

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NATHALIA LANGE HARTWIG

YANESSE LUBA D'ALEXANDROWSKA: UMA PIANISTA RUSSA NO BRASIL
(1920-1930)

CURITIBA

2022

NATHALIA LANGE HARTWIG

YANESSE LUBA D'ALEXANDROWSKA: UMA PIANISTA RUSSA NO BRASIL
(1920-1930)

Tese apresentada como requisito à obtenção do grau de Doutora em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Chueke

CURITIBA

2022

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Hartwig, Nathalia Lange

Yanesse Luba D'Alexandrowska: uma pianista russa no Brasil (1920-1930) / Nathalia Lange Hartwig. – Curitiba, 2022.

280 f. : il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Zélia Maria Marques Chueke.

Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1. Pianistas - Rússia - Séc. XX. 2. Pianos - História. 3. Essenfelder (Família). 4. D' Alexandrowska, Yanesse Luba (1890-1970). I. Título.

CDD 786.2047



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **NATHALIA LANGE HARTWIG** intitulada: **YANESSE LUBA D' ALEXANDROWSKA: UMA PIANISTA RUSSA NO BRASIL (1920-1930)**, sob orientação da Profa. Dra. ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica
20/02/2022 15:23:18.0
ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
18/02/2022 13:33:27.0
PAULO AUGUSTO CASTAGNA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE
MESQUITA FILHO)

Assinatura Eletrônica
17/02/2022 18:56:32.0
PAULO RENATO GUÉRIOS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
04/04/2022 10:57:12.0
MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO
Avaliador Externo (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA)

Dedico essa tese a minha amada avó Palmira da Silva Lange
(*in memoriam*) por seu infinito amor, sabedoria e
generosidade durante toda a sua trajetória.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela oportunidade de resgatar essa história.

A professora Zélia Chueke, pela orientação, apoio e confiança durante o meu percurso acadêmico. Agradeço especialmente pelo seu exemplo de profissionalismo e por tornar o trabalho de pesquisa leve e prazeroso.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, professores Manoel Aranha Corrêa do Lago, Paulo Castagna e Paulo Renato Guérios pelas preciosas contribuições.

Aos colegas do Grupo de Estudos e Prática da Música dos Séculos XX e XXI pelas ideias e sugestões trocadas em cada encontro.

A Universidade Federal do Paraná, em especial ao Curso e Programa de Pós-Graduação em Música, a todos os professores, colegas e amigos que fizeram parte da minha formação acadêmica.

Ao professor Álvaro Carlini, pelo incentivo inicial a pesquisa e orientação durante a graduação.

Ao meu pai Max, por todo apoio, conversas, amizade e paciência.

A minha mãe Marilú, por estar ao meu lado desde a primeira descoberta da pesquisa e por me dar forças para que eu continuasse nesse caminho, com todo o amor.

Ao meu marido Fernando, companheiro e melhor amigo, por todo o incentivo, apoio, amor e pelas risadas todos os dias da nossa vida.

A Essenfelder, pela oportunidade de resgatar e fazer parte da sua história.

Ao Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, por todo o apoio a essa pesquisa.

Ao Instituto Piano Brasileiro e ao seu fundador Alexandre Dias, pela relevância do seu trabalho para a história do piano e pelas inestimáveis contribuições a essa tese.

Ao Sr. Alexander Harnisch e ao Sr. Percival Lohn pelas conversas, compartilhamento de memórias e colaboração para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos meus gatos Bohu e Rori, pelos momentos de contemplação e ronronadas diárias.

Um caminho nunca é trilhado sozinho. Agradeço a todas as pessoas que estiveram comigo e me apoiaram durante a elaboração dessa tese.

