quase sempre estão de acordo com os textos de Ballão, Muricy e Corrêa de Azevedo. Levando isto em conta pode-se supor que estes três textos serviram como fontes quase únicas para contar a história de Kessler.

O texto de Andrade Muricy de 1924 foi escrito por ocasião da morte de Kessler, para ser lido em sessão pública da Academia de Letras do Paraná. O autor busca montar uma memória já com algum caráter musicológico histórico, com um resumo da vida de Kessler e considerações sobre sua obra, mas Muricy estava na Suíça quando o maestro faleceu. Assim, o próprio autor informa o leitor de possíveis esquecimentos e falta de organização cronológica, por estar distante de arquivos que pudesse consultar. O texto de Muricy está incluso no livro que Jayme Ballão (1926) publicou em memória de Kessler. O livro inclui textos de Ballão sobre Kessler, transcrições de homenagens póstumas feitas em jornais e uma carta enviada pelo pai do maestro, Friedrich Kessler. O texto de Muricy de 1938 é uma reedição publicada na *Revista Brasileira de Música* do texto de 1924 e praticamente não apresenta alteração no conteúdo apresentado em relação à primeira publicação.

Já o artigo de Corrêa de Azevedo, publicado na *Revista de Letras* da UFPR em 1960, toma por fontes o livro de Jayme Ballão e partituras, recortes de jornais e outros documentos recolhidos com a família de Kessler. Corrêa também faz um breve levantamento de fontes musicológicas que mencionam Kessler, citando entre outros o livro *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, de sua autoria. O artigo apresenta já considerável distância temporal da morte de Kessler. Sua relevância está em ser praticamente o único estudo musicológico publicado sobre o maestro, sendo assim referência essencial em qualquer pesquisa que envolva Kessler.

4 BALLÃO, 1926

5 MURICY, 1926; 1938.

6 CÔRREA DE AZEVEDO, 1960. Há também um artigo de publicação mais recente que trata do período de atividades de Kessler em Curitiba e uma monografia de graduação sobre a ópera composta pelo maestro, *Papilio Innocentia*. Mas ambos os trabalhos tomam por fontes os textos de Muricy e Corrêa de Azevedo já citados (FERREIRA, GRAÇA, 2011; FERREIRA, 2012).

7 Por exemplo, cf. JUSTUS, 2002; RODERJAN, 2004; PROSSER, 2004.

Os recortes de periódicos foram utilizados como relatos da atuação de Kessler vindos de sua própria época. Se por um lado eles têm por vantagem estarem mais próximos dos acontecimentos aqui estudados, por outro somente fornecem fragmentos do período em lugar de uma narrativa mais coerente. Também exigem que sejam indagados a linha editorial das publicações de que foram retirados e os objetivos de seus autores, visto que tais fatores podem levar a certas distorções ou contradições no relato dos acontecimentos. Um bom exemplo disto é a descrição em uma notícia do jornal *A República* de um concerto sinfônico da série de apresentações orquestrais organizada e realizada por Kessler no final de 1913 e início de 1914:

Constituiu um brilhante sucesso o concerto sábado último levado a efeito sob os auspícios do nosso colega “Diário da Tarde” e em benefício do Asilo N. S. da Luz, pelo maestro Léo Kessler. A concorrência foi grande, tendo honrado o festival com a sua presença o exmo. sr. dr. Carlos Cavalcanti e sua exma. esposa.⁸

Baseando-se somente nesta e em outras colunas de jornal sobre os concertos⁹ seria possível concluir que foram todos eles sucessos de público e de crítica. No entanto, em uma coluna publicada anos mais tarde, Andrade Muricy afirma que Kessler “tentou levar a efeito uma serie de Concertos sinfônicos e infelizmente, não obteve êxito algum que o animasse. A assistência ao ‘Festival Wagner’ foi deploravelmente restrita”.¹⁰ Há outros exemplos de inconsistências entre descrições de apresentações de óperas e de artistas. Os jornais do período eram um meio para divulgar e construir uma determinada imagem da cidade e dos curitibanos e tais contradições podem ser parcialmente explicadas como reflexos de conflitos de ideias na tentativa de formulação das identidades curitibana e paranaense. Esta construção de identidades para a cidade e o estado será considerada em maior detalhe em capítulos seguintes. Na consulta aos periódicos teve-se assim de tomar esta cautela, de não entender nenhuma descrição como um relato imparcial ou exato dos fatos ocorridos.

O recorte temporal desta pesquisa, 1911-1916, remete ao período entre a chegada de Kessler e a fundação do Conservatório de Música do Paraná. Tal recorte foi escolhido por representar um período de intensa atividade artística de Kessler, por estar compreendido entre dois eventos importantes para o maestro e para a cena musical de Curitiba e pela limitação de tempo disponível para a realização de coleta de informações em periódicos e escrita desta pesquisa.

8 *A República*, 3 de fevereiro de 1914, ed. 1914-00028, p. 2. Foi feita a opção neste trabalho pela utilização das normas ortográficas atuais em citações diretas para maior normatização do texto. Eventuais intervenções estão entre colchetes e trechos porventura ilegíveis nos originais são indicados com um ponto de interrogação. Grifos e pontuação sempre são dos originais, salvo indicação contrária.

9 *Ibid.*, 4 de novembro de 1913, ed. 1913-00245; 1º de dezembro de 1913, ed. 1913-00268; 18 de dezembro de 1913, ed. 1913-00284

10 *Ibid.*, 17 de julho de 1915, ed. 1915-00164, p. 1

Com relação a acervos consultados, foram feitas visitas com fins de pesquisa à biblioteca do Museu Paranaense, à Casa da Memória de Curitiba e à Biblioteca Pública do Paraná. Os microfilmes do *Diário da tarde* necessários à realização deste estudo estiveram em processo de digitalização e, portanto, parcialmente inacessíveis na Biblioteca Pública neste ano. O Museu Paranaense possui acervo relativamente limitado de edições, com vários meses faltando. Optou-se, assim, pela utilização de periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, mantida pela Biblioteca Nacional, pela facilidade de acesso e organização do acervo.

Um trabalho de análise musical seria de grande relevância para a discussão da atuação de Kessler e há considerável falta de estudos deste tipo da literatura musical paranaense do período. Isto considerado, foi feita a opção de não focar esta pesquisa no estudo das obras de Léo Kessler. Alguns fatores levaram a esta escolha. Relativamente pouco da obra musical de Kessler pode ser encontrado em acervos públicos e ao que tudo indica parte desta obra está perdida.¹¹ Além disso, a bibliografia que trata da música feita no Paraná em geral, e no período aqui estudado em particular, é relativamente pequena. Um estudo mais aprofundado da música de Kessler exigiria mais tempo para buscas em acervos particulares. No entanto, foram encontradas e transcritas duas partituras de Kessler, ambas para voz e piano, e fez-se um subcapítulo com considerações sobre a sua obra, dentro daquilo que o material e a bibliografia disponíveis permitem. Um trabalho posterior neste sentido pode ser facilitado, visto que no momento está sendo elaborado um catálogo das obras de Kessler e um documentário sobre sua vida em Curitiba.¹²

Não se pretende com este trabalho revelar um relato objetivo da vida de Kessler em Curitiba, pois criar uma narrativa objetiva do passado não é nem possível, nem o ideal desejado ao se escrever história. Espera-se, isto sim, por um lado apontar para atividades realizadas por Kessler até o momento pouco comentadas, expandir o que se sabe sobre aquelas de que a bibliografia consultada já trata e, principalmente, tomar uma abordagem mais crítica do papel de Kessler na formação do meio musical de Curitiba e do Paraná, visando reinseri-lo no estudo da história da música da cidade e do Estado. Para chegar a este objetivo, esta monografia foi organizada em dois grandes blocos. O primeiro é uma contextualização histórica e teórica, tratando da sociedade da cidade e do Estado, com foco nas relações e disputas entre os diversos grupos e culturas que a compunham. O segundo é a organização de uma narrativa, fundamentada pela contextualização feita, a partir dos dados levantados acerca de Kessler e de sua música.

11 Nos anos 70 a família Stresser doou os originais das partituras da ópera *Sidéria*, nas versões para piano e para orquestra, para o Teatro Guaíra. Estas foram por um período dadas por perdidas mas agora encontram-se disponíveis cópias nos acervos do Museu da Imagem e do Som e da FAP. Algumas partituras de Kessler estão perdidas, mas parte delas pode ser encontrada em acervos pessoais e em fac-símile em trabalhos acadêmicos. (Conversa com Denise Ernlund Metynoski, sobrinha-neta de Léo Kessler; cf. FERREIRA, 2012)

12 Troca de mensagens com o pesquisador Gehad Hajar

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Curitiba no início do século XX

Em 1853, ano da emancipação política do Paraná, Curitiba era uma pacata vila de interior com pouco menos de seis mil habitantes e a maior parte do território da recém-criada província permanecia praticamente desabitada. A província já abrigava uma pequena oligarquia de criadores e comerciantes de gado e fazendeiros de erva-mate, formada ainda durante o período colonial e que tinha vínculos significativos com as antigas elites do nordeste brasileiro.¹³ A esta elite luso-brasileira foram incorporados novos indivíduos, muitos de origem nordestina, que tinham um maior grau de instrução e estavam mais aptos a ocupar cargos de poder na estrutura administrativa da nova província.¹⁴ Esta elite manteve importância cultural, política e econômica ao longo dos séculos XIX e XX, mesmo após o fim do ciclo econômico do mate.

A partir da emancipação as elites paranaenses tiveram como preocupação o povoamento e a modernização do Paraná. Para este fim seriam necessárias grandes levas de pessoas, que colonizariam o interior e serviriam como mão de obra para a construção da província. Diversas teorias sobre a superioridade e a inferioridade de raças humanas estavam inseridas no debate público no século XIX e em princípios do século XX. A ideia de que as populações mestiças nativas não seriam capazes de formar uma identidade nacional e, portanto, a base para uma nação, era disseminada por todo o Brasil. A população brasileira, marcada pela miscigenação, era assim frequentemente vista como impura, improdutiva e incapaz de formar uma nação à altura dos povos europeus, tidos como civilizados.¹⁵ Devido a estes fatores foi feita a opção pelo incentivo à vinda de imigrantes europeus, que começaram a chegar em números cada vez mais significativos a partir dos anos 1870. Estes não somente poderiam ocupar o território, mas também permitiriam um branqueamento da população, atuando assim como um elemento civilizador.

Simultaneamente, as elites agrícolas começaram a se urbanizar, tornando-se aos poucos uma burguesia ligada mais ao comércio e à indústria que à terra. Ao longo da segunda metade do século XIX o Paraná passou por um processo inicial de industrialização, baseada principalmente na tecnicização da produção de erva-mate. Tal industrialização foi em alguns sentidos exceção no Brasil, pois ocorreu de forma relativamente autônoma e autossustentada, em contraste com a de São Paulo, por exemplo, que se deu principalmente a partir de uma política de substituição de importações. Isto é, esta indústria ervateira se desenvolveu a partir de capital local e com o

¹³ OLIVEIRA, 2000

¹⁴ JUSTUS, 2002, p. 9

¹⁵ NAXARA, 1998.

objetivo de produzir bens para exportação. Em oposição a isto, a industrialização no Brasil em geral se deu como uma forma de reduzir a dependência da importação de bens manufaturados. A formação da indústria ervateira é particularmente estranha na visão de economistas e historiadores porque o Paraná do século XIX, como sociedade agrícola, não apresentava as características normalmente tidas como necessárias para tal processo de industrialização. Em todo caso, este processo resultou em uma precoce aderência ao trabalho livre em lugar do cativo. Ainda que houvesse presença de escravos na região desde a época da colônia, as próprias características do cultivo do mate, da economia da província e o crescente preço da compra de escravos já desincentivavam a formação de grandes latifúndios escravistas.¹⁶

A oligarquia ervateira desejava estar à altura não somente das elites de regiões brasileiras mais antigas e mais cultural e economicamente consolidadas de sua época, como o Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais e São Paulo, mas também almejava tornar-se cosmopolita e moderna como as da Europa. Isto as levou ao gosto pelo novo e por tudo que representasse o oposto do passado colonial. A intelectualidade forjada neste meio, cujas posições formariam a base ideológica das classes dominantes pelas próximas décadas, tornou-se essencialmente republicana, positivista e anticlerical. Com isso ganhou destaque no pensamento das elites da província a noção de progresso, seja ele cultural, científico, artístico, econômico ou social. Em Curitiba celebrava-se a inauguração de linhas férreas, indústrias, casas de espetáculo e, já no século XX, sistemas de iluminação elétrica, bondes e cinemas. O crescimento da economia ervateira também levou a uma maior urbanização da província. Cada novo sobrado e prédio que ultrapassasse as casas térreas coloniais era um símbolo do avanço da província rumo à civilização moderna.

Curitiba apresentou um grande crescimento populacional neste período. Vários viajantes que passaram pela cidade no século XIX e no início do século XX deram descrições de uma pequena cidade sempre em vias de desenvolver-se para tornar-se uma capital de fato.¹⁷ Em 1858 o viajante alemão Robert Avé-Lallemant afirmou que a cidade abrigava cerca de 5000 habitantes, e que nela “nada se encontra de grande ou grandioso”.¹⁸ 14 anos depois, em 1872, a população havia mais que dobrado para 11730 habitantes, ultrapassado 24 mil em 1890, 60 mil em 1910 e atingido quase 80 mil em 1920. Um elemento comum nas descrições dadas da cidade é a ideia de uma dupla natureza, um certo espírito interiorano, provinciano, que convive com um desejo de modernidade, sofisticação e cosmopolitismo. Rocha Pombo, Nestor Victor, Romário Martins e outros membros da intelectualidade paranaense do século XX celebraram frequentemente em

16 PEREIRA, M. R. M., 1992

17 PEREIRA, M. A. M., 1996

18 AVÉ-LALLEMANT, 1980 apud PEREIRA, M. A. M., op. cit., p. 13

seus textos tal desenvolvimento da cidade e acreditavam em uma predestinação de Curitiba como grande metrópole do Paraná.

Esse aumento populacional, no entanto, apresentou vários desafios à organização urbana de Curitiba. A economia local não pôde acompanhar o crescimento demográfico. Para além da erva-mate, a indústria em Curitiba ainda era em geral muito incipiente no início do século XX. O que havia era alguma produção de bens necessários à indústria do mate, fundições de ferro de pequeno porte, fábricas de barricas, gráficas e de produtos básicos destinados ao consumo local, como cerveja, pão e assim por diante. Estas indústrias muito frequentemente pertenciam a uma burguesia de imigrantes europeus. Ernesto Bengtsson, imigrante sueco e sogro de Léo Kessler, por exemplo, foi proprietário de uma fábrica de barricas destinadas ao armazenamento e transporte de erva-mate e da Cervejaria Providência.¹⁹ Apesar destes desenvolvimentos, a indústria curitibana não fornecia posições de trabalho suficientes para a população e a infraestrutura da cidade não era capaz de acolher a massa de novos habitantes. Ao que tudo indica, a falta de oportunidades gerou uma quantidade significativa de desempregados e de pessoas vivendo no limiar da pobreza.²⁰

O discurso oficial é o de uma urbe moderna, ou ao menos em acelerado processo de modernização, em que vive uma população diversa mas civicamente unida, trabalhando pelo bem comum. Tal discurso não somente exclui a população destituída de meios materiais, mas também ignora a existência de conflitos entre os diversos grupos sociais existentes na cidade. Havia por exemplo um considerável movimento anarquista no Paraná, oposto ao discurso vigente de conciliação de interesses.²¹ Mesmo entre as classes relacionadas à indústria de erva-mate havia várias disputas, especialmente entre produtores autônomos, a burguesia dona de engenhos, a burguesia ligada ao comércio e a classe de trabalhadores livres.²² Mas uma das maiores contradições está na relação entre a elite local e os imigrantes europeus, cuja vinda foi inicialmente planejada para servirem somente como mão de obra para o desenvolvimento da província.

Os imigrantes, cada vez mais numerosos, começaram a ganhar também importância econômica e disputar política e culturalmente com a elite estabelecida na província. Os poloneses, por exemplo, buscavam se estabelecer como pequenos proprietários rurais, objetivo que conflitava com a cultura urbana e modernizadora das elites luso-brasileiras.²³ A comunidade alemã em particular é frequentemente citada em periódicos da época e se firmou como uma das

19 PEREIRA, M. R. M., op. cit., p. 133

20 NICOLAZZI, 2000

21 Ibidem, p. 6

22 PEREIRA, M. R. M., op. cit., p. 38

23 Ibidem, p. 131

principais etnias do Estado na memória social curitibana.²⁴ Os alemães formaram instituições cívicas e clubes de importância para a história do Paraná, tais como a Deutscher Saengerbund, a Sociedade Thalia, o Clube Concórdia, a Sociedade Teuto-Brasileira e outros. A relação entre a oligarquia mais antiga do Estado e estas comunidades de imigrantes crescentemente relevantes não foi sempre de pura cordialidade, existindo uma certa ambiguidade no tratamento de uns para com os outros.

No caso dos alemães, por exemplo, podem ser encontradas diversas referências positivas à sua presença na cidade. Os alemães eram em geral vistos como trabalhadores esforçados, pessoas preparadas para levar adiante o comércio, a indústria e a agricultura. Ao mesmo tempo, no entanto, começa a haver um mal-estar e mesmo desconfiança com relação à comunidade alemã, por esta ser vista como hermética e inassimilável à população brasileira.²⁵ Este tipo de ambiguidade transparece nos periódicos da época. Na *Bomba*, por exemplo, podia-se encontrar uma seção chamada *O Batates*, imitação satírica da imprensa germânica da cidade, escrita em um falso alemão macarrônico. Outros periódicos, como o *Diário da tarde*, traziam frequentemente colunas favoráveis e mesmo elogiosas não só do papel dos alemães na construção da cidade e do estado, mas também do Império Alemão, visto como exemplo de ordem e civilização a ser seguido. Prevaleceu, no entanto, a desconfiança dos alemães, que provinha em parte da percepção de um excessivo expansionismo germânico. Existia o temor de que as populações germânicas poderiam acabar por tomar para si partes do Brasil, em lugar de serem assimiladas. A eclosão da Primeira Guerra só fez aumentar os atritos entre comunidades alemãs e luso-brasileiras. Após a entrada do Brasil na guerra em 1917 as tensões só aumentaram mais e em Curitiba houve saques, insultos e ataques dirigidos contra a população alemã e suas propriedades.²⁶

Outro aspecto de grande importância para a intelectualidade curitibana do início do século era a preocupação de educar a população. Para tornar Curitiba e o Paraná sociedades cosmopolitas e modernas era preciso uma população informada e que pudesse ostentar um significativo capital cultural. Um conceito muito utilizado no período foi o de *morigeração*. *Morigerar* significava enculturar, civilizar, tornar um indivíduo ou uma população mais aptos à vida civilizada moderna. No meio artístico este aspecto foi de grande relevância.²⁷

A criação de instituições artísticas e a elaboração de exposições, concertos e outros eventos quase sempre se voltavam à finalidade de educar a população, visando por fim conceder a Curitiba um status de sociedade culta e cosmopolita. De acordo com algumas leituras, nesta

24 COLATUSSO, 2004

25 NADALIN, FABRIS, 2013

26 FABRIS, 2014, p. 10

27 ANZE, CARLINI, 2009

educação, no entanto, não importava tanto o conhecimento artístico acumulado pelos indivíduos, mas sim o comportamento do grupo. Saber normas de etiqueta, saber como se portar em um teatro ou exposição, estar presente em eventos culturais, ter conhecimentos superficiais de certos assuntos chave, em suma, afirmar publicamente o gosto pela arte era de maior importância do que propriamente gostar e conhecer arte.²⁸ É claro que a criação de instituições e a realização de eventos trazia efeitos positivos no sentido de uma efetiva formação artística na cidade, mas esta era voltada à formação de uma elite intelectual, como pode ser visto nesta coluna de Andrade Muricy, publicada no periódico *A República*:

O povo não pode assimilar a música elevada: é transcendência demasiada para ele. Como lhe afirmaram que a música de Wagner é confusa e barulhenta, ele só ouvirá nela confusão de sons e barulho, mesmo que a peça seja o ‘prelúdio’ de ‘Lohengrin’ ou a ‘introdução’ de ‘Tristan e Isolda’, em que não há barulho algum e em que as notas soam pianíssimo nas partes principais.

[...]

Não exigimos que todo o povo renda culto aos grandes gênios. Apenas desejaríamos que uma elite se formasse entre nós, elite intelectual que tornasse possível nesta terra dos pinheirais o verdadeiro culto da arte, que é o culto mais belo e elevado, pois é o culto das supremas manifestações do cérebro humano, e, assim, o culto do próprio homem, representado nos seus espécimens superiores.

[...]

Parece-me que somente uma série contínua de audições polifônicas habituará a elite curitibana à alta música, e que apenas assim se conseguirá prepará-la para que possa ouvir, fremindo de entusiasmo, uma sinfonia de Beethoven, Saint-Saens ou César Franck.²⁹

Uma educação musical voltada à formação de uma elite, não de artistas, mas de consumidores de arte. Muricy ainda estava preocupado com uma formação verdadeiramente musical, sugerindo “audições polifônicas” que acostumassem a elite a consumir música erudita. Para a maioria, no entanto, o foco educativo encontrava-se em uma formação mais superficial de uma plateia passiva e conformada a certa etiqueta social. Diga-se, ainda, que resquícios desta visão do papel da cultura na cidade ainda aparentam subsistir nos discursos das atuais classes dirigentes de Curitiba.³⁰

1.2 Estabelecidos e *outsiders*

As disputas entre os vários grupos sociais mencionadas na seção anterior são um elemento importante na tentativa de compreender como Kessler se inseriu na sociedade curitibana. Kessler, imigrante suíço germânico, teve considerável presença no meio cultural e

28 JUSTUS, op. cit.

29 *A República*, 17 de julho de 1915, ed. 1915-00164, p. 1

30 cf. Entrevista de Rafael Valdomiro Greca de Macedo, poucos dias antes de sua posse como prefeito de Curitiba: “a cultura tem de ser preferencialmente de formação de plateia”. (BAND TV Curitiba. Curitiba: TV Band Paraná, 31 de dezembro de 2016. Programa de Televisão. Excerto disponível em: <<https://youtu.be/k2u-zunvMIA>>. Acesso em 1º de outubro de 2018.)

político de Curitiba, tendo frequentado e trabalhado em eventos oficiais da cidade e ocupado posições de destaque em instituições culturais.³¹ O ensaio de Norbert Elias introdutório do livro *Os Estabelecidos e os Outsiders*³² é útil neste sentido como fundamentação teórica para este estudo. O texto de Elias aponta para a não racionalidade das relações entre indivíduos e grupos sociais diversos. Neste paradigma, a marca destas relações é a disputa pelo poder, que se dá não somente em um campo econômico-material mas também cultural-simbólico.

O livro é um estudo sociológico das relações entre habitantes de uma pequena comunidade urbana inglesa, identificada pelo nome fictício Winston Parva. O principal aspecto apontado no estudo é a divisão clara desta comunidade em dois grupos: um bem estabelecido na comunidade, com seus membros ocupando cargos de poder e exercendo considerável influência sobre a vida comunitária e outro formado por *outsiders*, pessoas não integradas à comunidade, vistas pelo grupo estabelecido como sendo de menor valor humano. A diferença no padrão material de vida destes grupos não era considerável o bastante para identificá-la como fonte desta divisão e também não havia diferença étnica, nem religiosa. As únicas diferenças maiores entre os grupos de estabelecidos e *outsiders* eram o tempo em que estiveram presentes na comunidade e sua coesão interna. De acordo com Elias, o grupo estabelecido, por ter se formado havia mais tempo, apresentava uma união entre seus membros que não se encontrava entre os *outsiders*, que haviam chegado à região em época mais recente.

Esta união permitiu aos membros do grupo estabelecido o acesso a posições sociais de maior poder. Em contrapartida, os *outsiders*, por não formarem um grupo coeso, tornavam-se incapazes de ocupar estas posições. A posse do poder por um grupo, por sua vez, permite aumentar a coesão desse grupo, ao passo que, inversamente, um grupo sem poder tende a permanecer desunido. Importante notar que este poder não é necessariamente material, ainda que se manifeste desta forma frequentemente em outros casos. No caso do estudo, o poder do grupo estabelecido se expressava principalmente na forma da organização interna do grupo e da percepção que seus membros tinham de uma história e objetivos comuns.

Em ambos os grupos a imagem criada do valor de seus membros representava somente a situação real de uma minoria destes. No caso do grupo estabelecido, uma minoria de membros exemplares e de destaque determinava a imagem do grupo. Já a imagem dos *outsiders* era determinada por seus piores membros, cujas qualidades percebidas como ruins eram imputadas ao grupo inteiro. Tais imagens, boa e ruim, eram definidas de acordo com a obediência a certas normas sociais estabelecidas pelo grupo mais poderoso. A maioria destas normas era implícita,

31 Kessler, por exemplo, tocou no Palácio Rio Branco, em recepção organizada pelo presidente da Província Carlos Cavalcanti (**Diário da Tarde**, 2 de dezembro de 1913, ed. 4553, p. 4) e fundou o Centro Artístico do Paraná junto de Paulo d'Assumpção e Guilherme Lobe (Ibid., 4 de janeiro de 1913, ed. 4268, p. 1).

32 ELIAS, 2000.

não chegava a tomar a forma de uma conceituação abstrata que pudesse ser verbalmente ensinada e transmitida. Elias chama a atenção para o fato de que esta estigmatização de um grupo pelo outro não se dava no plano individual: Não se trata de indivíduos formando opiniões negativas acerca de outros indivíduos. Antes, trata-se de uma relação entre grupos. Pessoas do grupo estabelecido criticavam *outsiders* não enquanto indivíduos, mas sim como membros de um grupo com características ruins.

Estas considerações demonstram como um grupo estigmatiza o outro, mas não a motivação que os membros do grupo superior têm para fazer isto. Tal motivação é uma ameaça sentida pelos membros do grupo superior em poder. Os estabelecidos percebem os *outsiders*, que não adotam as normas sociais dos primeiros, como uma ameaça a seu estilo de vida. Assim, o grupo estabelecido determina normas implícitas, obedece-as e percebe um outro grupo que não obedece todas estas normas como sendo hostil a seu modo de vida, portanto, passível de exclusão social, estigmatização ou outras punições.

Os indivíduos pertencentes ao grupo estabelecido obedecem tais normas como meio de participar do que Elias chama de carisma grupal. Seguir os padrões do grupo é o pré-requisito para participar dele e ter a percepção de si mesmo e de pessoas próximas como tendo mais valor humano. Obedecer e seguir estes padrões torna-se não um fardo, mas sim motivo de orgulho. Já os membros do grupo *outsider* não seguem tais padrões por impossibilidade de conhecê-los. As normas são todas implícitas e só é possível conhecê-las por meio da vivência junto a pessoas que já as adotem. Uma vez que *outsiders* são excluídos da vivência com estabelecidos, não têm a oportunidade de apreender aquilo que é exigido para tornarem-se membros do grupo mais poderoso. Por vezes, indivíduos *outsiders* têm mesmo normas próprias que são contrárias ou incompatíveis com as normas dos estabelecidos.

O caso de Kessler e dos imigrantes alemães em Curitiba em geral pode parecer não se ajustar ao panorama dado por Norbert Elias. Em primeiro lugar porque posições de poder na sociedade curitibana não somente estavam ao alcance de germânicos como estes se fizeram muito presentes na vida política e cultural da cidade. Em segundo porque é possível interpretar que a estigmatização e as disputas apontadas anteriormente se deram por diferenças étnicas e culturais, não como um mecanismo para manter a comunidade alemã rebaixada em um estado de *outsider*. No entanto, Elias nota que:

As tensões e conflitos de grupo inerentes a essa forma de relação podem [...] aparecer abertamente, sob a forma de conflitos contínuos (o que costuma acontecer quando a relação de poder se altera em favor dos outsiders).

[...] Quando os grupos outsiders são necessários de algum modo aos grupos estabelecidos, quando têm alguma função para estes, o vínculo duplo começa a funcionar mais abertamente e o

faz de maneira crescente quando a desigualdade da dependência, sem desaparecer, diminui [...].³³

Assim, os conflitos apontados não se dariam simplesmente pela percepção de que os alemães eram diferentes dos luso-brasileiros, mas sim pelo crescente acúmulo de poder da comunidade alemã. Denise Eurich Colatusso, em sua dissertação de mestrado explora precisamente o desenvolvimento das relações entre a comunidade germânica e a elite luso-brasileira a partir dos conceitos de Norbert Elias.³⁴ Os imigrantes germânicos ocuparam em um primeiro momento posições de clara submissão às elites locais, tendo sido trazidos para suprir a falta de mão de obra na agricultura e nas poucas indústrias necessárias à subsistência da província. Mas os imigrantes passaram a acumular considerável poder econômico e a obter cada vez mais acesso a postos de liderança no comércio e na indústria. Além disso, tinham uma origem étnica e cultural em comum que lhes permitiu estabelecer uma identidade e uma coesão grupal a partir da qual puderam obter mais e mais poder na sociedade. Como mencionado anteriormente, o que levou ao aumento dos conflitos a partir deste ponto de vista não foi propriamente a percepção de diferenças culturais, mas sim a sensação do grupo estabelecido luso-brasileiro de que o acúmulo de poder pelo grupo *outsider* representava uma ameaça à sua identidade e seu estilo de vida.

Se os germânicos já tinham uma cultura e uma identidade relativamente bem estabelecidas historicamente e pela sua origem comum, as elites paranaenses permaneceram várias décadas tentando estabelecer uma identidade própria. A construção desta identidade foi um processo longo, muito relacionado com a busca por uma nacionalidade brasileira no mesmo período e que culminou, já nos anos 1920, no movimento Paranista.³⁵

1.3 Paranismo

O Paranismo como movimento somente foi assim denominado em 1927, três anos após a morte de Leo Kessler. Mas as origens do movimento paranista podem ser localizadas várias décadas antes. Desde a emancipação do Paraná, em 1853, as elites locais buscaram formas de legitimar culturalmente a existência da província. Não bastava existir como uma unidade política, o Paraná, para ser civilizado, deveria ter uma identidade própria, uma série de atributos que caracterizassem sua terra e seu povo.

Essa caracterização, no entanto, encontrou obstáculos. As elites luso-brasileiras não se identificavam com as populações que viviam na província. Antes, viam-nas como uma massa

³³ Ibid., pp. 32-33

³⁴ COLATUSO, op. cit.

³⁵ CAMARGO, 2007

inculta e informe, a ser moldada por meio da educação para tornarem-se de fato um povo paranaense, educado e civilizado. Outra dificuldade era a pouca caracterização do próprio desenvolvimento da cultura paranaense. A história oficial do Paraná ainda não tinha grandes heróis, poetas, artistas, nem acontecimentos que pudessem servir de base para a formação de uma narrativa da identidade do Estado. Pouco ou nada havia que distinguisse uma cidade paranaense de qualquer outra cidade em qualquer outra região brasileira. No entanto, um elemento diferenciador que o Paraná apresentava, senão no litoral ao menos nos planaltos da província, era o clima.

De São Paulo para o norte o clima brasileiro é tropical, o que implicava em todas as conotações negativas que o século XIX atribuía ao excessivo calor, às doenças e à morosidade supostamente causada por esse ambiente. No entanto, Curitiba, como capital, podia ostentar com orgulho uma temperatura média anual de 16°, um meio natural que a aproximaria das nações europeias. A intelectualidade paranaense, assim, tomou como principais símbolos para a identidade da província aquilo que representasse o meio natural. Junto desta representação da natureza veio a apreciação também pela representação do índio, visto como personagem bravo, grandioso e resistente, assim formado pelo seu entorno. Não por acaso, um dos principais símbolos da região veio a ser a *Araucaria angustifolia*, pinheiro do Paraná. O austero desenho do tronco em linhas retas, da copa empinada, a permanência, a qualidade e resistência da madeira, tudo servia como elemento alegórico das qualidades do paranaense. A dureza do clima e da paisagem paranaenses, representada pelo pinheiro, uniria os antigos povos indígenas idealizados, os luso-brasileiros e os imigrantes como um povo paranaense.³⁶ As qualidades do indivíduo paranaense se refletiriam em um coletivo ordeiro, disciplinado, austero e civilizado.

Tal discurso, segundo o qual ainda não havia uma identidade paranaense e que esta deveria ser formada a partir da idealização do ambiente natural e da modernização, levou em um primeiro momento à negação da legitimidade das manifestações culturais e dos hábitos da maior parte da população da província. A cultura desta população era, em geral, similar à do Rio Grande do Sul, que se cristalizou no que hoje se entende por gauchismo. Isto não é de se estranhar, visto que os Campos Gerais do Paraná foram por séculos ponto de passagem obrigatório para tropeiros e comerciantes que transitavam entre o Rio Grande e São Paulo. Em todo caso, para as elites paranaenses de meados do século XIX estas manifestações representavam barbárie, maus costumes e atraso colonial.

Como resultado, houve proibições e perseguições a certas práticas populares. Foi o caso de batuques, fandangos, xotes e outras danças tradicionais, pois se entendia que estas levavam à promiscuidade e a ofensas à moral pública. As classes mais abastadas, é claro, absorveram e

36 DUDEQUE, 2001

praticavam versões higienizadas destas danças, de formas que fossem condizentes com o comportamento de indivíduos civilizados. Muito do que sobreviveu hoje como folclore paranaense é na verdade herança desta higienização.

Ainda no século XIX a proibição dos bailes seria revogada, pois estes se tornaram prática habitual das classes dominantes, ainda que da mencionada forma higienizada. Começava também a se criar uma oposição entre uma cultura importada, de danças europeias, e uma cultura tradicional, de danças locais que estariam desaparecendo. Ainda antes da virada do século começou a haver um movimento de valorização daquilo que representaria a autêntica cultura paranaense, no caso o antes muito mal visto fandango. As elites, que antes queriam eliminar as tradições populares agora queriam ressignificá-las como símbolos do Estado. No entanto, o Estado acabou por não adotar nem os gauchismos, como o Rio Grande do Sul, nem o mito dos bandeirantes, como São Paulo.³⁷

Também a tentativa de formar uma identidade paranaense conflitava com as identidades dos imigrantes europeus. Como comentado em capítulo anterior, estes já compartilhavam dentro de cada comunidade certas características, tais como origem étnica, língua e religião, que serviam como elementos formadores de suas identidades. Isto dificultava a assimilação das colônias imigrantes à sociedade e impunha uma resistência ao projeto das elites luso-brasileiras.

A virada do século XIX para o XX foi um dos momentos de maior atividade da intelectualidade local na direção de conceituar e racionalizar o que seria a identidade paranaense. É neste período em que começa a atuar o historiador Romário Martins, elaborando a história da província e atuando junto a jornais e a instituições de caráter educativo e de pesquisa. Foram elaboradas neste período várias narrativas de caráter quase mítico sobre a formação da terra e do povo paranaenses. Ao mesmo tempo, novidades tecnológicas e culturais chegavam em grande quantidade a Curitiba. A chegada da eletricidade, dos bondes, dos cinemas, das companhias europeias à cidade simbolizava para as elites e a intelectualidade locais a modernidade e a civilização finalmente se estabelecendo na cidade. Uma *belle époque* paranaense.

O moderno se contrapunha ao antigo e ao colonial. No entanto, a busca pelo moderno coexistiu com a busca pelo específico local. Não se podia simplesmente adotar um modernismo universalizante, pois este manteria o Paraná em situação de Estado sem identidade. Mas também não se podia prender-se a tradicionalismos, pois isto remetia ao passado agrícola, colonial e rústico. A solução foi a criação das citadas narrativas míticas, que por um lado davam um sentido de antiguidade, nostalgia e ancestralidade e por outro poderiam ser criadas na forma de uma literatura e uma arte tidas por modernistas.

37 PEREIRA, M. R. M., 2004

As correntes de pensamento encontradas que melhor convieram à tentativa de expressar este modernismo nostálgico foram o simbolismo e o positivismo. Os dois movimentos apresentam poucos pontos de contato e em certo sentido são mesmo contraditórios. Mas para os intelectuais paranaenses foi necessário aceitar esta contradição. O primeiro representava um rompimento em relação a correntes estéticas que prevaleciam na capital da República e mais tarde de São Paulo. O outro remete ao viés republicano e anticlerical de que era tomada a política paranaense e veio acompanhado de um culto à Grécia Antiga, servindo como base ideológica para a criação das narrativas míticas da origem do Estado. Esta confluência de ideias deu origem a um modernismo muito particular.³⁸ As duas primeiras décadas do século XX, período de formulação do que seria o Paraná e qual modernidade a intelectualidade local desejava, são as que antecederam imediatamente o momento de conceitualização do movimento paranista. Kessler chegou em Curitiba em 1911, em meio a estas discussões sobre a identidade cultural do Estado e das disputas por poder entre as várias camadas da sociedade. O meio que os artistas tinham para se colocar em boas posições na sociedade curitibana era pela sua dedicação em seus ofícios à propagação dos discursos em voga naquele momento.³⁹

A próxima seção deste trabalho apresenta um recorte da atuação de Léo Kessler, desde sua chegada a Curitiba até a fundação do Conservatório de Música do Paraná, em 1916. Entendeu-se nesta pesquisa que esta atuação foi informada tanto pelas citadas disputas dentro do contexto social curitibano quanto pela busca identitária que resultou na concepção do paranismo já após a morte de Kessler. Ainda, sustenta-se aqui que o trabalho do maestro neste recorte de tempo pode ser visto como uma série de tentativas de sua parte de inserir-se nos meios estabelecidos da cidade.

38 CAMARGO, op. cit.

39 Ibid., p. 10. É de interesse conferir ainda mais uma vez a já citada entrevista de Rafael Greca de Macedo: “os cultos têm que ser tão cultos e têm que amar tanto a vida, que são capazes de renunciar os seus cachês pra que sejam comprados remédios pros que precisam sobreviver. [...] A dona Ingrid Müller Seraphim [professora, pianista, cravista e organista de renome em Curitiba, com várias décadas de atuação na cidade] quando toca cravo e recebe da Fundação Cultural pra fazer música, ela tem que se incomodar com quem tá morrendo na portaria dos hospitais. Esta é a verdadeira cultura.” (BAND TV Curitiba. Curitiba: TV Band Paraná, 31 de dezembro de 2016. Programa de Televisão. Excerto disponível em: <<https://youtu.be/k2u-zunvMIA>>. Acesso em 1º de outubro de 2018.) No trecho está implícita a ideia de que atividades culturais financiadas pelo estado devem estar submetidas às prioridades dos governantes (entendidas como prioridades da sociedade). Isto é, o subsídio não é tanto às artes como um fim, mas sim como um meio a mais de dar suporte e legitimar os discursos vigentes.

2. LÉO KESSLER EM CURITIBA (1911-1916)

2.1 Antecedentes e período 1911-1912

Léo Kessler nasceu em Schiers, Suíça, em 12 de setembro de 1882. Entre 1896 e 1901 estudou no Instituto Educacional de Schiers. Em 1900 passou por uma crise de depressão nervosa, mas no mesmo ano restabeleceu-se e retomou os estudos. Após a conclusão destes, mudou-se para Estrasburgo, onde estudou filosofia e música. Seguiu então para Paris, onde continuou seus estudos de harmonia, contraponto, fuga, composição, piano e órgão no Conservatório de Música e Declamação (atual Conservatório Nacional Superior de Música e Dança). A partir daí passou a atuar como regente de orquestra junto de várias companhias de ópera e teatro.

Há relatos contraditórios acerca de sua formação na Europa e de seus primeiros anos como músico profissional. Em coluna publicada no *Diário da Tarde*, Kessler resume este período:

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, se dela nos ocupávamos, eram canções suíças que reproduzíamos. Destinado para estudo de Filosofia, fui para a Universidade de Estrasburgo, onde pela primeira vez [?] o “Lohengrin”, que exerceu impressão tal em mim que resolvi tornar-me regente de orquestra. Com esta resolução matriculei-me no Conservatório de Estrasburgo, 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.⁴⁰

O pai do maestro, Friedrich Kessler, em carta enviada a Jayme Ballão apresenta uma versão ligeiramente diferente dos fatos:

Meu saudoso filho Léo nasceu em 12 de setembro de 1882. Depois de sua saída de nossa Escola Primária, frequentou o Seminário desta cidade, de 1896 a 1901, distinguindo-se, conforme juízo de seus professores, como um dos melhores alunos, salientando-se logo em Música (piano) e superando o seu professor. Tinha-lhe eu comprado um velho, mas bem conservado piano, no qual se fartou de se exercitar. [...] Ora muito gostaríamos que tivesse ficado aqui em seu torrão natal, aceitando uma vaga de professor, afim de auxiliar-nos, do que muito carecíamos, mas a música o impeliu para fora. Em 1901 seguiu para Estrasburgo, sendo nomeado professor do Orfanato dessa cidade, cujo cargo lhe deixava muito tempo livre, pois os alunos frequentavam na maioria a escola pública. [...]

40 **Diário da tarde**, 29 de novembro de 1913, ed. 4548, p. 1. Kessler também comentou seu período na Europa, citando obras e sua formação musical, em uma entrevista dada ao *Diário da tarde* (18 de março de 1914, ed. 4639, p. 4). Encontram-se em anexo da pesquisa listagens das colunas de Kessler e de recortes de periódicos relacionados à Kessler.

Para aperfeiçoar-se mais ainda, deixou Estrasburgo, após dois anos de estadia, e seguiu para Paris, onde estudou cerca de meio ano com o celebre musico Vidor [Ch. Marie Widor]. Tive por esta ocasião de fazer grandes esforços pecuniários, afim de sustentar estes estudos, sendo obrigado a contrair um empréstimo que o meu dileto filho mais tarde amortizou.⁴¹

Léo Kessler afirma que somente começou seu estudo formal de música depois de já estar em Estrasburgo e que seu interesse para dedicar-se a isto veio de uma paixão imediata pela música de Wagner, citado como seu ideal artístico. A narrativa do pai de Kessler afirma que os estudos musicais do maestro já teriam se iniciado na cidade natal, além de descrever um período de estudos especializados em Estrasburgo e Paris consideravelmente menor devido a dificuldades financeiras da família. Documentos citados no livro de Ballão⁴² mencionam também os estudos de filosofia que Kessler cita e seu pai não.