*A memória nos dará esta ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível,
pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança.*

Joël Candau

RESUMO

Yanesse Luba d'Alexandrowska (1890-1970) foi uma pianista russa aclamada pela crítica e pelo público de diversos países da Europa e das Américas que costumava levar o próprio piano nas turnês que realizava pelo mundo. Iniciou seu vínculo com o Brasil a partir de 1920, quando realizou a primeira turnê pelo país e teve contato com os pianos da marca brasileira *Essenfelder*. A partir desse cenário e constatada a escassez de publicações sobre este tema, o objetivo geral da tese é a realização de um levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação de Yanesse Luba d'Alexandrowska no Brasil, na década de 1920. Como objetivos específicos foram trazidos à luz aspectos biográficos, pessoais e profissionais, incluindo-se sua formação musical, técnica pianística, atuação enquanto concertista e como professora, o repertório por ela adotado, assim como aspectos específicos relacionados à sua relação com o piano. A metodologia adotada foi a coleta de dados a partir de dois tipos de acesso: a pesquisa bibliográfica e a documental. A primeira consistiu numa revisão de literatura dos materiais já publicados envolvendo o contexto abordado. Incluem-se estudos voltados à biografia e micro-história, assim como uma revisão metodológica acerca da utilização e análise dos documentos acessados, como correspondências, recortes de jornais e programas de concerto. O segundo acesso envolveu a pesquisa documental concernente a arquivos pessoais e institucionais. Partindo de uma perspectiva transversal envolvendo a relação da pianista com a fábrica *Essenfelder*, a tese resultante apresenta informações referentes ao universo pianístico acessadas através da descrição e de relatos sobre a vida e a carreira internacional da pianista desde a sua formação até sua atuação no cenário brasileiro do começo do século XX.

Palavras-chave: Yanesse Luba d'Alexandrowska; Pianista Russa; Pianos Essenfelder; Fábrica de Pianos Essenfelder; Pianistas; Pianos.

ABSTRACT

Yanesse Luba d'Alexandrowska (1890-1970) was a Russian pianist acclaimed by critics and audiences from several countries in Europe and the Americas who used to take her own piano on her tours around the world. Her relationship with Brazil began in 1920, on her first tour of the country, when she met the pianos of the Brazilian brand Essenfelder. Based on this scenario, and once the scarcity of publications on this topic is confirmed, the general objective of the thesis is to present a historical-musicological survey of the trajectory and performance of Yanesse Luba d'Alexandrowska in Brazil, in the 1920s. As specific objectives, biographical, personal, and professional aspects were presented, including her musical background, piano technique, performance as a concert performer and as a teacher, the repertoire adopted by her, as well as specific aspects related to her relationship with the piano. The methodology adopted was the collection of data from two types of access: bibliographic and documentary research. The first consisted of a literature review of previously published materials involving the context studied, including studies focused on biography and micro-history, as well as a methodological review on the use and analysis of accessed documents, such as correspondence, musical press, and concert programs. The second access involved documentary research concerning personal and institutional archives. Starting from a transversal perspective involving the pianist's relationship with Essenfelder, the resulting thesis presents information regarding the pianistic universe accessed through the description and reports on the pianist's life and international career from her formation to her performance in the Brazilian scenario of early twentieth century.