Em todo caso, é certo que após seus estudos Léo Kessler conseguiu uma colocação como regente da Ópera Cômica de Berlim. Friedrich Kessler, na mesma carta, afirma que nesta posição seu filho sentiu-se diminuído. Isto teria levado Léo Kessler a abandonar seu cargo em Berlim e a começar a percorrer diversas cidades da Alemanha, do Império Austro-húngaro e a se fixar por fim em Riga, então parte do Império Russo. Entre 1906 e 1908 Kessler foi terceiro regente e ensaiador no Teatro de Riga, onde também estreou composições próprias. Em 1911 juntou-se à Companhia Alemã de Operetas J. Platerowski para realizar excursão pela América do Sul. Em abril daquele ano a Companhia chegou à cidade de Curitiba, onde faria suas últimas apresentações antes de voltar à Europa. Corrêa de Azevedo, em seu texto sobre Kessler e a ópera *Papilio Innocentia*, nomeia o grupo de Kessler como Companhia Papke.⁴³ Uma companhia vinda da Alemanha liderada por Augusto Papke passou de fato por Curitiba, mas em 1909, antes da chegada de Léo Kessler.⁴⁴

A primeira menção à Companhia em Curitiba está em um pequeno anúncio no *Diário da tarde* de 29 de Abril de 1911; “Com as comédias: *Cousin Pampoulet*, *Bunter Theil* e *Der junge Papa* estreará hoje no ‘Teatro Hauer’, a companhia alemã *Schwande-und-Singspielgesellschaft*.”⁴⁵

Uma coluna publicada no jornal *A República* poucos dias mais tarde traz a primeira referência encontrada a Léo Kessler na cidade:

41 KESSLER, 1926, pp. 6-8

42 BALLÃO, 1926, pp. 59-65

43 CORREA DE AZEVEDO, 1960

44 **Diário da tarde**, 16 de julho de 1909, ed. 3154, p. 2

45 *Ibid.*, 29 de Abril de 1911, ed. 3795, p. 2.

Com regular concorrência estreou sábado, nesse teatro [Hauer], a companhia alemã de vaudevilles⁴⁶ e operetas⁴⁷ dirigida pelo senhor J. Platerowski.

[...]

Tudo concorreu para o bom exito da estreia: a boa orquestra sob a direção do maestro Léo Kessler, os bonitos e apropriados cenários, os ricos e belos vestuários, a simpatia e merecimento dos artistas.⁴⁸

Com relação à reação do público curitibano, o *Diário da tarde* comenta em 2 de maio que “naturalmente devido a falta de reclames e as diversas transferências, o espetáculo de estreia teve fraca concorrência, o que não aconteceu ao segundo de domingo”.⁴⁹ Os programas constituíram-se em sua maioria de operetas, mas também foram executadas peças orquestrais, como a abertura do *Guarany*, de Carlos Gomes⁵⁰. A Companhia continuou suas apresentações até o dia 14 de maio e teve sua data de partida sucessivamente adiada. Um anúncio no *Diário da tarde* informava que a despedida da Companhia se daria na quinta-feira, 11 de maio,⁵¹ mas uma coluna publicada no mesmo periódico em 13 de maio informa que:

Em vista do pedido geral resolveu a companhia alemã de operetas e vaudevilles dar mais duas funções nesta capital. Hoje em comemoração ao aniversário da áurea Lei de 13 de Maio [...].

Amanhã, em benefício do maestro, será representada pela terceira vez a soberba opereta a «Casta Susana».

Este espetáculo é oferecido à guarnição federal, do regimento de segurança e à classe operaria.⁵²

O último concerto, de domingo, 14 de maio, é ainda descrito em anúncio como sendo “em benefício do regente da orquestra Léo Kessler, que dedica este espetáculo a briosa guarnição federal, ao distinto regimento de segurança e a classe operaria de Coritiba”.⁵³

A menção a estas instituições do Estado pode já indicar uma primeira tentativa de aproximação de Kessler às elites da cidade. Frequentemente os periódicos destacam a presença de personalidades ilustres da cidade nos concertos organizados por Kessler, bem como a presença de Kessler em eventos oficiais. O maestro em um de seus textos de crítica musical menciona diretamente o tipo de relação que esperava que a elite política do Estado tivesse com a música e a arte:

46 Vaudeville: Poema ou canção francesa de caráter satírico ou epigramático comum nos séculos XVII e XVIII. Seu uso no teatro francês (*comédie em vaudevilles*) levou nos séculos XIX e XX a uma aplicação mais ampla do termo como um nome para entretenimentos teatrais similares à comédia musical moderna ou shows de variedades. (BARNES, Clifford; Vaudeville, In: **Grove music online**, disponível em <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29082>> acesso em 04/01/2019, tradução nossa)

47 Opereta: Uma ópera ligeira com diálogo falado, canções e danças. Enfatizando música rica em melodia e baseada em estilos operáticos do século XIX, a forma floresceu durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do XX. (LAMB, Andrew; Operetta, In: **Grove music online**, disponível em <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20386>> acesso em 04/01/2019 tradução nossa)

48 **A República**, 2 de maio de 1911, ed. 1911-00101, p. 1

49 **Diário da tarde**, 2 de maio de 1911, ed. 3796, p. 1

50 *Ibid.*, 8 de maio de 1911, ed. 3801, p. 1

51 *Ibid.*, 8 de maio de 1911, ed. 3801, p. 3

52 *Ibid.*, 13 de maio de 1911, ed. 3806, p. 1

53 *Ibid.*, 13 de maio de 1911, ed. 3806, p. 3

O espetáculo de anteontem, no seu todo, foi bem sucedido, tendo sido honrado com a presença do exmo. sr. presidente do Estado. É um habito velho e bom que os chefes de Estado, favoreçam as artes. Os grandes méritos do nosso presidente, pelo intelectualismo, são conhecidíssimos. Dos grandes príncipes que assim se destacaram devemos mencionar Luiz XIV em cuja corte, ao lado de Molière, figuravam os músicos Rameau e Lully, e também Frederico o Grande, cujo maestro Quantz dizia ao seu senhor, verdades que nenhum outro mortal ousaria fazê-lo. O mais deslumbrante exemplo foi o de Ludovico da Baviera, o grande idealista e protetor da arte wagneriana.⁵⁴

Destaca-se no trecho, por um lado, uma atitude bajulatória para com o presidente do Estado (à época, Carlos Cavalcanti) e, por outro, um certo didatismo, uma vontade de educar o leitor da crítica, que pode ser encontrado em outros textos de Kessler.

Ainda, com relação ao meio musical, o Regimento de Segurança, a que Kessler dedicou o último concerto da Companhia Alemã de Operetas, foi instituição de importância para a vida musical em Curitiba. Em 1912 o Regimento foi reestruturado e assumiu a Banda da Força Militar do Estado o maestro Romualdo Suriani.⁵⁵ Suriani e a Banda tiveram ativa participação na vida musical de Curitiba até meados dos anos 30 e houve certamente várias interações entre o maestro italiano e Kessler: anúncios e colunas em periódicos mostram que Kessler regeu a Banda em várias ocasiões e que Suriani regeu obras de Kessler.⁵⁶

Após as apresentações realizadas em maio de 1911 em Curitiba, a Companhia Alemã de Operetas dissolveu-se, parte de seus membros permanecendo no Brasil e parte retornando à Europa. Kessler permaneceu por vontade própria na cidade, mas planejava retornar mais tarde para sua terra natal.⁵⁷ A vida de artistas itinerantes era frequentemente instável e imprevisível e a possibilidade de estabelecer uma carreira mais estável em uma cidade com carência de profissionais e demanda por espetáculos pode ter sido a principal motivação que Leo Kessler teve para fixar-se em Curitiba.⁵⁸

Kessler parece ter iniciado seus trabalhos na cidade assim que pôde. No final de setembro de 1911 o maestro regeu uma apresentação da opereta *Der fidele bauer* (*O camponês alegre*) no Teatro Hauer. Colunas de jornal publicadas após a apresentação informam que havia presença de coro e orquestra, o que indica que Kessler deve ter passado os meses entre sua chegada e a apresentação conhecendo e angariando elementos do meio musical de Curitiba para a opereta.⁵⁹ Um anúncio publicado no *Diário da tarde* antes da apresentação informa ainda que o diretor de cena foi o tenor Jorge Wurchepffening, que chegou a Curitiba junto de Kessler atuando

54 Ibid., 2 de junho de 1913, Ed. 4393, pg. 4

55 Sobre o maestro Romualdo Suriani, ver: MEDEIROS, CARLINI, 2013; MONTEIRO, 2004, p. 76

56 *Diário da tarde*, 26 de fevereiro de 1912, ed. 4056, p. 1; *A República*, 5 de agosto de 1912, ed. 1912-00181, p. 2

57 KESSLER, 1926, p. 9

58 CORREA DE AZEVEDO, 1960, p. 21

59 *A República*, 2 de outubro de 1911, p. 2; *Diário da tarde*, 2 de outubro de 1911, p. 2

na Companhia Alemã de Operetas.⁶⁰ Ainda em 1911 Kessler também organizou pelo menos um concerto de música instrumental e vocal, realizado em 2 de dezembro na Sociedade Thalia.⁶¹ Boa parte dos recortes encontrados nos periódicos são anúncios de concertos deste tipo, em que Kessler normalmente participava como organizador e pianista.

Em algum momento deste primeiro ano em Curitiba, Kessler conheceu os primos Augusto Stresser⁶² e Jayme Ballão. Stresser havia composto um ato lírico de temática paranaense com libreto do primo. No entanto, a formação musical de Stresser havia sido consideravelmente limitada e a peça, até 1911, resumia-se a um único ato com acompanhamento de piano. Stresser e Ballão, após conhecerem Kessler, propuseram-lhe que os ajudasse a realizar a obra. Ballão relata o encontro em que conheceu Kessler e a proposta, feita algum tempo mais tarde:

Em dia do ano de 1911, apareceu-nos no nosso pequeno gabinete de trabalho, em Curitiba, acompanhado de um moço desconhecido, o nosso bom primo e querido amigo Augusto Stresser. Stresser, 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.

[...]

Algum tempo antes, Stresser nos havia pedido para escrever um pequeno libreto em um ato para ensaio de uma ópera.

Compusera a musica para os nossos despreziosos versos, e, não confiando inteiramente na sua pouca experiencia no gênero a que se abalançara, submetera-a ao julgamento do jovem maestro.

Kessler, compreendendo o valor e a 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 de uma opera completa em 3 atos.

Foi a origem da opera “Sidéria”⁶³

Talvez a preparação da *Sidéria* tenha sido a razão que levou Kessler a permanecer em Curitiba.⁶⁴ Os primeiros ensaios da ópera ocorreram pouco após a apresentação da opereta *Der fidele bauer*, em outubro. No *Diário da tarde* de 14 de outubro de 1911 encontramos a seguinte notícia:

60 *Diário da tarde*, 30 de setembro de 1911, ed. 3925, p. 2

61 *Ibid.*, 1º de dezembro de 1911, ed. 3978, p. 2

62 Augusto Stresser nasceu em 18 de julho de 1871 em Curitiba. Estudou música em sua cidade natal com o maestro italiano Adolfo Corradi, tornando-se flautista e contrabaixista, e mais tarde com Leo Kessler. Foi um dos fundadores do Grêmio Musical Carlos Gomes e também atuou como jornalista e funcionário público. Morreu, vítima da Gripe Espanhola, em 18 de novembro de 1918. (MENDONÇA, HLADCZUK, 1992; CORREA DE AZEVEDO, 1956, pp. 213-214)

63 BALLÃO, 1926, pp. 11-12

64 A ópera *Sidéria* trata da “trágica história ambientada na Revolução Federalista, quando Alceu, um militar perseguido é acolhido por Sidéria, bela jovem que por ele se apaixona. O militar que vem prender o herói, Juvenal, apaixona-se por Sidéria e ao final a mata quando ela se recusa ao seu amor - suicidando-se em seguida.” (MILLARCH, 1991). Sobre a realização da *Sidéria*, Wilson Rodrigues Junior (2010, pp. 9-10) faz uma descrição do processo de composição da ópera. O trabalho de Rodrigues Junior traz detalhes do encontro entre Stresser e Kessler, afirmando por exemplo que este foi apresentado àquele pelo maestro Carlos Frank. Estas informações, no entanto, não foram encontradas em outras fontes e o autor não indica onde as conseguiu.

Ha tempos noticiamos que um nosso patricio, o sr. Augusto Stresser, trabalhou na composição de uma pequena opera; hoje podemos adiantar que o talentoso musicista paranaense, tendo concluído o seu trabalho musical, confiou a sua execução e representação aos grupo teuto brasileiro que, com tanto sucesso, levou à cena, há 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.⁶⁵

Para poder ter entrado em ensaios em outubro a peça deve ter sido intensamente trabalhada por Kessler ao longo do ano. O encontro com Stresser e Ballão, nesse caso, poderia ter se dado ainda em maio, e Kessler teria aceito o trabalho pela possibilidade de estabelecer boa reputação e renome na cidade. Com relação à autoria da ópera, Ballão faz a seguinte descrição do processo de trabalho:

O jovem e ardoroso maestro [Kessler], de pleno acordo com Stresser, pôs-se logo em completa atividade, escrevendo e compondo, sempre de acordo e harmonia com Stresser, as partes que faltavam para completar a obra; indicando, modificando ou ampliando cenas, pedindo versos para músicas, já compostas por ambos os maestros, compondo outras para versos destacados, que lhes iam sendo entregues, sem contudo alterar a concepção do libretista, mantida integralmente até o fim.⁶⁶

Essa descrição leva a entender que Kessler, mais que orchestrador e regente, foi coautor da obra, possivelmente tendo até participação maior na composição que o próprio Stresser. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo compartilha deste ponto de vista, afirmando que “a *Sidéria* ficou sendo mais uma obra de colaboração entre os dois compositores do que uma produção de Stresser, orchestrada por Kessler.”⁶⁷ O maestro também compôs a protofonia da ópera, tocada em separado em outras ocasiões com o título de *Sinfonia brasileira*. No entanto, quase sempre os jornais citam unicamente Augusto Stresser como autor da *Sidéria* e casos de periódicos citando Kessler neste papel parecem não ter sido bem recebidos. Um pequeno diálogo publicado no periódico *A Bomba* é exemplo disto:

— 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.⁶⁸

Paralelamente aos ensaios da *Sidéria*, Kessler continuou a trabalhar como regente em espetáculos populares e a compor. Em fevereiro de 1912 o maestro terminou a composição de uma *Marcha triunfal*, executada por bandas militares e regida por ele mesmo por ocasião da

65 **Diário da tarde**, 14 de outubro de 1911, ed. 3937, p. 1

66 BALLÃO, 1926, p. 13

67 CORRÊA DE AZEVEDO, 1960, p. 23

68 **A Bomba**, 30 de setembro de 1913, ed. 12, p. 27

posse do novo presidente do Estado, Carlos Cavalcanti, no mesmo mês.⁶⁹ Em março de 1912 é citado como regente de orquestra no teatro Polytheama, em um show de variedades e em 8 de abril de 1912 foi realizado neste teatro espetáculo em comemoração à promulgação da Constituição Estadual. Nesse espetáculo Kessler regeu a Banda do Regimento de Segurança, que executou a marcha composta em homenagem a Carlos Cavalcanti.⁷⁰

O apoio do governo parece ter sido essencial para a realização da *Sidéria*. O congresso do Estado debateu em março de 1912 a proposta de ceder 20 contos de réis para financiar a ópera. Uma comissão foi nomeada para julgar o projeto, tendo sido composta por Claudino Ferreira dos Santos, Paulo Ildefonso de Assumpção, Henrique Itiberê da Cunha, Francisco Fruet Junior e Nestor Victor dos Santos. A comissão deu parecer positivo no final de abril.⁷¹

Em 3 de maio de 1912, pouco mais de um ano após a chegada de Kessler a Curitiba, a ópera *Sidéria* foi estreada no Teatro Guayra, antigo Teatro São Teodoro, com presença do presidente do Estado. O programa constituiu-se da execução do *Hino Nacional*, da *Sinfonia Brasileira* de Kessler e dos três atos da ópera. No 2º ato foi executada a já citada *Marcha triunfal Carlos Cavalcanti*. Faziam parte do elenco Marietta Bezerra, Josepha C. De Freitas, Jorge Wucherpfenning, Jorge Leitner, Constante Fruet, Ana Kirchgaessner, João Ravaglio e Luiz Romanó nos papéis principais. Os cenários foram feitos pelo pintor Guilherme Lobe. De acordo com o anunciado, a orquestra foi formada por 35 músicos, 15 dos quais trazidos do Rio de Janeiro para as apresentações, e coro de 50 cantores.⁷²

A *Sidéria* foi uma exceção na produção de ópera no Brasil do período. Uma boa parte do orçamento para a realização da ópera veio do Estado. De modo geral, as temporadas líricas no Brasil eram organizadas e financiadas por companhias particulares, muitas de origem estrangeira e principalmente italiana, e a tentativa de nacionalizar a produção de óperas era uma tendência recente.⁷³ A composição de óperas no Brasil, ainda que já existindo o trabalho exemplar de Carlos Gomes e outros compositores de décadas passadas, à época praticamente se restringia a centros urbanos de maior importância econômica e política, como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

A recepção de *Sidéria* parece ter sido em sua maior parte positiva em um primeiro momento. Ao todo foram realizadas oito apresentações em Curitiba, a ópera foi realizada ainda em 1912 em Ponta Grossa e excertos da peça foram executados em um concerto instrumental e vocal no Teatro Municipal de São Paulo.⁷⁴ No entanto, Andrade Muricy comenta em seu texto

69 **Diário da tarde**, 3 de fevereiro de 1912, ed. 4037, p. 1; *Diário da tarde*, 26 de fevereiro de 1912, ed. 4056, p. 1

70 **A República**, 8 de abril de 1912, ed. 1912-00081, p. 1

71 *Ibid.*, 8 de março de 1912, ed. 1912-00056, p. 2; 30 de abril de 1912, ed. 1912-00100, p. 1

72 **Diário da tarde**, 27 de abril de 1912, ed. 4054, p. 6; **A República**, 3 de maio de 1912, ed. 1912-00102, p. 1

73 CORREA DE AZEVEDO, 1956, pp. 203-209

74 **A República**, 27 de junho de 1912, ed. 1912-00158, p.1; 1º de outubro de 1912, ed. 1912-00231, p. 2

sobre Kessler que “o público, exigente e inconstante, aplaudiu com entusiasmo essa ópera [a *Sidéria*]... para depois rir dela, esquecendo que sua produção por um amador e sua execução em meio musicalmente pobre constituiu uma espécie de milagre.”⁷⁵ Disto pode-se inferir que houve um grande entusiasmo pela originalidade da empreitada na cidade, mas que o resultado desta foi de qualidade inferior se comparado a produções realizadas em grandes centros no Brasil e fora dele. Mesmo levando isto em conta, a importância de *Sidéria* como um marco fundador para a ópera no Paraná e um maior profissionalismo na música no Estado não pode ser ignorada.

O ano de 1912 foi de intensa atividade para Kessler. Já em junho, um mês depois da estreia da ópera e em meio aos preparativos para apresentá-la em Ponta Grossa, Kessler realizou acompanhamentos ao piano de um concerto no Teatro Guayra, com programa de excertos de óperas⁷⁶ e regeu a orquestra em uma cerimônia da Loja Maçônica de Curitiba.⁷⁷ Em julho, regeu orquestra em festa realizada na cidade pela recepção do escritor francês Paul Adam, no Teatro Guayra e partiu para São Paulo e Rio de Janeiro, organizar concertos com excertos da *Sidéria*.⁷⁸ Ao longo do ano ainda regeu orquestra em pelo menos uma ocasião, acompanhando peça realizada por uma companhia itinerante alemã,⁷⁹ musicou o teatro de revista *Aló! Aló! Curitiba?*⁸⁰ e regeu a orquestra em cerimônia de homenagem ao coronel João Gualberto, por ocasião do falecimento do coronel na Guerra do Contestado, tendo sido executada a *Marcha Heroica* de autoria de Kessler.⁸¹ Um anúncio de jornal divulgando aulas com o maestro aponta ainda que nesta altura Kessler também estava buscando espaço como professor de música na cidade.⁸²

75 MURICY, 1938, p. 71

76 **Diário da tarde**, 6 de junho de 1912, ed. 4067, p. 1

77 Ibid., 25 de junho de 1912, ed. 4013, p. 1

78 Ibid., 3 de julho de 1912, ed. 4110, p. 1; 18 de julho de 1912, ed. 4123, p. 1. Não está claro se o concerto do Rio de Janeiro chegou a ser realizado

79 Ibid., 28 de agosto de 1912, ed. 4158, p. 1

80 **A República**, 15 de novembro de 1912, ed. 1912-00267, p. 2

81 **Diário da tarde**, 6 de novembro de 1912, ed. 4218, p. 2. Corrêa de Azevedo (1960, p. 31) refere-se a esta *Marcha Heroica* como *Poema Sinfônico*

82 Ibid., 29 de outubro de 1912, ed. 4218, p. 2

2.2 Período 1913-1914

Os primeiros dois anos em Curitiba deram a Kessler contato com o meio já estabelecido na cidade. Jayme Ballão, que havia se tornado amigo pessoal do maestro, além de escritor também era jornalista e em 1913 tornou-se proprietário do *Diário da tarde*. O sucesso da realização da *Sidéria* e a realização dos vários empreendimentos e trabalhos citados também deram a Kessler considerável prestígio entre a intelectualidade local. Em janeiro de 1913 foi fundado um centro artístico do estado, tendo por diretores Guilherme Lobe, Paulo d'Assumpção e Léo Kessler. Uma notícia no *Diário da tarde* dá informações acerca dos objetivos do Centro:

O Centro visa proporcionar desde já audições musicais de elevação estética, difundir o ensino da musica e das artes plásticas, constituir 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.⁸³

Pode ser vista nesta descrição a importância dada à educação artística na organização do Centro, bem como o foco na preparação de elementos locais para a boa recepção de companhias de fora da cidade. No mesmo mês de janeiro de 1913 houve anúncio da vinda de uma companhia lírica italiana nos meses de maio e junho do mesmo ano para realização de uma temporada de ópera. O repertório anunciado era vasto e incluía obras como *Madame Butterfly*, *Lohengrin*, *Tosca*, *Il Guarany*, *Il Schiavo*, *La Traviata*, *Carmen*, além de várias outras, incluindo a própria *Sidéria*. A notícia anunciando a vinda da companhia também expressou a importância que a temporada teria para a divulgação da cultura paranaense:

A companhia, depois da temporada nesta capital, será portadora do renome paranaense para outras capitais brasileiras, não só atestando o nosso amor pelas artes, como exibindo a ópera *Sidéria*.

A realização dessa ideia, podemos acrescentar, será uma das mais brilhantes iniciativas com que o Centro Artístico Paranaense, nela empenhada, vai revelar o seu vasto programa da educação estética.⁸⁴

Mas já em 6 de março de 1913 foi realizado o espetáculo, *O Guarany*, de Carlos Gomes. A orquestra foi regida por Kessler, cuja *Sinfonia Brasileira* foi tocada após o 2º ato da ópera.⁸⁵ A companhia lírica responsável foi a dos empresários italianos Rotoli e Billoro, que já havia realizado em anos anteriores temporadas líricas no Rio de Janeiro.⁸⁶ Uma coluna crítica da apresentação, publicada no dia seguinte, indica que foram realizados ainda outros espetáculos antes deste, mencionando que a companhia se despedia após “uma rápida temporada de boas

83 *Diário da tarde*, 4 de janeiro de 1913, ed. 4268, p. 1

cf. *A República*, 3 de janeiro de 1913, ed. 1913-00003, p. 2

84 *Diário da tarde*, 23 de janeiro de 1913, ed. 4284, p. 1

85 *A República*, 6 de março de 1913, ed. 1913-00053, p. 3

86 CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 206

óperas”. Não é claro se esta temporada foi uma das organizadas pelo centro ou se constituiu apenas passagem da companhia em turnê por Curitiba. A descrição da temporada indica que as apresentações foram de pouca qualidade musical, mas ainda assim ela teria sido válida por “levantar o sentimento estético do público, que já parecia avassalado pela febre das diversões leves e fugazes que infelizmente vão corrompendo o gosto das multidões [...]”.⁸⁷

No final de maio começou uma temporada lírica mais longa. Entre 26 de maio e 9 de junho a companhia Tornesi apresentou, entre outras, as óperas *Carmen*, *La Traviata*, *O Trovador*, *Rigolletto*, *Tosca*, *La Bohème*, e *Fausto*. É a partir do período destas apresentações que começaram a aparecer textos de crítica musical feitos por Léo Kessler no *Diário da Tarde*, que, como comentado, era então propriedade de Jayme Ballão. As colunas em geral trazem dois tipos de informação: contextualização da obra apresentada, fazendo comparações entre compositores e certos estilos nacionais, e comentários acerca de aspectos mais técnicos do espetáculo, como a qualidade do coro e da orquestra e músicos que tenham se destacado na apresentação. Um bom exemplo é este excerto da coluna sobre a ópera *Tosca*, de Puccini:

O que Claude Debussy é para a França e Ricardo Strauss para a Alemanha, é Puccini para a Itália, se bem que esta tríade genial não ofereça senão leves pontos de contato, quanto ao estilo, “Pellias et Milisande” de Debussy nos revela uma orquestração e harmonização original e moderníssima, voltando o canto ao “melas” grego; “Salome” e “Elektra” de Strauss, mostram acentuada influência de Wagner, sendo, porém, este ultrapassado pelo requintado tratamento orquestral e pela tendência de aproximar o canto melódico ao “parlé naturel”; em Puccini vemos o músico moderno que, apresentando o “bel canto” italiano de uma maneira nova, eleva-o ao apogeu, notando-se também na orquestração decidida influência dos mestres franceses e de Wagner.

[...]

A representação de ontem correu sofrivelmente.⁸⁸

Apesar deste último comentário, o resto da coluna tece elogios aos cantores nos papéis principais e à orquestra. Lembrando que Andrade Muricy comentou que Kessler sempre manteve no seu português o “acento mais pitorescamente germânico possível,”⁸⁹ pode ser percebida uma certa estranheza na escrita, com pontuações e frases desorganizadas, em quase todos os textos. Também Kessler traz vários detalhes sobre as obras, comentando cenas e elementos representados nelas, citando libretistas e carregando suas descrições de estrangeirismos, metáforas e adjetivos, por vezes em outros idiomas, por vezes aportuguesados. Na crítica sobre *La Bohème*, por exemplo, lemos:

Só quem conhece a intensa vida da boemia parisiense compreende toda a realidade de que se acha revestida a extraordinária obra de Puccini “La Bohème”, ontem leva à cena no Guayra.

Raro quem não conheça as cenas de “Henry Murger”, e sua popularidade patente a toda a nitidez com que soube pintar a efervescente vida de “Montmartre” e “Quartier Latin”. Vis a vis

87 *A República*, 7 de março de 1913, ed. 1913-00054, p. 1

88 *Diário da tarde*, 28 de maio de 1913, ed. 4389, p. 4

89 MURICY, 1938

às festas, às aluzes, às “midinettes”; à ilusão e ao amor, quanta decepção, quanta amargura e quanta miséria, superadas entretanto por um divino “s’enfichisme”. - a poética figura de Mimi, que sintetizava todo o sentimento afetivo daquela alma boêmia, foi refletida vigorosamente pelo espírito não menos artístico da srta. Jacoby.

[...]

Tarefa artística difícilima, na verdade, porém sempre coadjuvada pelo enredo dos “Leitmotivos”, ora no júbilo dos violinos agora na resignação das flautas e nos místicos oboés, o que revela em Puccini um extraordinário espírito psicológico.

[...]

Os barítonos Freixas e Mili agradaram pela cantilena lírica também o baixo Carpa conquistou merecidos aplausos na romança “Vecebia zimarra”. O tenor empresário Fornesi, que ontem fez sua estreia, correspondeu sofrivelmente a expectativa; o fortíssimo, nos agudos, anunciava vagamente seu “passé défini”; salvou-o, porém, seu suave “sotto voce”.

O maestro Voss manejou com segurança o timão da orquestra, evitando todos os escolhos.

A escrita de Kessler foi alvo de sátiras na imprensa local. No periódico *A Bomba*, podem ser encontrados vários comentários sobre a “pena desafinada do maestro Kessler.”⁹⁰ Foi mesmo publicada uma coluna de crítica satírica:

Pelo os Companhie Allemão

Cronique da Tuscher

O companhie principiandes a nom dei espetaculo.

Der liebe Augustin (A querridões Augustinha) Zende levade na dia zeguinte A Zinhorra Ander fazende pão a babel de Bugomil, Rexentas dos Thezalie, Herr Kampert dandes uma linda padre Matteo. As Zinhoras Aertini e Pressi zenda muitas apreziades, azin cóme Rudolpho Bernauer e Ernesta Wallisch Zó a Leo Fall falande muitas alte na ponta. A restas indes na xeitas.

«Die Keusche Susanna» (O caste Zuçane) Tudes indes pem pão e ponites.⁹¹

A citada Companhia Tuscher foi uma companhia alemã que de fato passou por Curitiba, em julho de 1913, tendo sido citada por Kessler em algumas colunas.⁹² A última coluna de crítica musical escrita por Léo Kessler (ao menos dentre as encontradas nesta pesquisa) é de 13 de agosto de 1913, havendo ainda um texto de novembro do mesmo ano em que o maestro trata de sua motivação artística para realizar uma série de concertos sinfônicos⁹³. Pode-se supor que Kessler tenha parado de publicar colunas no *Diário da tarde* devido às sátiras e à recepção que parte dos leitores dava a seus textos.

Em agosto de 1913 faleceu em Berlim o diplomata e músico paranaense Brasília Itiberê da Cunha. Sua morte foi amplamente noticiada em todo o país e levou o Estado do Paraná a organizar uma cerimônia oficial em homenagem a Brasília. Léo Kessler compôs a partir de poema de Silveira Netto a *Elegia Fúnebre*, peça para orquestra, coro e soprano solo destinada a ser executada no evento. O poema encontra-se publicado no *Diário da tarde* de 25 de setembro

90 “O Kessler com uma arte bruta / Rege a orquestra sem cansaço, / Mas quando a pena é a batuta / Desafina sem compasso...” (*A Bomba*, 1º de julho de 1913, ed. 3 p. 26; cf. *ibid.*, 20 de julho de 1913, ed. 5, pp. 11, 21)

91 *A Bomba*, 20 de julho de 1913, ed. 5, p. 33. Neste caso manteve-se a grafia original.

92 *Diário da tarde*, 12 de julho de 1913, ed. 4427, p. 3; 14 de julho de 1913, 4428, p. 3; 15 de julho de 1913, ed. 4429, p. 3

93 cf. citação de Kessler, p. 17 deste trabalho, nota 39

de 1913 e na edição de 26 de setembro do mesmo periódico encontra-se uma descrição da cerimônia.⁹⁴

A atuação de Kessler como professor, pianista acompanhador e maestro em operetas e outros espetáculos também continuou intensa ao longo de 1913. Kessler realizou um concerto em benefício das vítimas de uma explosão acidental ocorrida na estação ferroviária em julho,⁹⁵ fez uma visita técnica junto de membros da imprensa à fábrica de pianos Essenfelder⁹⁶ e organizou um concerto em homenagem a Verdi em outubro.⁹⁷ Merece destaque a série de concertos sinfônicos que Kessler planejou a partir do final de 1913. Uma coluna na *República* anunciou-os com entusiasmo, enfatizando o papel de Romualdo Suriani na formação de um meio que possibilitasse tais concertos:

Como é do conhecimento dos nossos leitores a banda do Regimento de Segurança do Estado, devido à bela e enérgica direção que lhe tem imprimido o esforçado maestro Suriani e à aquisição de ótimos e valiosos elementos vindos de Buenos Aires e São Paulo se encontra atualmente magnificamente aparelhada para a execução de qualquer trecho dos grandes mestres, por mais difícil que ele seja.

Devido a esse facto e também à boa vontade e 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.⁹⁸

O primeiro concerto foi dedicado à música de Wagner, e é o que levou Léo Kessler a falar do compositor alemão como seu “ideal artístico”.⁹⁹ Uma longa coluna publicada na *República* e assinada “P. A.” (talvez Paulo d’Assumpção) disserta sobre a estética wagneriana, que seria o “mais inesperado e transcendental acontecimento dos nossos tempos.”¹⁰⁰ Os demais concertos da série tiveram repertório mais variado. O segundo, realizado na Sociedade Teuto-Brasileira (atual Clube Duque de Caxias) em dezembro de 1913, incluiu, além de Wagner, obras de Liszt, Puccini, Donizetti, Luigi Denza e Gottschalk.¹⁰¹ O terceiro e aparentemente último concerto da série, realizado na mesma sociedade em janeiro de 1914, foi feito em “benefício ao Asilo de Alienados” e dedicado a música francesa. Foram executados o hino francês e peças de Bizet, Gounod, Berlioz e outros. Destaca-se na programação a execução de *L’enfant prodigue*, de Debussy.¹⁰² A recepção desta série de concertos pela sociedade curitibana já foi comentada. Se por um lado encontram-se nos periódicos colunas elogiosas à empreitada, a descrição desta dada por Andrade Muricy passa outra impressão.¹⁰³

94 **Diário da tarde**, 15 de agosto de 1913, ed. 4456, p. 5; 26 de setembro de 1913, ed. 4493, p. 3

95 **A República**, 3 de julho de 1913, ed. 1913-00142, p. 1

96 *Ibid.*, 11 de setembro de 1913, ed. 1913-00200, p. 1

97 *Ibid.*, 11 de outubro de 1913, ed. 1913-00226, p. 1

98 *Ibid.*, 4 de novembro de 1913, ed. 1913-00245, p. 2

99 **Diário da tarde**, 29 de novembro de 1913, ed. 4548, p. 1. cf. p. 17 deste trabalho.

100 **A República**, 1º de dezembro de 1913, ed. 1913-00268, p. 1

101 *Ibid.*, 18 de dezembro de 1913, ed. 1913-00284, p. 2

102 **Diário da tarde**, 31 de janeiro de 1914, ed. 4601, p. 1

103 cf. p. 3 deste trabalho

É curioso notar que na mesma edição do *Diário da tarde*, de 24 de janeiro de 1914, há um anúncio de uma festa na Sociedade dos Operários Alemães em comemoração ao aniversário do Imperador da Alemanha, em que Kessler participou como regente, e outro anunciando a preparação das “festas da Árvore do Mate”, para as quais Kessler musicou o poema *Canção da árvore*.¹⁰⁴ Curioso porque pode-se perceber que o maestro estava se aproximando da colônia germânica de Curitiba, aproximação demonstrada também pela realização dos concertos na Sociedade Teuto-Brasileira, ao mesmo tempo em que continuava a participar e a promover eventos ligados à sociedade paranaense mais tradicional. A inserção da colônia germânica na sociedade curitibana parece ter sido tema que preocupou Kessler. O final de sua coluna de 13 de agosto de 1913 aponta para esta preocupação, onde afirma que para ele “seria desejável [...] que a colônia alemã frequentasse mais as soirées do teatro Hauer.”¹⁰⁵ A também citada maior participação do maestro em eventos da comunidade alemã de Curitiba sem uma diminuição da participação em eventos mais “tradicionalmente paranaenses” também aponta para esta direção.

Em fevereiro de 1914 foi anunciado que estava em processo de composição por Kessler a ópera *Papilio Innocentia*, a partir de libreto de Emiliano Pernetta baseado no romance *Inocência* de Alfredo d’Escragnon Taunay.¹⁰⁶ No mesmo mês houve uma primeira tentativa de Kessler, por meio do Centro Artístico, de inaugurar um conservatório. Este funcionaria no edifício da Sociedade Teuto-Brasileira com cursos de piano, canto, solfejo, violino, teoria musical e declamação. O conservatório chegou a ser inaugurado em março mas não foram encontradas mais citações feitas a ele após abril de 1914, o que leva a crer que teve de encerrar suas atividades em poucos meses.¹⁰⁷ Em uma entrevista dada ao *Diário da tarde* em 18 de março de 1914, Kessler comenta o estado do meio musical de Curitiba, citando músicos de destaque da cidade e a abertura do conservatório:

R. - O que ensa [*sic*] do meio musical paranaense?

M. - Muito atrasado. Há, porém, talentos como: Brasília, João e Henrique Itiberê da Cunha, Augusto Stresser, Bernardo Bonacci e Mossurunga, os “virtuosos”: Amélia Henn, Alice Bennet, Marietta Bezerra, Josepha Correia de Freitas, Lize Franck, violinista Leyer, Levy Costa, Suriani, Barleta, Cleman-[] Benedicto Santos, Carlos Fiedler, Raul Menssing, Dreyer, Alberto Monteiro, D’Alló, Goudard, Carlos Frank, Inelda Calasans, Jorge Wulpfening, Jorge Laetner e Constante Fruet.

[...]

104 *Diário da tarde*, 24 de janeiro de 1913, ed. 4595, pp. 4, 5. O texto da *Canção* está disponível no mesmo periódico na edição 4656, p. 1, de 7 de abril de 1914

105 *Ibid.*, 13 de agosto de 1913, ed. 4454, p. 3

106 *Ibid.*, 5 de fevereiro de 1914, ed. 4605, p. 1. Uma descrição do enredo da ópera e um comentário geral sobre a obra encontra-se em CÔRREA DE AZEVEDO, 1960, pp. 32-35

107 *Diário da tarde*, 11 de fevereiro de 1914, ed. 4510, p. 6; 11 de março de 1914, ed. 4633, p. 4; 18 de abril de 1914, ed. 4665, p. 3

R. - O que nos diz do Conservatório Musical e dos trabalhos do Centro Artístico?

M. - O Conservatório está aberto para combater o charlatanismo e o diletantismo e reavivar a arte musical nesta terra. [...] ¹⁰⁸

Destaca-se neste excerto da entrevista novamente a proximidade de Kessler com o meio musical curitibano mais tradicional, mas ao mesmo tempo a atitude crítica com relação à qualidade deste, bem como o desejo de alterá-lo para melhor.

Além do conservatório e da composição de *Papilio Innocentia*, Kessler se ocupou na primeira metade de 1914 com a organização e execução de concertos e *performances* musicais em eventos diversos. Na segunda metade do ano, o Centro Artístico organizou as primeiras Horas de Arte. Estas eram encontros de músicos, literatos e amantes da arte para audição de peças e discussões realizados entre 1914 e 1915, cuja parte musical era responsabilidade de Kessler. ¹⁰⁹

Em julho de 1914 a Áustria-Hungria declarou guerra à Sérvia, dando início ao que veio a ser a Primeira Guerra Mundial. O envolvimento da maior parte da Europa no confronto afetou as vidas dos membros de colônias imigrantes em Curitiba. No caso da colônia germânica em particular, a guerra tendeu a aumentar os atritos entre ela e o resto da sociedade, culminando com saques e ataques a propriedades de alemães com a entrada do Brasil no conflito em 1917. ¹¹⁰ Kessler foi pessoalmente afetado pela Guerra. Seu pai relata na carta escrita a Jayme Ballão que Léo teve de abandonar planos de retorno à Europa devido à eclosão do conflito. ¹¹¹ Além disso, apesar de não haver um registro exato que confirme isto, pode-se supor que ele tenha sido alvo de uma maior desconfiança ou exclusão por parte da sociedade luso-brasileira de Curitiba. Se já antes da guerra o “germanismo” de Kessler foi alvo de sátiras, após a guerra, com a participação do maestro em eventos de sociedades alemãs, deve ter se dado um relativo distanciamento seu dos meios mais estabelecidos da cidade. Um dos efeitos mais diretos que a Guerra teve para Kessler foi levá-lo a participar em vários concertos feitos em benefício da Cruz Vermelha Alemã. Em 1914 foram realizados pelo menos três eventos com este propósito, um em outubro, no teatro Hauer, e outros dois em novembro e dezembro, na Sociedade Teuto-Brasileira. ¹¹²

Apesar disto, Kessler continuou a trabalhar na composição de *Papilio Innocentia*, concluindo a versão para piano e voz em outubro de 1914. Em dezembro do mesmo ano viajou para a fazenda de um amigo em Jaguariaíva, interior paranaense, para descansar e trabalhar na orquestração da ópera. Assim, no começo do ano seguinte a composição da obra provavelmente

¹⁰⁸ Ibid., 18 de março de 1914, ed. 4639, p. 4

¹⁰⁹ Ibid., 23 de julho de 1914, ed. 4746, p. 1; MURICY, 1938, p. 72

¹¹⁰ cf. p. 9 deste trabalho

¹¹¹ KESSLER, 1926

¹¹² **Diário da tarde**, 2 de outubro de 1914, ed. 4907, p. 2; **A República**, 20 de novembro de 1914, ed. 1914-00273, p. 2; 24 de dezembro de 1914, ed. 1914-00302, p. 2

estava completa.¹¹³ Em março de 1915, Kessler realizou uma “première íntima” da *Papilio* para membros da imprensa, tocando excertos ao piano acompanhado de Emiliano Pernetta, que leu o libreto.

2.3 Um parêntesis: A música de Kessler

É cabível fazer algumas considerações especificamente acerca da música que Kessler compunha e executava, ainda que este não seja o enfoque deste estudo. Pode-se questionar o que seria especificamente musical e o que seria extramusical, isto é, em que ponto termina o campo da musicologia histórica propriamente dita e começa o da história em um sentido mais amplo. Dependendo da visão que se tenha acerca desta questão pode-se entender que as seções anteriores já falavam algo da música de Kessler. Em todo caso, alguns aspectos que podem ser explorados mais a fundo dizem respeito ao público-alvo desta música, às ideologias que tenham guiado sua produção e às características de estilo, forma e harmonia dela.

As respostas a algumas destas questões já foram parcialmente dadas ou ao menos entrevistas em trechos anteriores deste trabalho: Kessler, tendo buscado se aproximar das classes mais estabelecidas da sociedade curitibana e participar de eventos oficiais, certamente fazia música que atendesse aos gostos e anseios destas classes; também queria estabelecer relações entre sua música e tradições românticas e tardo românticas europeias, possivelmente vistas por ele (e pela intelectualidade curitibana) como símbolos de modernidade. Isto pode ser percebido pela apreciação que Kessler demonstra por Wagner, Strauss, Verdi e outros compositores em seus textos e programas de concertos. Em uma de suas colunas no *Diário da tarde*, por exemplo, lê-se:

O que se está passando nos arraiais do nosso tempo artístico, é um sinal inequívoco de plena evolução e transformação radical. Este sintoma coroa todas as manifestações da arte dos tempos que correm. Na ópera, Ricardo Strauss abandonou os extravagantes processos de Salomé e Eletra para a música simples e sóbria de Ariadne sobre Naxos, atingindo então ao domínio pleno da valsa vienense, que é na partitura um luminoso entrelaçamento de harmonias.¹¹⁴

Lembrando de um outro trecho já citado, em que afirma que seu “ideal artístico é Ricardo Wagner”¹¹⁵, pode-se perceber que Kessler compreendia a si mesmo como um herdeiro da tradição germânica. No entanto, sendo suíço, tendo se formado em Estrasburgo, à época parte do Império Alemão, e em Paris e por fim se estabelecido no Brasil, Kessler também parecia ser muito aberto a vários tipos de música. Isto poderia se manifestar em suas composições na forma

113 *Diário da tarde*, 12 de outubro de 1914, ed. 4915, p. 2; 8 de dezembro de 1914, ed. 4962, p. 2

114 *Diário da tarde*, 12 de julho de 1913, ed. 4427, p. 3

115 *Ibid.*, 29 de novembro de 1913, ed. 4548, p. 1

de uma síntese, bem ou mal realizada, de suas várias influências, isto é, um ecletismo musical. Este ecletismo é apontado por algumas fontes que descrevem a música de Kessler. Uma coluna publicada sobre a *Elegia* feita em homenagem a Brasília Itiberê, por exemplo, comentou:

O maestro Léo Kessler revelou-se mais uma vez um compositor de largo descortino e grande inspiração. A sua música, por vezes violenta, sobre [sobe?] a gama da mais alta sentimentalidade, para, logo em seguida descer e expandir-se em suaves e dolorosos gemidos... Tem algo de Wagner e algo de Verdi.¹¹⁶

Andrade Muricy ainda descreve esta obra como sendo “de estilo severo e sóbrio, de nobres movimentos, ilustrada, aqui e ali, por exposições circunstanciais de temas de Basílio [sic] Itiberê.”¹¹⁷ Finalmente, *A Bomba* ironiza a primeira descrição: “a elegia do Maestro Kessler, diz o Guanabará 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?...”¹¹⁸

Outra forte influência é a experiência do maestro como regente e compositor de espetáculos populares, como teatros de revista¹¹⁹, operetas e vaudevilles. Exemplos destes elementos todos, questões ideológicas e identitárias, a identificação com tradições europeias, o ecletismo e a proximidade com a música popular podem ser vistos na descrição que Muricy e Corrêa de Azevedo dão da ópera *Papilio Innocentia*. Corrêa de Azevedo fala do uso de motivos condutores (ou *leitmotifs*) e de harmonias wagnerianas, mas também do interesse que Kessler demonstrava pela música popular. O autor afirma que *Papilio* inclui um acalanto, cantado por uma personagem negra idosa, um maxixe e um fandango, em homenagem ao Paraná.¹²⁰

Também por meio de colunas nos periódicos consultados é possível ver que as reações à primeira divulgação da ópera foram diversas. Houve um debate acerca da “identidade” da ópera, em que a questão colocada era a da nacionalidade da *Papilio*. Se por um lado esta tinha temática brasileira, por outro era vista por alguns como música germânica. Ao que parece um artigo anônimo no jornal *A Tribuna* é o que deu início à controvérsia. Os argumentos deste artigo foram republicados em uma coluna no *Diário da Tarde*, que em seguida os ironiza:

“Logo, por maior que seja o nosso orgulho ante o magnífico esforço de Emiliano Pernetta, pedindo ao escrínio literário do Brasil a sua mais rutila gema, a “*Papilio innocentia*” não poderá deixar de ser alemã, e assim, nem brasileira sendo, muito menos será paranaense, pois que o assunto nem paranaense é e sim mato-grossense. Em suma: a “*Papilio Innocentia*” é uma ópera alemã, escrita no estrangeiro e apenas libretada por um patricio nosso.”

116 Ibid., 29 de setembro de 1913, ed. 4495, p. 1

117 MURICY, 1938, p. 72

118 *A Bomba*, 10 de outubro de 1913, ed. 13, p. 24

119 Teatro de revista: Um show satírico, tópico, consistindo de uma série de cenas e episódios, normalmente tendo um tema central mas não um enredo dramático, com verso e prosa falados, esquetes, canções, danças, balé e variedades (LAMB, Andrew; ROOT, Deane L.; O’CONNOR, Patrick; Revue, In: **Grove music online**, disponível em <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23288>> acesso em 04/01/2019, tradução nossa).

120 CORRÊA DE AZEVEDO, 1960, pp. 33, 34

[...]

Kessler nasceu na Alemanha, não é? [sic] Pois então só poderá fazer música alemã... O “maxixe”, a “modinha” e outros trechos da “Papilio” que tiveram o gáudio de ouvir quantos estiveram presentes à audição da ópera são coisas visceralmente germânicas, creio mesmo que prussianas de lei!

O libreto nada tem que ver com a música, é calinada afirmá-lo; não influi sobre ela, não tem mesmo a mínima ligação com ela...¹²¹

Idealmente, todas estas descrições da música de Kessler poderiam ser confrontadas com partituras das obras. Mas há dificuldade em localizar várias destas, a maior parte estando arquivada em acervos particulares. Para este trabalho foram coletadas e editadas duas obras de Kessler para voz e piano, *Natal* e *Serenata*, esta segunda uma versão para piano e voz de um excerto da *Papilio Innocentia*.¹²² Apesar de serem uma parte pequena da obra de Kessler, alguns dos aspectos comentados podem ser vistos nas duas obras.

Natal é um hino natalino, dividido em duas partes principais que correspondem ao estrebilho e às estrofes do poema, escrito por Carlos R. Moritz. A escrita instrumental da primeira parte é organística, ou mesmo coral, com quatro vozes claramente indicadas, uma delas sempre dobrando o canto. A segunda parte começa na indicação “Allegreto Pastorale” e ainda que esteja também escrita a quatro vozes tem um caráter menos próximo da música coral. O contraste entre as duas partes é dado por esta variação na textura instrumental, pelo andamento e pela mudança de tonalidade, a primeira estando em fá maior e a segunda em ré maior.

A peça é em geral simples, mas há utilização de alguns elementos que podem ser identificados com procedimentos do romantismo tardio. No compasso 11, ocorre um empréstimo modal do modo menor de fá, com a tônica aparecendo como acorde menor. Em seguida, duas notas de passagem cromáticas levam ao segundo grau com sétima do modo maior. A princípio não há nada demais neste movimento. Mas o acorde formado pelas notas de passagem (lá bemol, si natural, fá, dó sustenido) é utilizado em outro trecho por um compasso inteiro (compasso 20):

¹²¹ **Diário da tarde**, 4 de março de 1915, ed. 5033, p. 1

¹²² Ambas disponíveis em anexo. A partitura de *Natal* foi editada a partir de fac-símile de edição mais antiga disponível no trabalho de Carla Díbia del Secchi Ferreira (2012). A *Serenata* de *Papilio Innocentia* pode ser encontrada como suplemento de uma das edições da *Ilustração Paranaense*.

14

tal! Oh, que nos guie a tua es - trel - la On - de ha - bi - ta o bem -

Figura 1: Compassos 14 a 20 de *Natal*. Fonte: O autor, 2018

O acorde assim formado é seguido pela dominante da dominante (sol maior com sétima e sexta acrescentada) e por uma cadência de engano (dó maior com sétima, ré menor). Apesar de aparentar ter uma formação estranha, o acorde é, na realidade, a sexta aumentada germânica de fá menor enarmonizada (dó sustenido em lugar de ré bemol) e invertida. Este acorde aparece em seu estado fundamental no compasso 33. Duas coisas chamam a atenção no trecho. Uma é que o acorde em questão se forme a partir da movimentação de notas estranhas à harmonia, procedimento semelhante ao utilizado por Wagner para formar o acorde de *Tristão*.¹²³ Outra o adiantamento da nota mi no compasso 20, que torna-se a sexta acrescentada da dominante da dominante.

Outro trecho harmonicamente interessante é o que se segue imediatamente a isto, entre os compassos 23 e 36. Uma sequência afuncional¹²⁴ de acordes é feita a partir da cadência de engano em ré menor. A mesma sequência é repetida após o trecho a partir do acorde de lá menor, acabando em lá maior. Destaca-se ainda a presença de quintas paralelas, escrita que se desvia de uma condução de vozes mais clássica. Estes elementos provavelmente servem ao propósito de gerar contraste com a organização em geral tonal da peça e chamar a atenção do ouvinte:

¹²³ Schoenberg, por exemplo, analisa o acorde de Wagner como uma alteração do segundo grau que resulta também em uma sexta aumentada (2004, p.100)

¹²⁴ “Uma *sequência* de acordes pode ser *afuncional*, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara. Tais sequências são frequentemente usadas na música descritiva.” (Op. cit., p. 17)

21

dic - to na - tal; Pa - ra ver - mos o me - ni - no re - cem - nas - ci - do

Figura 2: Compassos 21 a 26 de *Natal*. Fonte: O autor, 2018

A segunda parte da peça não tem pontos particularmente interessantes, salvo uma rápida passagem modulatória pela região do segundo grau napolitano entre os compassos 60 e 64.

Já a *Serenata* apresenta uma escrita claramente mais pianística. Com relação a textura, destacam-se os acordes arpejados ao longo da peça inteira na mão direita e a figura de três colcheias na esquerda. Esta figuração talvez seja uma tentativa de imitar um violão ou algum outro instrumento de cordas dedilhadas, ainda que não se possa afirmar isto com certeza. Na linha do canto, por sua vez, há presença de figuras rítmicas pontuadas pela peça inteira:

Voz

O luar es - tá mais lin - do
A - cor-de'abre'a ja - nel - la

Piano

simile

Figura 3: Compassos 1 a 4 da *Serenata*. Fonte: O autor, 2018

A versão a partir da qual foi editorada a partitura da *Serenata* era uma suplemento da revista *Ilustração Paranaense*. O público-alvo desta versão provavelmente era formado por pianistas e cantores amadores, que executariam a peça em suas casas. Não é claro se esta versão é próxima da original ou se foi consideravelmente alterada pelo copista. Isto é frisado pois há vários erros na partitura, a maior parte dos quais relacionados à rítmica. Na edição realizada para este trabalho há uma proposta de correção de tais erros rítmicos. Também parece haver erros na harmonia dos compassos 13, 17 e 19, em que foram assim feitas mais alterações. É claro que o ideal seria que estas alterações fossem comparadas com as páginas originais de Kessler, mas isto

não foi possível. Tendo isto em vista, a edição da *Ilustração Paranaense* também está disponível como anexo para eventuais comparações.

Do ponto de vista harmônico, um dos elementos que chama mais atenção na partitura é a passagem súbita de dó maior para a submediante do modo menor, lá bemol maior, no compasso 29:

The image shows a musical score for a piece titled 'Serenata'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The vocal line is written in treble clef, and the piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Portuguese. The key signature changes from D major (no sharps or flats) in measure 25 to B-flat major (two flats) in measure 29. The lyrics are: 'Es - cu - ta - em - bo - ra o me - do em - bo - ra com ter - ror o in - ti - mo se - gre - do do mais profun - do amor'. There are triplets in measures 26, 27, 29, and 30.

Figura 4: Compassos 25 a 32 da *Serenata*. Fonte: O autor, 2018

Ainda que de um ponto de vista harmônico esta mudança de tonalidade pareça ocorrer sem justificativa, a poesia aponta o provável motivo dela: colorir harmonicamente a expressão “o íntimo segredo”. Sendo este o caso, é mais um uso de um procedimento tipicamente wagneriano, a união entre texto e música.¹²⁵

É claro que trazer à tona certos elementos em comum entre as músicas de Kessler e de Wagner, ou de outras referências musicais, não atesta de imediato a qualidade de sua obra. Andrade Muricy, que foi aluno de Kessler e acompanhou em boa parte o processo de composição da *Papilio Innocentia*, não é reticente em apontar defeitos de seu professor, afirmando que a obra de Kessler não seria abundante e nem totalmente interessante. Kessler não tinha facilidade para imaginar melodias para suas obras, o que resultava frequentemente em temas pouco variados

¹²⁵ cf. BURKHOLDER, GROUT, PALISCA, 2014, p. 692

entre si ou de qualidade inferior. Também a partir do texto de Muricy é possível fazer a suposição de que alguns dos citados erros rítmicos encontrados na partitura editada sejam de Kessler, em uma tentativa de anotar ritmos brasileiros. O crítico de música, falando sobre a *Papilio*, afirma que:

Quanto ao caráter brasileiro que o compositor procurou dar à obra, foi-lhe impossível bem acentuá-lo. Seria necessário para isso uma integração no ambiente sentimental nacional a que o Prof. Kessler não pôde atingir, ou então, de maneira mais superficial, um hábil trabalho de aproveitamento de temas do nosso folclore já abundante e complexo, o que não estava no temperamento do compositor.¹²⁶

O mérito de Kessler como compositor, pelas descrições dadas, estaria principalmente em seu trabalho com orquestração, habilidade que teria ganho como resultado de sua experiência como regente. De acordo com Muricy, Kessler tinha uma “virtuosidade como orquestrador que só pode ser comparada, no Brasil, à de Francisco Braga. Dispunha de recursos de instrumentador fora do comum.”¹²⁷ Confirmar esta virtuosidade de Kessler na escrita orquestral é trabalho para outra pesquisa, devido à já afirmada falta de disponibilidade do material necessário para tanto no momento.

Por mais que a *Papilio* não seja obra de “grande originalidade” nem apresente “caráter revolucionário”,¹²⁸ uma história dos compositores do Paraná não pode deixar de considerar Kessler, pela exceção que suas tentativas de criação musical constituíram para a música do Estado. Ainda assim, permanece o juízo dado por Muricy, segundo o qual Kessler “era caracteristicamente um homem de ação, mais do que um espírito criador. Seu maior título à nossa admiração será [...] a memória de sua numerosa e altamente civilizadora atividade.”¹²⁹

2.4 Período 1915-1916

Após apresentar no início de março de 1915 *Papilio Innocentia* para a imprensa, Kessler começou a trabalhar para poder estreá-la. Em 23 de março o *Diário da tarde* noticia que já estavam em andamento ensaios da ópera e em 29 de abril afirma que a *Papilio* seria representada na reinauguração do teatro Guayra, que passava por reformas.¹³⁰ Também em 1915 Kessler continuou a realizar eventos de educação artística (as Horas de Arte), de entretenimento (musicou o teatro de revista *A Crise*¹³¹ e regeu espetáculos) e de música em geral. A organização de instituições musicais parecia ser empreitada que também ia bem neste ano. Chega a ser citada

¹²⁶ MURICY, 1938, p. 75

¹²⁷ Op. cit., p. 73

¹²⁸ Op. cit. p. 75

¹²⁹ Op. cit., p. 73

¹³⁰ *Diário da tarde*, 23 de março de 1915, ed. 5080, p. 5; 29 de abril de 1915, ed. 5111, p. 1

¹³¹ *Diário da tarde*, 24 de maio de 1915, ed. 5100, p. 5

a participação de uma Orquestra Sinfônica Curitibana em um concerto realizado por Kessler, mas não foram encontradas notícias especificamente sobre esta orquestra.¹³²

A polêmica nos jornais em torno da nacionalidade da ópera *Papilio* não havia terminado ainda em junho. Uma coluna no *Diário da tarde* de 5 de junho de 1915 cita texto da *Tribuna* do dia anterior, em que se defendia que não fosse a *Papilio Innocentia* a obra a estrear o Guayra, mas sim *A pena de Talião*, peça teatral de Emiliano Pernetta. A coluna do *Diário* rebate esta ideia, reafirmando que a música apresenta elementos brasileiros e que a “arte não tem pátria, tanto podendo fazer uma obra brasileira um alemão, como um brasileiro pode fazer uma obra alemã”.¹³³ De todo modo, os ensaios para a estreia de *Papilio* continuaram ao longo do ano.

Em 24 de outubro de 1915 Kessler participou de um festival em benefício da Cruz Vermelha alemã e austríaca, realizado no Bosque da Cervejaria Providência. A cervejaria era propriedade de Ernesto Bengtsson, imigrante sueco que havia se tornado sogro de Kessler no mesmo dia, quando o maestro se casou com Rosa Amália Bengtsson.¹³⁴ Kessler realizou pelo menos mais um concerto ao ar livre no Bosque, em dezembro do mesmo ano.¹³⁵

No começo de 1916 o foco de Kessler parecia estar nos ensaios de *Papilio Innocentia*, cuja preparação já estava bem avançada. O *Diário da tarde* de 29 de fevereiro de 1916 noticia que foi realizado um ensaio geral com orquestra no Guayra e que os cenários da ópera estavam sendo preparados.¹³⁶ Kessler, no entanto, nunca viu sua ópera estrear. Ainda em agosto de 1916 esperava-se que a reabertura do teatro se daria com a estreia de *Papilio*, mas uma coluna publicada em setembro informa que companhia lírica italiana de Rotoli e Bilorro havia feito a proposta de inaugurar o teatro antes que a reforma estivesse concluída, “comprometendo-se a preencher as faltas de decoração.”¹³⁷ Kessler continuou buscando em anos subsequentes apoio financeiro das autoridades com que tinha contato, chegando a viajar para São Paulo em 1920 para pedir ao presidente do Estado que o apoiasse, sem sucesso.¹³⁸ A ópera só foi executada integralmente, em versão para piano e canto, em 2016.¹³⁹

Por volta da metade do ano de 1916 Kessler inaugurou seu Conservatório de Música. A instituição aberta em 1914 e associada ao Centro Artístico parece ter encerrado rapidamente suas atividades, mas esta de 1916 esteve em funcionamento por um período relativamente longo, perdurando mesmo após a morte de Kessler em 1924. O *Diário da tarde* de 15 de junho de 1916 publicou um anúncio de Kessler, informando que o Conservatório foi aberto tendo “condições de

132 Ibid., 15 de janeiro de 1915, ed. 4993, p. 2

133 Ibid., 5 de junho de 1915, ed. 5111, p. 1

134 Ibid., 25 de outubro de 1915, ed. 5231, p. 2

135 cf. **A República**, 10 de dezembro de 1915, ed. 1915-00287, p. 1

136 **Diário da tarde**, 29 de fevereiro de 1916, ed. 5335, p. 1

137 **A República**, 3 de agosto de 1916, ed. 1916-00179, p. 1; 15 de setembro de 1916, ed. 1916-00216, p. 1

138 CORRÊA DE AZEVEDO, 1960, p. 34

139 SAMPAIO, 2016

ministrar os mais modernos conhecimentos de piano e todos os demais instrumentos de orquestra, canto, solfejo e completa teoria musical.”¹⁴⁰

Já nos primeiros meses de funcionamento o Conservatório de Kessler parece ter se estabelecido bem. Em dezembro a instituição já tinha 60 alunos, o que motivou a mudança para o então prédio número 97 da Rua Barão do Rio Branco. Este prédio era o antigo casarão da família Lustosa e ainda existe, na esquina das Ruas Barão do Rio Branco e Marechal Deodoro no centro de Curitiba. Neste novo prédio estava planejada a implantação de um internato feminino anexado ao Conservatório, dirigido pela esposa de Kessler, Rosa Amália.¹⁴¹ Pode-se supor que parte do sucesso se deva a algum apoio financeiro da família da esposa de Kessler, cujo pai era afinal dono de uma indústria, ou ao apoio de outros conhecidos com influência política e capital. Mas não foram encontradas informações sobre a forma como Kessler levantou fundos para seu empreendimento.

Ainda em 1916 foi emitido o primeiro certificado do Conservatório, para Maria José Assumpção, que recebeu o diploma de professora de piano e passou a lecionar na cidade de Rio Negro. Em janeiro de 1917 foi criada uma orquestra de alunos do conservatório e em abril do mesmo ano foi publicada uma tabela dos cursos então ofertados e seus preços no *Diário da tarde*: Piano, harmônio, canto, solfejo, violino, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, oboé, fagote, trompa, pistom (trompete), trombone, bateria, mandolim, teoria musical, estética e história. A matrícula custava 10 contos de réis e os preços dos cursos variavam entre 5 e 20 contos mensais, exceto as aulas de estética, história da música e os ensaios orquestrais, que eram gratuitos. O anúncio está publicado em nome do secretário “Augusto Kessler”, provavelmente erro de digitação referindo-se a Augusto Stresser.¹⁴²

Antônio Melillo, pianista que fixou-se em Curitiba em 1921, passou a dirigir o conservatório após a morte de Kessler em 1924.¹⁴³ Rosa Amália continuou atuando junto ao internato e ao conservatório por algum tempo, mas abandonou o empreendimento por pressão da família.¹⁴⁴ O Conservatório foi fechado em algum momento no final da década de 20, mas pouco depois, em 1931, Antônio Melillo inaugurou a Academia de Música do Paraná, que funcionou até a morte do pianista em 1966. Alguns trabalhos pretendem apontar certa continuidade entre o Conservatório, a Academia e a atual Faculdade de Artes de Paraná.¹⁴⁵

Já teriam havido tentativas anteriores de estabelecer instituições de ensino musical em Curitiba. Em 1889 Paulo d’Assumpção havia aberto um conservatório, dirigido pelo maestro

140 *Diário da tarde*, 15 de junho de 1916, ed. 5420, p. 3; cf. *A República*, 7 de julho de 1916, ed. 1916-00156, p. 1

141 *Diário da tarde*, 12 de dezembro de 1916, ed. 5576, p. 2; *A República*, 26 de dezembro de 1916, ed. 1916-00301, p. 1

142 *Diário da tarde*, 19 de janeiro de 1917, ed. 5607, p. 2; 7 de abril de 1917, ed. 5672, p. 3

143 JUSTUS, 2002, p. 111

144 Conversa com a sobrinha-neta de Kessler, Denise Ernlund Metynoski.

145 GRAÇA; SANTOS, 2012

Adolpho Corradi, e em 1894 inaugurou ainda outro, o Conservatório de Belas Artes, que incluía o ensino de música. A Escola de Belas Artes e Indústria do Paraná, de Antônio Mariano de Lima, aberta em 1886 também manteve um conjunto musical e chegou a ter 62 alunos de música em 1892. Aspectos que distinguiram o Conservatório de Kessler de seus antecessores foram o foco dado à formação de um corpo orquestral fixo e a concentração de professores e músicos de qualidade em uma única instituição de forma contínua por pelo menos uma década.¹⁴⁶

146 JUSTUS, 2002, p. 103-112

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde sua chegada a Curitiba, Léo Kessler atuou de forma intensa nos meios envolvidos com música e arte na cidade. Nestes meios o maestro buscou conciliar sua própria identidade cultural formada na Europa com a construção de uma identidade em sua nova terra de residência. Tal busca não se deu sem levantar várias contradições. Exemplos destas estão nas descrições de suas obras, em que conviviam elementos díspares de diferentes tradições musicais. Tais contradições também podem ser vistas na recepção dada a seus concertos, suas composições e seus textos: por vezes uma calorosa apreciação de seu trabalho, por vezes sátira ou fracasso de público. Este tratamento ambíguo pode ser entendido como um resultado de sua situação de imigrante, portanto *outsider*, em busca de um melhor posicionamento na sociedade estabelecida em Curitiba.

Em termos gerais, as ideias que guiaram Kessler em sua atuação no Paraná acomodavam-se bem às ideologias das classes estabelecidas do Estado, tal como descritas no primeiro capítulo deste trabalho. Para as elites paranaenses, modernismo e cosmopolitismo eram as palavras de ordem, características que poderiam ser à época atribuídas à música e aos ideais artísticos de Kessler. Mesmo o antes referido ecletismo da música de Kessler tem certo grau de paralelismo com outras áreas, como a arquitetura praticada na cidade à época.¹⁴⁷

O principal legado destes anos de atuação de Kessler é sua atividade como educador e agrupador de músicos e como regente, instrumentista e promotor de eventos musicais. Em boa medida graças a ele surgiram instituições que foram um primeiro passo para a profissionalização da música realizada na cidade. Além disto, apesar de não ter sido muito prolífico nesta área, Kessler talvez seja um dos primeiros compositores profissionais a atuar no Paraná, visto que além de sua participação na *Sidéria* e da composição da *Papilio Innocentia* também musicou teatros de revista, certamente como uma forma de obter renda. Ainda que tenham existido outros compositores no Paraná antes, como Brasília Itiberê, estes viviam de outras profissões e compunham mais por amor à música do que como meio de subsistência. Kessler foi uma exceção no provinciano meio musical curitibano de sua época.

As realizações de Kessler relatadas nesta pesquisa foram reconhecidas por alguns de seus contemporâneos. Após seu falecimento foi realizada no antigo teatro Guayra uma cerimônia na qual foi instalada uma placa de bronze em sua homenagem.¹⁴⁸ Já se afirmou que a ópera *Sidéria* foi recebida com entusiasmo para depois ser zombada e que o Festival Sinfônico de Kessler, apesar da boa recepção da imprensa foi um fracasso de público. O mesmo tratamento,

147 DUDEQUE, 2001, pp. 62-66

148 BALLÃO, 1926, p. 54-55

de comemoração e entusiasmo que ou encoberta ou é seguido por frieza e desinteresse, parece ter sido dado à memória do maestro. A placa feita em homenagem a Kessler foi encontrada nos anos 80, junto de outras peças de valor, em um saco de lixo nos porões do atual Teatro Guaíra.¹⁴⁹

Frequentemente foi citada neste trabalho a dificuldade de encontrar fontes adequadas para o estudo realizado. Esta não se deve somente ao desenvolvimento relativamente recente da musicologia histórica no Paraná que, apesar de ter alguns antecedentes notáveis, somente ganhou presença considerável na academia a partir das décadas de 1990 e 2000.¹⁵⁰ Deve-se também a certa tendência ao esquecimento, à perda da memória histórica da cidade e do Estado, ao descuido de acervos públicos e a um desinteresse em geral dos próprios curitibanos e paranaenses por uma revisão crítica de sua história.

Ainda há muito estudo a ser realizado acerca de Kessler, de outros compositores e músicos, e da posição ocupada e música feita por estes no Paraná. Espera-se que este trabalho possa apontar algumas problemáticas e caminhos possíveis para pesquisas posteriores dentro desta temática.

149 MILLARCH, 1988

150 cf. PROSSER, 2005

REFERÊNCIAS

- ANZE, Melissa; CARLINI, Álvaro. Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita. In: **Congresso da ANPPOM**, XIX, Anais. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2009. Disponível em <<https://bit.ly/2MWLiGv>>. Acesso em 24 de setembro de 2018.
- BALLÃO, Jayme. (Org). **Leo Kessler**. Curitiba: J. Haupt, 1926.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A history of western music** (9ª edição). Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 2014.
- COLATUSSO, Denise Eurich. **Imigrantes alemães na hierarquia de status da sociedade luso-brasileira (Curitiba, 1869 a 1889)**. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, UFPR, Curitiba, 2004.
- CORREIA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956
- _____. Léo Kessler e sua ópera “Papilio Innocentia”. **Revista Letras**, Curitiba, vol. 11, pp. 17-35, 1960.
- DUDEQUE, Irã José Taborda. À sombra do mato virgem. In: **Espiraís de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.
- ELIAS, Norbert. Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders. In: **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade** (_____; SCOTSON, J. L.). Rio de Janeiro: Zahar, 2000. pp. 19-50
- FABRIS, Pamela Beltramin. **"Nós, os selvagens, não reverenciamos os símbolos Kaiserianos"**: Conflitos em torno de uma identidade germânica em Curitiba (1890-1918). Dissertação (Mestrado) – Curso de História, UFPR, Curitiba, 2014.
- FERREIRA, Karla Díbia del Secchi; GRAÇA, Rosemeire Odahara. Uma Análise Histórica sobre Léo Kessler. In: **4º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes, 2º Encontro do Grupo de Estudo e Pesquisa em História da Educação Oitocentista**, 08 e 09 de dezembro de 2011. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011, pp. 173-180.
- FERREIRA, Carla Díbia del Secchi. **Papilio Innocentia – a ópera de Léo Kessler**. Monografia (Graduação) – Curso de Música Popular, FAP, Curitiba, 2012.
- GRAÇA, Rosemeire Odahara; SANTOS, Zeloí Martins Aparecida dos. Inventário do acervo histórico da Faculdade de artes do Paraná: conservatório estadual de canto orfeônico do Paraná (1956-1966) In: **Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social**, Anais, XXVII. Natal: UFRN, 2013. p. 1-14. Disponível em: <<http://www.snh2013.anpuh.org/>>. Acesso em: 20/11/2018.
- JUSTUS, Liana Maria. **Práticas, plateias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX**. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, UFPR, Curitiba, 2002.

- KESSLER, Friedrich. Uma carta de seu pae. In: BALLÃO, J. (Org). **Leo Kessler**. Curitiba: J. Haupt, 1926.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853 – 1953**. Tese (Doutorado) – Curso de História, UFPR, Curitiba, 2007.
- MEDEIROS, Alan Rafael de; CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. Romualdo Suriani (1880-1943): atividade musical do maestro italiano em Curitiba, entre 1912-1940. In: **Simpósio de Pesquisa em Música**, VI, Anais (DUDEQUE, Norton, Org.). Curitiba: DeArtes-UFPR, 2013.
- MENDONÇA, Maí Nascimento; HLADCZUK, Ana Maria. Augusto Stresser e a Ópera Sidéria. In: **Boletim informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 19, nº 99. 1992
- MILLARCH, Aramis. Viaro acha no lixo as placas do velho Guayra. In: **Estado do Paraná**, 15 de dezembro de 1988, p. 3. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/viario-acha-no-lixo-placas-do-velho-guayra>>. Acesso em 24 de setembro de 2018.
- _____, Aramis. Os 120 anos de Stresser, autor da ópera "Sidéria". In: **Estado do Paraná**, 18 de julho de 1991, p. 20. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/os-120-anos-de-stresser-autor-da-opera-sideria>>. Acesso em 24 de setembro de 2018.
- MONTEIRO, Janaina. Banda da Polícia Militar. In: **A [des]construção da música na cultura paranaense** (NETO, Manoel J. de Souza., Org.). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. pp. 74-79.
- MURICY, Andrade. Léo Kessler. In: BALLÃO, J. (Org). **Leo Kessler**. Curitiba: J. Haupt, 1926. pp. 21-44
- _____. Léo Kessler. In: **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, 1938, vol. 5. pp. 69-76.
- NADALIN, S. O.; FABRIS, Pamela Beltramin. A comunidade alemã em Curitiba e a conjuntura da Primeira Grande Guerra. **Revista de história regional**, Ponta Grossa, vol. 18, 2013. pp. 7-30.
- NAXARA, M. R. C. **Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro 1870/1920**. São Paulo: Annablume, 1998.
- NICOLAZZI, Fernando. A Fabricação do Sorriso: Ortodontia social em Curitiba na virada dos séculos XIX e XX. In: **Klepsidra: revista virtual de história**, São Paulo, n. 3, 2000. Disponível em <<http://www.klepsidra.net/klepsidra3/cidadesorriso.html>>. Acesso em 24 de setembro de 2018.
- OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio das genealogias: classe dominante e estado do Paraná (1853-1930)**. Tese (Doutorado) – Curso de Sociologia, UNICAMP, Campinas, 2000
- PEREIRA, Marco Aurélio Monteiro. A cidade de Curitiba no discurso de viajantes e cronistas do século XIX e início do século XX. In: **Revista de história regional**, Ponta Grossa, vol. 1, 1996, pp. 9-40.

- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso**: ordenamento jurídico e econômico da sociedade paranaense, 1829-1889. Curitiba: UFPR, 1996.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. A desinvenção da tradição; ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações no Paraná do século XIX. In: **A [des]construção da música na cultura paranaense** (NETO, Manoel J. de Souza., Org.). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. pp. 55-73.
- PROSSER, E. S. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba**: 1853-1953. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. A pesquisa sobre a música no Paraná e o Festival Penalva / Mostra da Música Paranaense. II FESTIVAL PENALVA / I MOSTRA DA MÚSICA PARANAENSE (Curitiba, out. 2005). Anais: **Música e músicos paranaenses: memória, linguagens, produção, performance, ensino, crítica**. Curitiba: ArtEMBAP, 2005. p. 119-130.
- RODERJAN, Roselys Vellozo. Aspectos da música no Paraná. In: **A [des]construção da música na cultura paranaense** (NETO, Manoel J. de Souza., Org.). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. pp. 81-96.
- RODRIGUES JUNIOR, Wilson. **Stresser e a Ópera Sidéria**. Monografia (Graduação) – Curso de Música Popular, FAP, Curitiba, 2010.
- SAMPAIO, João Luiz. Após 101 anos, uma estreia. In: **Revista Concerto**, São Paulo, n. 233, novembro de 2016, p. 24
- SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

ANEXOS

Anexo 1: Resumo de colunas escritas por Léo Kessler no *Diário da Tarde*

Todas as edições citadas disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

26 de Maio de 1913 (ed. 04387, pg. 4) – Coluna crítica sobre apresentação do *Trovador* e do *Rigollete*, de Verdi, por companhia italiana

28 de Maio de 1913 (ed. 04389, pg. 4) – Coluna crítica sobre apresentação da *Tosca*, de Puccini, pela mesma companhia

29 de Maio de 1913 (ed. 04390, pg. 4) – Coluna crítica sobre apresentação do *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini

30 de Maio de 1913 (ed. 04391, pg. 4) – Coluna crítica sobre apresentação de *La Bohème*, de Puccini

2 de Junho de 1913 (ed. 04393, pg. 4) – Coluna crítica sobre apresentação de *Fausto*, de Gounoud

14 de Junho de 1913 (ed. 04404 – pg. 4) – Coluna crítica sobre apresentação de companhia lírica espanhola

12 de Julho de 1913 (ed. 04427 – pg. 3) – Coluna crítica sobre apresentação da companhia Tuscher

14 de Julho de 1913 (ed. 04428 – pg. 3) - Idem

15 de Julho de 1913 (ed. 04429 – pg. 3) - Idem

19 de Julho de 1913 (ed. 04433 – pg. 3) - Idem

13 de Agosto de 1913 (ed. 04454 – pg. 3) – Coluna crítica sobre apresentação da companhia Blum Leung

29 de Novembro de 1913 (ed. 04548 – pg. 1) – Texto sobre a série de concertos sinfônicos a serem realizados e sobre o “programma Wagneriano” de Kessler

Concertos

Concertos Sinfônicos

28 de outubro de 1913 (ed. 4520, p. 3) – Anúncio de que em breve Kessler realizará grande concerto sinfônico

22 de novembro de 1913 (ed. 4542, p.2) – Anúncio do “Concerto Vagneriano” contendo programa a ser realizado dia 29 de Novembro na Sociedade Gymnastica Teuto-Brazileira

28 de novembro de 1913 (ed. 4547, p. 4) – Texto no diário sobre o concerto wagneriano do dia seguinte

16 de dezembro de 1913 (ed. 4563, p. 4) – Anúncio do segundo concerto sinfônico de Kessler e programa

17 de dezembro de 1913 (ed. 4564, p. 6) – Coluna sobre o segundo concerto sinfônico, realizado no dia anterior

31 de janeiro de 1914 (ed. 4601, p. 1) – Realização do terceiro concerto sinfônico de Kessler. Divulgação do programa

Outros concertos e apresentações

1 de dezembro de 1911 (ed. 3978, p. 2) – Anúncio de concerto de câmara na Sociedade Thalia organizado por Léo Kessler. Kessler participa ao piano (concerto realizado em 9 de dezembro)

6 de junho de 1912 (ed. 4087, p. 1) – Anúncio de realização de concerto dia 8 no Guayra. Kessler ao piano

14 de junho de 1913 (ed. 4404, p. 4) – Notícia de realização de concerto do violinista Sabatini. Participação de Kessler

9 de outubro de 1913 (ed. 4504, p. 5) – Anúncio de concerto Verdiano a ser realizado no dia seguinte regido por Kessler e Bonacci

26 de janeiro de 1914 (ed. 4596, p. 5) – (Concertos) Anúncio de concerto de Kessler em benefício do asilo de N. S. da Luz.

2 de outubro de 1914 (ed. 4907, p. 2) – (Chronica da vida social; Theatro Hauer) Grande concerto em benefício da cruz vermelha a ser realizado por Kessler

15 de janeiro de 1915 (ed. 4993, p. 2) – Concerto em prol dos sertanejos regido por Kessler

21 de julho de 1915 (ed. 5149, p. 2) – (Notas e factos) Informa que será realizado festival musical em benefício das vítimas da seca no Ceará. Participação de Kessler como acompanhador

28 de julho de 1915 (ed. 5155, p. 5) – Descreve o festival realizado

25 de outubro de 1915 (ed. 5231, p. 2) – (Movimento social; festas/nupcias) Informa sobre participação de Kessler em festival em benefício da Cruz Vermelha alemã e austríaca no dia anterior. Também informa que Kessler casou-se com Rosa Amália Bengtsson no dia anterior

11 de dezembro de 1915 (ed. 5272, p. 2) – (movimento social; ao ar livre) Anúncio de concerto a ser realizado no Bosque Providência e divulgação do programa

22 de maio de 1916 (ed. 5402, p. 1) – Anúncio de festival pró Cruz Vermelha polonesa no Theatro Teuto-Brasileiro

Espetáculos populares

Companhia Alemã de Operetas

29 de abril de 1911 (ed. 3795, p. 2) – Anúncio de estreia na cidade da Companhia Alemã de Operetas, do empresário J. Platerowski

2 de maio de 1911 (ed. 3796, p. 1) – Coluna sobre a companhia alemã de operetas

4 de maio de 1911 (ed. 3798, p. 1) – Comenta apresentação da companhia no dia anterior

5 de maio de 1911 (ed. 3799, p. 3) – Propaganda da apresentação da companhia de Platerowski no Theatro Hauer, a ser realizada dia seguinte

8 de maio de 1911 (ed. 3801, p. 1) – Comenta espetáculo de sábado. Companhia executou opereta *A Casta Suzana* e abertura do *Guarany* de Carlos Gomes

9 de maio de 1911 (ed. 3802, p. 3) – Anúncio de reapresentação da *Casta Suzana* no mesmo dia. Informa que a companhia se despedirá dia 11

10 de maio de 1911 (ed. 3803, p. 1) – Coluna diversões sobre apresentação da companhia alemã de operetas do dia anterior.

12 de maio de 1911 (ed. 3805, p. 3) – Propaganda de espetáculos no fim de semana: “a pedido geral resolveu de dar ainda sabbado e domingo 2 ultimos espetáculos”

13 de maio de 1911 (ed. 3806, p. 1) – Comenta decisão da orquestra de dar mais espetáculos e informa que será realizado espetáculo em benefício do maestro

13 de maio de 1911 (ed. 3806, p. 1) – Propaganda. Concerto a ser realizado domingo, 14 de maio em benefício do maestro Léo Kessler

Outros

30 de setembro de 1911 (ed. 3925, p. 2) – Anúncio de execução da opereta *Camponês Alegre* no Theatro Hauer no mesmo dia. Regência de Kessler, diretor de cena George Wurchepffening

2 de outubro de 1911 (ed. 3926, p. 1) – Coluna Diversões, crítica sobre a apresentação da opereta.

28 de agosto de 1912 (ed. 4158, p. 1) – Coluna crítica sobre a comédia *Die Schmetterlings Schlacht* (*Batalha das Borboletas*) realizada no Theatro Hauer. Regência de Kessler

1º de setembro de 1913 (ed. 4470, p. 2) – Léo Kessler rege opereta na Sociedade dos Operários Allemaes. Anúncio de que está preparando outra opereta

24 de maio de 1915 (ed. 5100, p. 5) – (notas e factos) Informa que está sendo ensaiado o teatro de revista *A Crise*, musicado por Leo Kessler

22 de fevereiro de 1916 (ed. 5329, p. 3) – (Novidade teatral) Informa que será executada a comédia humorística *Casta helen*, regência de Kessler

Eventos oficiais

3 de fevereiro de 1912 (ed. 4037, p. 1) – Notícia de que Léo Kessler compôs uma *Marcha Triunfal* para a posse de Carlos Cavalcanti como presidente da província (em Diversas Notícias)

26 de fevereiro de 1912 (ed. 4056, p. 1) – Descrição da posse de Carlos Cavalcanti. Kessler regeu a orquestra (Congresso Estadual)

25 de junho de 1912 (ed. 4013, p. 1) – Participação de Kessler regendo orquestra em cerimônia da Loja Maçônica

3 de Julho de 1912 (ed. 4110, p. 1) – Realização de festa para o escritor Paul Adam no Theatro Guayra. Kessler rege a *Sinfonia da Sidéria*

6 de novembro de 1912 (ed. 4218, p. 2) – Homenagens por ocasião da morte de João Gualberto. Kessler participou regendo a banda de musica Tiro Rio Branco, que executou a *Marcha Heroica* (de sua autora). Ver seção Corôas

11 de agosto de 1913 (ed. 4452, p. 5) – Notícia do falecimento de Brasília Itiberê

12 de agosto de 1913 (ed. 4453, p. 1) – Nota do jornal em homenagem a Brasília

15 de agosto de 1913 (ed. 4456, p. 5) – Relato das reações no país à morte de Brasília Itiberê

8 de setembro de 1913 (ed. 4476, p. 3) – Vida Social; Centro Artístico: anúncio de que está pronto o concerto em homenagem a Brasília Itiberê, regido por Kessler

19 de setembro de 1913 (ed. 4487, p. 3) – Descrição de ensaio do concerto em homenagem ao Brasília Itiberê

25 de setembro de 1913 (ed. 4492, p. 1) – Texto da *Elegia* à memória do dr. Brasília Itiberê

26 de setembro de 1913 (ed. 4493, p. 3) – Descrição do programa em homenagem a Brasília Itiberê

29 de setembro de 1913 (ed. 4495, p. 1) – Idem

2 de dezembro de 1913 (ed. 4553, p. 4) – Kessler, no piano, e o maestro Sabatine, no violino, tocaram em recepção realizada por Carlos Cavalcanti no Palácio Rio Branco

24 de janeiro de 1914 (ed. 4595, p. 4) – Realização de antefesta na Sociedade dos Operários Alemães em comemoração ao aniversário do Imperador da Alemanha (29/01). Kessler e Jorge Wucherpennig ficam responsáveis pela parte musical

24 de janeiro de 1914 (ed. 4595, p. 5) – (Notas e factos) Anúncio de preparação das festas da Árvore do Matte e das Colonias a se realizarem em Abril e Setembro. Fala-se do poema *Canção da Árvore*, a ser musicado por Kessler

28 de janeiro de 1914 (ed. 4598, p. 4) – Festas do Kaiser. Descrição das comemorações em homenagem ao aniversário do Kaiser alemão. Orquestra sob regência de Kessler

12 de março de 1914 (ed. 4634, p. 5) – (notas e factos) “Já foi posto em música pelo maestro Kessler a *canção da Árvore do Matte*”

7 de abril de 1914 (ed. 4656, p. 1) – Publicação do texto da *Canção à Árvore do Matte*

15 de abril de 1914 (ed. 4662, p. 4) – Repercussão no Rio de Janeiro da Festa da Árvore do Matte

18 de dezembro de 1914 (ed. 4971, p. 1) – Descrição da inauguração da estátua do Barão do Rio Branco dia 19 de Dezembro. *Marcha Triunfal* de Kessler tocada pela banda do Regimento de Segurança

20 de março de 1915 (ed. 5047, p. 4) – Anúncio de festa do Círculo da Imprensa. Participação de Kessler

22 de fevereiro de 1916 (ed. 5329, p. 3) – (Noticiário) Informa que Kessler compôs a *Marcha Affonso Camargo*, a ser executada pela banda do Regimento de Segurança por ocasião da posse do novo presidente da província no dia 25

Instituições musicais

Centro Artístico

4 de janeiro de 1913 (ed. 4268, p. 1) – Anúncio da fundação do Centro Artístico, organizado por Paulo d’Assumpção, Kessler e Guilherme Lobe

18 de março de 1913 (ed. 4329, p. 5) – Anúncio de realização no dia anterior de reunião do Centro Artístico

16 de agosto de 1913 (ed. 4457, p. 5) – Léo Kessler e outros visitam fábrica de pianos Essenfelder

11 de fevereiro de 1914 (ed. 4610, p. 6) – Comemoração de um ano do centro artístico e previsão de estabelecimento de Conservatório de Música e Declamação

11 de março de 1914 (ed. 4633, p. 4) – (arte e música) Abertura do Conservatório de Música e Declamação do Centro Artístico do Paraná

20 de março de 1914 (ed. 4641, p. 4) – (Arte e Leitura) Centro artístico adquire piano de cauda da fábrica Essenfelder. Conta-se que já há vários inscritos para o Conservatório de Música e Declamação

18 de abril de 1914 (ed. 4665, p. 3) – (Arte e letras; centro artístico) Anúncio de realização de soirée artística em homenagem à cantora Marietta Bezerra. Participação dos alunos do novo conservatório (incluindo José Andrade Muricy; conservatório do Centro Artístico não é mais citado após esta data)

23 de julho de 1914 (ed. 4746, p. 1) – Anúncio de realização das Horas de Arte. Participação de Léo Kessler

25 de julho de 1914 (ed. 4748, p. 1) – Idem

19 de agosto de 1914 (ed. 4769, p. 1) – Anúncio de realização da 3ª das Horas de Arte. Descrição do programa. Participação de Kessler

22 de agosto de 1914 (ed. 4772, p. 1) – Coluna sobre as Horas de Arte, a se realizar no dia seguinte

16 de setembro de 1914 (ed. 4893, p. 4) – Anúncio da realização da última das Horas de Arte no ano (dia 20)

19 de abril de 1915 (ed. 5071, p. 2) – (crônicas da vida social; arte e letras) Divulgação do cronograma do ano das Horas de Arte

6 de maio de 1915 (ed. 5085, p. 1) – Programa da primeira sessão das horas de arte, a ser realizada dia 16

17 de maio de 1915 (ed. 5094, p. 1) – Coluna relatando a sessão das horas de arte

Conservatório de Música do Paraná

15 de junho de 1916 (ed. 5420, p. 3) – Comunicado de Kessler ao público anunciando abertura do Conservatório Musical

7 de outubro de 1916 (ed. 5523, p. 1) – Informa que Maria José de Assumpção foi diplomada como professora de piano pelo Conservatório de Kessler

12 de dezembro de 1916 (ed. 5576, p. 2) – Informa que o conservatório terá novo endereço, à rua Barão do Rio Branco n. 97. Haverá um internato feminino anexo dirigido pela mme. Kessler. Informa que Maria José está lecionando em Rio Negro

28 de dezembro de 1916 (ed. 5589, p. 2) – Informa que foram contratados dois novos professores para o conservatório

19 de janeiro de 1917 (ed. 5607, p. 2) – Informa que foi criada uma orquestra do conservatório, composto unicamente de alunos

7 de abril de 1917 (ed. 5672, p. 3) – Anúncio do conservatório com lista dos cursos disponíveis

Ópera

Ópera Sidéria

14 de outubro de 1911 (ed. 3937, p. 1) – Anúncio de que a ópera Sidéria está sendo ensaiada por elementos do grupo teuto-brasileiro que encenou a opereta “Camponês Alegre”. Direção da Sidéria será de Kessler

18 de abril de 1912 (ed. 4046, p. 1) – Texto sobre a Ópera Sidéria, a ser estreada

27 de abril de 1912 (ed. 4054*, p. 5) – Anúncio de estreia de Sidéria em 3, 4 e 5 de Maio. É executado também a marcha triunfal em homenagem a Carlos Cavalcanti

4 de maio de 1912 (ed. 4059, p. 1) – Longa coluna relatando a estreia da Sidéria

8 de maio de 1912 (ed. 4062, p. 3) – Anúncio de nova execução da Sidéria no dia 9

12 de maio de 1912 (ed. 4066, p. 1) – Coluna sobre a última realização da Sidéria. Contém nome dos instrumentistas e cantores da orquestra.

14 de maio de 1912 (ed. 4067, p. 2) – Coluna de agradecimentos e despedidas dos músicos do Rio de Janeiro que participaram na execução da *Sidéria*

20 de Junho de 1912 (ed. 4099, p. 1) – Anúncio de que Sidéria será realizada em Ponta Grossa dias 29 e 30 de Junho

18 de julho de 1912 (ed. 4123, p. 1) – Anúncio de que Kessler está partindo para São Paulo e Rio para reger a Sidéria

3 de maio de 1915 (ed. 5082, p. 1) – Texto sobre o 3º aniversário da ópera Sidéria

Ópera Papilio Innocentia

5 de fevereiro de 1914 (ed. 4605, p. 1) – Anúncio da nova ópera *Papilio Innocentia*. Leitura do libreto por Emiliano Pernetta

4 de julho de 1914 (ed. 4730, p. 2) – (notas e factos) Kessler executa ao piano trechos da *Papilio* para uma pequena audiência em casa

12 de outubro de 1914 (ed. 4915, p. 2) – (Chronica da vida social; artes e letras) Anúncio de que está concluída a composição de *Papilio Innocentia*

8 de dezembro de 1914 (ed. 4962, p. 2) – (chronica da vida social; em viagem) Anúncio de que Kessler viajará para Jaguariaíva para “verandar e descansar” e para terminar a orquestração de *Papilio*

1º de março de 1915 (ed. 5030, p. 1) – Anúncio de que se realizou no dia anterior uma première íntima de *Papilio Innocencia*. Emiliano Pernetta leu trechos da ópera que Kessler “ilustrou ao piano”

* Obs. Número de edição conflita com outro

4 de março de 1915 (ed. 5033, p. 1) – Coluna sobre polêmica: *Papilio Innocencia* é de fato uma ópera paranaense?

23 de março de 1915 (ed. 5049, p. 3) – (Chronica da vida social; arte e letras) Anúncio de que prosseguem normalmente os ensaios de *Papilio*

29 de abril de 1915 (ed. 5080, p. 5) – (notas e factos) Informa que estão em andamento ensaios da *Papilio* e que esta será apresentada na inauguração do Guayra, que passa por remodelagem

5 de junho de 1915 (ed. 5111, p. 1) – (Coisas de Curitiba) Coluna discutindo a nacionalidade da ópera *Papilio Innocencia*

16 de novembro de 1915 (ed. 5252, p. 2) – (Movimento Social) Concerto de Levy Costa. Comenta-se que é esperada com ansiedade a atuação de Levy no papel de Pereira da “ópera nacional *Papilio Innocencia*”

29 de fevereiro de 1916 (ed. 5335, p. 1) – (Varias, opera *Papilio Innocencia*) Informa que houve ensaio geral com orquestra no Guayra. Ensaios vocais já vão avançados e que os cenários estão sendo preparados

Ópera: Outros recortes

23 de janeiro de 1913 (ed. 4284, p. 1) – Anúncio de vinda de grande companhia lírica italiana no período de Maio-Junho

9 de junho de 1913 (ed. 4399, p. 3) – Execução da ópera Carmen no Teatro Guayra. Regência de Kessler

Outros recortes

29 de outubro de 1912 (ed. 4211, p. 3) – Anúncio de aulas de música com Kessler

18 de março de 1914 (ed. 4639, p. 4) – Entrevista com Léo Kessler

21 de março de 1914 (ed. 4642, p. 1) – Entrevista com Augusto Stresser

27 de abril de 1915 (ed. 5078, p. 2) – (Coisas de Curitiba) Coluna comentando a dificuldade do estado em comprar maquinário necessário para inauguração do Teatro Guayra

Anexo 3: Resumo de recortes organizado por assunto e data – *A República*

Concertos

Concertos Sinfônicos

4 de novembro de 1913 (ed. 1913-00245, p. 2) – Coluna anunciando breve realização de concerto Wagneriano com orquestra dirigida e organizada pelo maestro Léo Kessler

20 de novembro de 1913 (ed. 1913-00259, p. 2) – Divulgação do programa do concerto wagneriano a ser realizado dia 29 de novembro

25 de novembro de 1913 (ed. 1913-00263, p. 3) – Anúncio do concerto

1º de dezembro de 1913 (ed. 1913-00268, p. 1) – Coluna sobre o concerto. Comentários sobre a estética wagneriana. Elogia cantora brasileira pela boa realização e questiona se, inversamente, as "louras e bellas patricias, as formosas teuto-brasileiras" conseguiriam interpretar uma música com motivos brasileiros

10 de dezembro de 1913 (ed. 1913-00277, p. 2) – Coluna anunciando o 2º concerto sinfônico do maestro Kessler em benefício do natal dos pobres. A ser realizado nos salões da Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira dia 13 (realizado dia 17).

18 de dezembro de 1913 (ed. 1913-00284, p. 2) – Coluna sobre o concerto da noite anterior.

2 de janeiro de 1914 (ed. 1914-00001, p. 1) – Coluna anunciando terceiro concerto sinfônico de Kessler, a ser realizado dia 24. O concerto seria seguido de palestra literária realizada em francês sobre Comédia Francesa

22 de janeiro de 1914 (ed. 1914-00018, p. 3) – Coluna divulgando o programa do terceiro concerto sinfônico a ser realizado dia 31 na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira. Programa é principalmente de música francesa (Bizet, Berlioz, Saint Saens, Debussy, etc). Ainda está prevista a palestra sobre Arte Francesa.

17 de julho de 1915 (ed. 1915-00164, p. 1) – Coluna de crítica artística de Andrade Muricy. Cita os Concertos Sinfônicos de Kessler realizados em 1913-1914.

Outros concertos e apresentações

8 de Maio de 1912 (ed. 1912-00106, p. 1) – Concerto em benefício do maestro Léo Kessler

7 de junho de 1912 (ed. 1912-00132, p. 2) – Coluna informando realização de Concerto. Kessler como pianista acompanhador

5 de agosto de 1912 (ed. 1912-00181, p. 2) – Coluna sobre apresentação dominical da Banda do Regimento de Segurança, regida por Romualdo Suriani. Foi executada a *Marcha Dr. Carlos Cavalcanti* de Kessler

27 de março de 1913 (ed. 1913-00070, p. 2) – Anúncio de apresentação no teatro Polytheama da cantora Anna Giacomini executando trechos de *Sidéria* regida por Kessler. Frisa-se que o presidente da província Carlos Cavalcanti estará presente

28 de março de 1913 (ed. 1913-00071, p. 2) – Coluna comentando a apresentação do dia anterior

18 de junho de 1913 (ed. 1913-00129, p. 1) – Anúncio de concerto do violinista Conde José de Sabbatini "com o brilhante concurso da exma. sra. d. Dinorah de Lima Barra, senhorita Lucia Schultz e maestro Léo Kessler." Segue-se nota biográfica do violinista

3 de julho de 1913 (ed. 1913-00142, p. 1) – Anúncio de realização de concerto em benefício das vítimas de explosão ocorrida na estação ferroviária (Pça. Eufrásio Corrêa) no dia 1 de julho

25 de julho de 1913 (ed. 1913-00161, p. 1) – Coluna comentando o último concerto de Companhia Alemã (Companhia Tuschert?). A coluna comenta como o ano corrente foi "anno artistico da nossa formosa capital". Kessler regeu alternadamente com outros maestros da Companhia

21 de agosto de 1913 (ed. 1913-00181, p. 1) – "O gentil cavalheiro sr. Bertholdo Hauer e sua exma. esposa, reuniram hontem para um five o'clock - musica, algumas distinctas pessoas de sua amisade, entretendo-os por algumas horas" etc. Kessler realizou acompanhamento ao piano das cantoras

27 de agosto de 1913 (ed. 1913-00187, p. 1, 2) – Coluna sobre concerto em homenagem a Beethoven. Executadas obras diversas de câmara. Concerto organizado pelo Centro Artístico. Léo Kessler fez acompanhamento ao piano das peças para canto (cf, 22 de agosto de 1913, ed. 1913-00184, p. 1 em "Eventos Oficiais").

9 de outubro de 1913 (ed. 1913-00224, p. 3) – Anúncio de realização de concerto em homenagem ao centenário de Verdi, orquestra dirigida pelos maestros Bernardo Bonacci e Leo Kessler

10 de outubro de 1913 (ed. 1913-00225, p. 2) – Divulgação do programa do concerto em homenagem a Verdi

11 de outubro de 1913 (ed. 1913-00226, p. 1) – Coluna falando sobre Verdi e sua música. Coluna comentando o concerto da noite anterior

3 de fevereiro de 1914 (ed. 1914-00028, p. 2) – Coluna falando sobre a realização de concerto "sob os auspícios do nosso colega 'Diário da Tarde' e em benefício do Asylo N. S. da Luz, pelo maestro Leo Kessler". Ludovico Seyer participou como violinista solo

4 de fevereiro de 1914 (ed. 1914-00029, p. 3) - Anúncio de grande *soirée* vocal, com piano e orquestra conduzidos pelo maestro Leo Kessler (dia a ser anunciado)

13 de fevereiro de 1914 (ed. 1914-00037, p. 2) – Anúncio de realização de concerto carnavalesco por Léo Kessler

4 de maio de 1914 (ed. 1914-00102, p. 2) – Anúncio de realização de concerto pela banda musical do Regimento de Segurança regida pelo maestro Suriani. Executada obra de Kessler nomeada como *Marcha Capitão Adalberto*

15 de maio de 1914 (ed. 1914-00112, p. 1) – Realização do concerto anunciado dia 4 de maio

8 de agosto de 1914 (ed. 1914-00183, p. 1) – Anúncio de organização de concerto pelo Grêmio Bouquet. Kessler tocando piano

20 de novembro de 1914 (ed. 1914-00273, p. 2) – Anúncio de grande festival artístico organizado por Kessler com concerto em benefício da Cruz Vermelha Alemã.

24 de dezembro de 1914 (ed. 1914-00302, p. 2) – Anúncio de realização de concerto em benefício da Cruz Vermelha Alemã dirigido por Kessler na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira

18 de janeiro de 1915 (ed. 1915-00014, p. 2) – Anúncio de realização de concerto e festa na Sociedade Thalia em benefício das vítimas de bandoleiros no interior do Paraná. Regência de Kessler

2 de fevereiro de 1915 (ed. 1915-00026, p. 2) – Anúncio de concerto do cellista Alfredo de Andrade. Acompanhamento de Kessler ao piano

3 de fevereiro de 1915 (ed. 1915-00027, p. 1) – Coluna sobre o concerto do cellista Alfredo de Andrade

25 de outubro de 1915 (ed. 1915-00248, p. 1) – Festa em benefício da Cruz Vermelha Alemã realizada no bosque Providência no Batel. Orquestra regida por Kessler.

10 de novembro de 1915 (ed. 1915-00261, p. 1) – Anúncio de realização de concerto de Levy Costa no teatro Teuto-Brasileiro (sociedade gymnastica teuto brasileira). Acompanhamento orquestral dos maestros Antonio Lago e Leo Kessler

22 de novembro de 1915 (ed. 1915-00271, p. 1) – Coluna crítica sobre o concerto de Levy Costa

4 de dezembro de 1915 (ed. 1915-00282, p. 2) – Anúncio de visita do baixo Edgard Abuster, com realização de concertos na cidade.

10 de dezembro de 1915 (ed. 1915-00287, p. 1) – Anúncio de concerto a ser realizado no bosque Providência no Batel, com organização do maestro Kessler

11 de dezembro de 1915 (ed. 1915-00288, p. 1) – Divulgação do programa do concerto no bosque Providência. Tocarà a banda musical do Regime de Segurança

21 de janeiro de 1916 (ed. 1916-00017, p. 1) – Anúncio de realização de concerto em benefício das vítimas da guerra na Polônia. Organização de Kessler

26 de janeiro de 1916 (ed. 1916-00021, p. 2) – Carta de agradecimento da “Associação das Polonezas” à realização do concerto.

24 de maio de 1916 (ed. 1916-00119, p. 1) – Anúncio de realização de concerto em prol da cruz vermelha polaca na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira. Regência do maestro Carlos Frank. Acompanhamentos de Kessler ao piano e harmônio.

19 de dezembro de 1916 (ed. 1916-00296, p. 1) – Anúncio de concerto do cantor espanhol Agustin Calvo. Acompanhamentos de Kessler.

Em Notas Diversas: Banda do Regimento de Segurança executa no dia peças na praça Tiradentes, incluindo obra de Kessler

27 de dezembro de 1916 (ed. 1916-00302, p. 2) – Realização de festa de natal na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira. Orquestra regida por Kessler.

Espetáculos populares

Companhia Alemã de Operetas

2 de Maio de 1911 (ed. 1911-00101 p. 1) – Coluna crítica sobre a primeira apresentação da companhia alemã de vaudevilles e operetas

13 de Maio de 1911 – Anúncio da opereta *Casta Susana*

15 de maio de 1911 (ed. 1911-00102, p. 2) – Coluna sobre a apresentação no Theatro Hauer (pouco legível).

Outros espetáculos

2 de outubro de 1911 (ed. 1911-00231, p. 2) – Coluna sobre a opereta *Camponês Alegre* (informa que há outras operetas sendo ensaiadas)

7 de março de 1912 (ed. 1912-00055, p. 2) – Cita Kessler trabalhando como regente de orquestra do teatro Polytheama

15 de novembro de 1912 (ed. 1912-00267, p. 2) – Anúncio de teatro de revista *Alô! Alô! Curytiba?*, libretto de Jean Rhine e Rodrigo Junior musicado por Léo Kessler

7 de abril de 1914 (ed. 1914-00081, p. 2) – Kessler regendo orquestra acompanhando teatro e cinema (Eden Theatro)

Eventos oficiais

8 de abril de 1912 (ed. 1912-00081, p. 1) – espetáculo de gala pela promulgação da Constituição Especial. Banda do Regimento de Segurança executa a *Marcha Dr. Carlos Cavalcanti (Marcha Triunfal)*, composição de Kessler

3 de julho de 1912 (ed. 1912-00148, p. 1) – Coluna sobre recepção do escritor Paul Adam pelo governo do Paraná. Foram apresentados dois atos de Sidéria regidos por Kessler

19 de Dezembro de 1912 (ed. 1912-00296, p. 2) – Concerto da Banda do Regimento de Segurança no Palácio da presidência do estado. Foi executada a marcha Dr. Carlos Cavalcanti de Kessler

24 de junho de 1913 (ed. 1913-00134, p. 2) – Kessler citado em lista de personalidades que visitaram a exposição de pinturas de Julio Gavronski (pintor paulista)

1º de agosto de 1913 (ed. 1913-00167, p. 1) – Coluna avisa que várias personalidades visitaram o dr. Presidente do Estado no Palácio Rio Branco, Kessler incluso.

2 de agosto de 1913 (ed. 1913-00168, p. 2) – Kessler e Jayme Ballão ("do Diário da Tarde") presentes na inauguração dos armazéns de encomendas postais

22 de agosto de 1913 (ed. 1913-00184, p. 1) - Anúncio de homenagens fúnebres do Centro Artístico a Brasília Itiberê. Avisa-se que o poeta Silveira Neto está escrevendo uma letra de elegia a ser musicada e orquestrada por Kessler. Também avisa-se a preparação de um segundo concerto em homenagem à memória de Luiz von Beethoven (cf. 27 de agosto de 1913, ed. 1913-00187, p. 1, 2 em "Outros concertos e apresentações))

29 de agosto de 1913 (ed. 1913-00189, p. 1) – Kessler no Palácio Rio Branco (residência do presidente do Estado)

11 de setembro de 1913 (ed. 1913-00200, p. 1) – Matéria do jornal sobre a fábrica de pianos Essenfelder. Foi realizada visita à fábrica junto de personalidades, incluindo Kessler.

12 de setembro de 1913 (ed. 1913-00201, p. 1) – Anúncio de realização de ensaio da *Elegia* em homenagem a Brasília Itiberê

15 de setembro de 1913 (ed. 1913-00203, p. 1) – Anúncio de visita à cidade da "ensigne e eminente atriz italiana Clara Della Guardia". Recepcionada na cidade pelo sr. coronel Paulo d'Assumpção e maestro Léo Kessler

19 de setembro de 1913 (ed. 1913-00207, p. 1) – Anúncio de realização de ensaio da *Elegia* em homenagem a Brasília Itiberê

23 de setembro de 1913 (ed. 1913-00210, p. 1) – Mais um ensaio da *Elegia*, agora com orquestra e coro

24 de setembro de 1913 (ed. 1913-00211, p. 1) – Anúncio do programa da homenagem a Brasília Itiberê. Execução da *Elegia fúnebre* de Kessler, peças para piano solo. Peça para dois pianos, Kessler tocando em um. Peça autoral de maestro Bernardo Bonacci executada pelo maestro

25 de setembro de 1913 (ed. 1913-00212, p. 1) – Publicação do poema de Silveira Neto usado na *Elegia* para Brasília Itiberê

25 de setembro de 1913 (ed. 1913-00212, p. 5, 6) – Descrição da chegada dos restos mortais de Brasília. Kessler presente na cerimônia

17 de novembro de 1913 (ed. 1913-00256, p. 1) – Kessler presente na cerimônia de entrega de prêmios da Escola de Aprendizes Artífices

18 de dezembro de 1914 (ed. 1914-00297, p. 2) – Anúncio de que será executada a *Marcha triunfal Carlos Cavalcanti* de Kessler nas comemorações de 19 de Dezembro

17 de maio de 1915 (ed. 1915-00111, p. 1) – Realização de banquete em homenagem ao sr. General Setembrino. Tocou orquestra sob regência de Kessler

6 de agosto de 1915 (ed. 1915-00182, p. 2) – Banquete em homenagem ao cônsul português. Kessler regendo a orquestra.

12 de junho de 1916 (ed. 1916-00134, p. 1) – Recepção na residência de Affonso Camargo, novo presidente da província. Recital de diversos cantores, acompanhamento de Kessler ao piano

Instituições musicais

Centro Artístico

3 de janeiro de 1913 (ed. 1913-00003, p. 2) – Anúncio da organização do Centro Artístico. Iniciativa de Leo Kessler, Paulo d'Assumpção e Guilherme Lobo

22 de fevereiro de 1913 (ed. 1913-00044, p. 1) – Anúncio de festa de inauguração do Centro Artístico, a ocorrer em 25 de fev.

22 de abril de 1913 (ed. 1913-00091, p. 1) – Coluna com a descrição da reunião da Assembleia Geral do Centro Artístico. Kessler é eleito como um dos diretores do Centro. Brasília Itiberê tornado membro benemérito do Centro

7 de fevereiro de 1914 (ed. 1914-00032, p. 1) – Anúncio de festa de aniversário de um ano do Centro Artístico. A partir do dia 16 será aberto pelo Centro o Conservatório de Declamação e Música com classes de canto, teclado, cordas e instrumentos de sopro.

16 de fevereiro de 1914 (ed. 1914-00039, p. 1) – Coluna celebrando o aniversário do Centro Artístico

11 de março de 1914 (ed. 1914-00058, p. 1) – Coluna anunciando que se iniciarão as aulas do Conservatório do Centro Artístico. Divulgação de lista de cursos e professores responsáveis

18 de março de 1914 (ed. 1914-00064, p. 1) – Coluna anunciando primeiro concerto dos alunos do conservatório do Centro Artístico no dia 7 de Abril

26 de março de 1914 (ed. 1914-00071, p. 1) – Coluna sobre recital da pianista Vitalina Brasil, organizado pelo Centro Artístico

21 de abril de 1914 (ed. 1914-00092, p. 1) – Anúncio de recital de alunos (incluindo Jozé de Andrade Muricy) e de concerto em homenagem à cantora Marietta Bezerra. Anúncio das aulas do conservatório do Centro Artístico

5 de maio de 1914 (ed. 1914-00103, p. 1) – Coluna sobre o concerto realizado pelo Centro Artístico em homenagem a Marietta Bezerra na Sociedade Gymnastica Teuto-Brasileira.

27 de junho de 1914 (ed. 1914-00149, p. 1) – Organização de Horas de Arte, com execução de peças musicais. Kessler realizando acompanhamentos no piano

22 de agosto de 1914 (ed. 1914-00196, p. 2) – Anúncio da terceira edição das Horas de Arte, maestro Kessler ao piano

17 de setembro de 1914 (ed. 1914-00220, p. 1) – Anúncio da quarta edição das Horas de Arte, maestro Kessler fazendo acompanhamento ao Harmonium

27 de fevereiro de 1915 (ed. 1915-00047, p. 1) – Anúncio de organização das Horas de Arte de 1915, a serem realizadas nos períodos de Maio-Junho e Julho-Agosto.

5 de maio de 1915 (edd. 1915-00101, p. 1) – (Chronica Ligeira) Crônica sobre as Horas de Arte realizadas no ano anterior e sendo organizadas para o ano de 1915

17 de maio de 1915 (ed. 1915-00111, p. 2) – Coluna falando da realização da primeira seção das Horas de Arte do ano.

22 de junho de 1915 (ed. 1915-00142, p. 1, 2) – Coluna de crítica musical da última seção das Horas de Arte

Conservatório de música do Paraná

7 de julho de 1916 (ed. 1916-00156, p. 1) – Notícia sobre início de funcionamento do Conservatório Musical de Léo Kessler

26 de dezembro de 1916 (ed. 1916-00301, p. 1) – Notícia sobre o conservatório

30 de dezembro de 1916 (ed. 1916-00305, p. 2) – Anúncio de novos professores no Conservatório (mme. Henn, pianista; Paulo d'Assumpção, aulas de estética)

Ópera

Ópera *Sidéria*

8 de março de 1912 (ed. 1912-00056, p. 2) – (congresso do estado) Noticia-se o repasse de um auxílio de 20 contos de réis do estado para a realização da ópera *Sidéria*

30 de abril de 1912 (ed. 1912-00100, p. 1) – Parecer da comissão nomeada pelo governo sobre o mérito da ópera *Sidéria*

3 de Maio de 1912 (ed. 1912-00102 p. 1) – Estreia da *Ópera Sidéria*. Coluna antecedendo a estreia

4 de Maio de 1912 (ed. 1912-00103, p. 1) – Coluna sobre a estreia da *Sidéria*

8 de Maio de 1912 (ed. 1912-00106, p. 2) - Cita que ópera *Sidéria* já foi apresentada 4 vezes

9 de maio de 1912 (ed. 1912-00107, p. 1) – Crítica do libreto e da encenação de *Sidéria*

10 de Maio de 1912 (ed. 1912-00108, p. 1) – Coluna descritiva da música de *Sidéria*

11 de Maio de 1912 (ed. 1912-00109, p. 3) - Anúncio de oitava e última apresentação de *Sidéria*

13 de maio de 1912 (ed. 1912-00110, p. 1) – Coluna sobre a última apresentação de *Sidéria* no Theatro Guayra

14 de maio de 1912 (ed. 1912-00111, p. 3) – Nota de partida dos músicos do Rio de Janeiro que participaram na ópera *Sidéria* agradecendo recepção e tratamento em Curitiba

27 de junho de 1912 (ed. 1912-00148, p. 1) – Nota informando partida de artistas (Kessler incluso) para Ponta Grossa para apresentar *Sidéria*

1 de outubro de 1912 (ed. 1912-00231, p. 2) – Léo Kessler viaja a São Paulo apresentar trechos da *Sidéria*

Ópera *Papilio Innocentia*

5 de fevereiro de 1914 (ed. 1914-00030, p. 1) – Anúncio de que Kessler irá compor a ópera *Papilio Innocentia* sobre libreto de Emiliano Pernetta.

8 de dezembro de 1914 (ed. 1914-00288, p. 1) – Anúncio de que Kessler está partindo em viagem para Jaguariaíva para orquestrar a ópera *Papillio Innocentia*

3 de março de 1915 (ed. 1915-00050, p. 1) – Texto de Andrade Muricy sobre a *Ópera Papilio Innocentia*

9 de março de 1915 (ed. 1915-00055, p. 1) – (Chronica ligeira) Crônica discutindo a nacionalidade da ópera *Papilio Innocentia*

19 de março de 1915 (ed. 1915-00064, p. 2) – Anúncio de programa do Círculo da Imprensa nos salões da Associação Comercial em que será executada parte da *Papilio*

22 de março de 1915 (ed. 1915-00066, p. 2) – Coluna sobre o programa do Círculo da Imprensa. Pequeno comentário sobre o trecho executado por Kessler (*Sonho de Innocencia*)

29 de abril de 1915 (ed. 1915-00098, p. 2) – Nas últimas notícias, afirmação do presidente da província de que o Theatro Guayra seria inaugurado com a ópera *Papillio Innocentia*.

4 de junho de 1915 (ed. 1915-00127, p. 1) – Notícia de que Kessler recebeu carta de Visconde de Taunay autorizando musicar *Papillio Innocentia*

24 de julho de 1915 (ed. 1915-00171, p. 2) – Texto sobre a *Papilio Innocentia*

30 de julho de 1915 (ed. 1915-00176, p. 1) – Coluna de crítica de Andrade Muricy. Cita que a sra. Emma Hauer executará o papel de *Papillio* na ópera.

4 de agosto de 1915 (ed. 1915-00180, p. 1) – Anúncio de que membros da empresa foram convidados a assistir um dos ensaios de *Papilio Innocentia*. Texto do jornal está incompleto por falha de impressão

3 de agosto de 1916 (ed. 1916-00179, p. 1) – (arte e literatura) Texto anunciando a inauguração próxima do antigo Theatro São Theodoro. *Papilio* será apresentada na estreia

15 de setembro de 1916 (ed. 1916-00216, p. 1) – Texto sobre a inauguração do Theatro Guayra. Irá se apresentar uma companhia de ópera italiana no lugar da *Papilio*

Ópera: Outros recortes

23 de Janeiro de 1913 (ed. 1913-00019, p. 1) – Anúncio de organização de temporada lírica, possibilitada pela vinda de companhia de óperas italiana. *Sidéria* seria traduzida para o italiano para poder ser executada pela companhia

6 de março de 1913 (ed. 1913-00053, p. 3) – Anúncio de apresentação da ópera *Guarany* de Carlos Gomes pela Companhia Lyrica Italiana com execução da *Symphonia Brasileira* (Abertura da *Sidéria*) de Kessler no segundo ato (regência de Kessler)

7 de março de 1913 (ed. 1913-00054, p. 1) – Coluna criticando as apresentações da companhia de óperas. Comenta-se que a execução da obra de Kessler foi um sucesso

7 de junho de 1913 (ed. 1913-00120, p. 2) – (Guayra) Anúncio de espetáculo de gala, com apresentação da ópera *Carmen*. Apresentados também trechos de *Sidéria*. "Orchestra grandiosa dirigida pelo Maestro Leo Kessler, director do Centro Artístico do Paraná."

9 de junho de 1913 (ed. 1913-00121, p. 1) – (Guayra) Curto comentário sobre o espetáculo realizado

Outros recortes

11 de Maio de 1912 (ed. 1912-00109, p. 1) – Entrevista com Augusto Stresser

21 de abril de 1915 (ed. 1915-00091, p. 2) – Coluna sobre o paranaense Hostenio Monastier, estudante de música em Turim, com recomendações dos maestros Léo Kessler e B. Bonacci.

25 de abril de 1918 (ed. 1918-00099, p. 1) – Texto de Jayme Ballão sobre Léo Kessler

Anexo 4: Resumo de recortes organizado por data – *A Bomba*

12 de junho de 1913 (ed. 1, p. 28) – Coluna cômica sobre crítica de Kessler publicada no *Diário da Tarde* (ed. 4387, p. 4)

21 de junho de 1913 (ed. 2, p. 12) – Poema cômico sobre crítica de Kessler publicada no *Diário da Tarde* (ed. 4404, p. 4)

(ed. 2, p. 13) – Poema cômico relacionando Kessler com Vellozo (Dario Vellozo?)

1º de julho de 1913 (ed. 3, p. 11) – Pequena crítica cômica ao maestro Suriani, citando a *Marcha triunfal* de Kessler

(ed. 3, p. 21) – Pequena crítica cômica à direção de Kessler no Centro Artístico

(ed. 3, p. 26) – Poema criticando as críticas de Kessler

20 de julho de 1913 (ed. 5, p. 11) – Coluna cômica criticando texto de Kessler no *Diário da tarde* (cf. ed. 4427, p. 3)

(ed. 5, p. 21) – “Compra-se uma pena bem afinada. Dirigir-se ao maestro Kessler.”

(ed. 5, p. 30) – Comenta a coluna diversões publicas do dia 15 de julho (cf. *Diário da tarde*, ed. 4429, p. 3)

(ed. 5, p. 33) – Pseudo-coluna crítica de música no *Batates*

30 de julho de 1913 (ed. 6, p. 31) – Sobrenomes de Kessler e de Wucherpfennig citados na seção *O Batates*

20 de agosto de 1913 (ed. 8, p. 9) – Coluna critica a compra de Harmoniums da fábrica Essenfelder. Sugere que se comprem gramofones. Diz que o governo “depois teria o cuidado de fazer larguissima distribuição de um disco com a Marcha Triumphal Dr. Carlos Cavalcanti do maestrino palaciano Leo Kessler.”

(e. 8, p. 13) – Texto elogiando Brasília Itiberê como compositor e lamentando a falta de atenção dada à sua música

10 de setembro de 1913 (ed. 10, p. 32) – Tirada cômica sobre apresentação de Kessler no baile das Violetas

30 de setembro de 1913 (ed. 12, p. 27) – Pequeno diálogo sobre apresentação da ópera *Sidéria* em SP

(ed. 12, p. 32) – comenta a proximidade de Kessler com o governo

10 de outubro de 1913 (ed. 13, p. 24) – Comenta *Elegia* de Kessler em homenagem a Brasília Itiberê (cf. *Diário da Tarde*, ed. 4495, p. 1)

30 de novembro de 1913 (ed. 18, p. 15) – Texto cômico sobre Kessler, ironizando a dificuldade do maestro com o português

10 de dezembro de 1913 (ed. 19, p. 19) - “Ao esforçado maestro Léo Kessler, que, ao contrario de muita gente, tem bastante espirito para comprehender as nossas inoffensivas pilherias, somos gratos pelo convite que nos enviou para assistirmos ao *Grande Festival Wagneriano*” (cf. “Concertos sinfônicos”)

31 de dezembro de 1913 (ed. 20-21, p. 26) - “Gratos pelo convite para assistirmos a seu 2º concerto symphonico”

Anexo 5: Partituras de Kessler

Natal

Letra: Carlos R. Moritz

Hino para canto e piano ou órgão

Léo Kessler

The musical score is for a hymn titled "Natal" (Christmas) by Léo Kessler, with lyrics by Carlos R. Moritz. It is written for voice and piano or organ. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The first system starts with a vocal line that begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment begins with a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The second system starts with a vocal line that begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The piano accompaniment begins with a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The third system starts with a vocal line that begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The piano accompaniment begins with a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The fourth system starts with a vocal line that begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The piano accompaniment begins with a half note G3, a half note F3, and a half note E3.

8 *p* Noi - te se -

re - na, noi - te bel - la, noi - te su - bli - me do sa - gra - do Na -

14 tal! Oh, que nos guie a tua es - trel - la On - de ha - bi - ta o bem -

21 dic - to na - tal; Pa - ra ver - mos o me - ni - no re - cem - nas - ci - do

27

Num po-bre'es - ta - bu - lo el - le jaz O fi - lho do ho - mem, por Deus que -

33

ri - do O men - sa - gei - ro di - vi - no da paz!... fine

Allegreto Pastorale

No cam - po pas -

45

to - re es - ta - vam des - can - çan - do Da li - da di - ur - na,

50

Des - cui - da - dos; E ao re - len - to es - ta - vam re - pou -

55

san - do, Fal - lan - do de fé, dos en - tes a - ma - do Da

60

sua es - pe - ran - ça da vin - da d'a - quel - le que'de - via sal -

65

val - los da per - di - ção E'o - ran - do à Deus, implo - ra - vam

71

D.S. 4 vezes poi
D.C al fine

d'el - le Sua mi - se - ri - cor - dia e sal - va - ção!...

Natal

ESTREBILHO:

Noite serena, noite bella,
Noite sublime do sagrado Natal!
Oh, que nos guie a tua estrella
Onde habita o bemdicto casal;
Para vermos o menino recém-nascido,
N'um pobre estabulo ele jaz
O filho do homem, por Deus querido
O mensageiro divino da paz!!...

No campo pastores estavam descansando
Da lida diurna, descuidados;
E ao relento estavam repousando,
Fallando de fé, dos entes amados
Da sua esperança da vinda d'aquelle
Que devia sal-val-os da perdição,
E orando á Deus, imploravam d'elle
Sua misericordia e salvação!!...

E assim de assumptos sublimes tratando
Os corações por Deus inspirados
Lhes apparece um anjo, os saudando:
Homens de Israel, por Deus amados
Oh, não me fugis, não tendes receio
De gratissima nova sou portador:
Em Bethlehem para vos o mundo veio
O vosso prometido redemptor!!...

E abriu-se o ceo os anjos desceram
Cantando seus hymnos ao creador;
Real testemunho aos homens deram
Do infinito e divino amor!!
Musica estranha no espaço resôa
Cantado pelo coro celestial:
Gloria á Deus, para os homens alegria,
Sobre a terra paz universal!...

Os pastores, contando a nova ditosa,
Rumaram á Bethlehem em procissão
Saudando crentes a creança mimosa
A viva promessa de sua redempção...
E loucando á Deus e enaltecendo
A sua bondade, amor e compaixão
Purificaram as almas, merecendo
Misericordia, divino perdão

Retorna estrebilho

Serenata da Ópera Papilio Innocentia

Letra: Emiliano Pernetta

Léo Kessler

Voz

Piano

simile

5

mais lin-do que'u-ma flor si a-ca-so'estás dor-min-do
a-bre-a de por em por a noi-te co-mo'é bel-la

9

a-cor-de meu a-mor Tu-do co-mo'u-ma ly-ra
que lím-pi-do lu-ar Abre'a ja-nel-la fi-lha

13

an-cio-sa-men-te a-qui pul-sa de a-mor sus-pi-ra
Ou-ve o que vai di-zer A voz de luar que bri-lha

17

o amor por ti o amor por ti
A rosa'e'o mal-me-quer A rosa e'o malme-quer

2
21

Es - cu-ta'embo - ra'o me - do em - bo-ra ³ com ter-ror

o in - ti - mo ³ se-gre - do do mais profun - do'amor

do mais pro-fun-do'a - mor

33

PAPILIO INNOCENTIA

Musica: LEO KESSLER

OPERA PARANAENSE

Letra: EMILIANO PERNETTA

SERENATA

O LAR ESTÁ MAIS
 A-CORDE A-BRE A
 LIN-DO
 JÁ-NEU-LA
 MAS LINDO QUE UMA
 ABRE-Á DE POR EM

FLOR
 POR
 SI A-CA-SO ESTÁ POR-
 MORTE COMO E MIN-DO
 BEL-LA
 A-CORDE NEU A-
 QUE LIMPI-DO LU-

-MOR
 -AR
 TUDO COMO U-MA
 MORRE A JÁ-NEU-LA
 LU-DA
 AN-CIO-MA NEN-TE A-
 QUE UM DI-

OUI
 TER
 PULSA DE A-MOR SUS-
 A VÓS DE LAR QUE BEI-LA
 O A-MOR DOR
 ROSA E O MALME-QUIER
 TI

A
 A-MOR POR
 ROSA E O MALME-QUIER
 TI

ES-CUTA EMBORA O MEDO
 EM-BOA
 CONTER-

-MOR
 DO MAS PROFUNDO A-MOR
 INTI-MO
 QUE-DO
 DO MAS AMO-ROSO A-

Suplemento da Ilustração Paranaense

Impresso na Lithographia Progresso

Anexo 6: Imagens de Léo Kessler



Léo Kessler em Riga, 1908 (jornal **Indústria e Comércio**, 1990)



Da esquerda para a direita, Jayme Ballão, Augusto Stresser e Léo Kessler (do opúsculo de Ballão em homenagem a Kessler)



Rosa Amália Bengtsson e Léo Kessler (jornal **Indústria e Comércio**, 1990)



Léo Kessler em edição do **Diário da Tarde** (01/03/1915)



Retrato de Léo Kessler (acervo do Museu Paranaense)



Léo Kessler na **Ilustração Paranaense** (1927)