Keywords: Yanesse Luba d'Alexandrowska; Russian Pianists; Essenfelder Pianos; Pianists; Pianos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 - TIPOS DE PESQUISA E OS DADOS ACESSADOS.....	19
QUADRO 2 - REPERTÓRIO GERAL.....	139
QUADRO 3 – PAÍSES DE ORIGEM DOS COMPOSITORES ABORDADOS POR LUBA D’ALEXANDROWSKA EM SEU REPERTÓRIO	147
QUADRO 4 - REPERTÓRIO BRASILEIRO	149
QUADRO 5 - LEVANTAMENTO DE ALUNOS DE LUBA D’ALEXANDROWKSA NO BRASIL	182
FIGURA 1 - CATALOGAÇÃO DAS OCORRÊNCIAS DE PERIÓDICOS	27
FIGURA 2 - LINHA DO TEMPO E LEVANTAMENTO DE DOCUMENTOS REFERENTE À ATUAÇÃO DE LUBA D’ALEXANDROWSKA ENQUANTO CONCERTISTA NO BRASIL (1920 A 1930).....	111
FIGURA 3 - PROGRAMA DE CONCERTO DE LUBA D’ALEXANDROWSKA, EM JULHO DE 1922 NA CIDADE DE PELOTAS/RS	121
FIGURA 4 - PROGRAMA DE CONCERTO DE LUBA D’ALEXANDROWSKA, EM JUNHO DE 1924 NA BAHIA.....	124
FIGURA 5 - A PIANISTA LUBA D’ALEXANDROWSKA NO CONCERTO REALIZADO NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA EM 1924.....	126
FIGURA 6 - SR. BERTHOLDO HAUER, SR. FREDERICO ESSENFELDER E ESPOSAS NO CONCERTO REALIZADO NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA EM 1924.....	127
FIGURA 7 - PROGRAMA DOS 3 CONCERTOS DO CYCLO DE SONATAS PARA PIANO E VIOLINO DE BEETHOVEN, COM LUBA D’ALEXANDROWSKA AO PIANO E FRANK SMIT NO VIOLINO	132
FIGURA 8 - PROPAGANDA DA ESSENFELDER SOBRE O CYCLO DE SONATAS DE BEETHOVEN DE 1927	133
FIGURA 9 - BOLETIM DA RYTHMODIK RECORD MUSIC ROLLS	159
FIGURA 10 - ANÚNCIO DAS REUNIÕES MÚSICAIS ALEXANDROWSKA - 1926 E 1927	171
FIGURA 11 - ANÚNCIO REUNIÃO MUSICAL DEDICADA À SCHUMANN - CURSO ALEXANDROWSKA, 1926	177

FIGURA 12 - PROGRAMAS DE RECITAIS DAS ALUNAS LYGIA CERQUEIRA DIAS, HELENA MUNIZ DE SOUZA E CELINA FONTOURA. CURSO DE PIANO ALEXANDROWSKA, 1928	179
FIGURA 13 - FOTOGRAFIA SEM DATA. YVETTE GOUVEA LOHN (ESQUERDA), SASCHA HARNISCH (CENTRO) E PERCIVAL LOHN (DIREITA).....	193
FIGURA 14 - RETRATOS DE SR. ANFRÍDIO GOUVEA, JUDITE GOUVEA E YVETTE GOUVEA, DE AUTORIA DE LUBA D'ALEXANDROWSKA EM 1932	194
FIGURA 15 - PROGRAMA DE CONCERTO DE YVETTE GOUVEA NO SALÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE PELOTAS/RS, EM 21 DE JUNHO DE 1933	194
FIGURA 16 - FOTOGRAFIA DE LUBA D'ALEXANDROWSKA DEDICADA À YVETTE GOUVEA.....	196

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 METODOLOGIA	19
3 DO MACRO AO MICRO: UMA REVISÃO DE LITERATURA	30
3.1 BIOGRAFIAS DE PIANISTAS BRASILEIRAS DO COMEÇO DO SÉCULO XX	34
3.2 REFLEXÕES SOBRE A ABORDAGEM E ESCRITA BIOGRÁFICA	37
3.3 MICRO-HISTÓRIA: UM OLHAR VOLTADO AOS DETALHES.....	43
3.4 CONCEITOS SOBRE ARQUIVOS E DOCUMENTOS	46
3.4.1 Arquivos pessoais: indícios de uma vida.....	51
3.4.2 Arquivos institucionais: revelando práticas, personagens e contextos	53
3.4.3 Conteúdo dos arquivos: tipos de documentos	55
4 DA RÚSSIA AO BRASIL: A TRAJETÓRIA MUSICAL DE LUBA D’ALEXANDROWSKA	74
4.1 ORIGEM E FORMAÇÃO MUSICAL (1890-1920).....	75
4.2 CHEGADA E PERMANÊNCIA NO BRASIL (1920-1970)	83
5 A CARREIRA DE CONCERTISTA DE LUBA D’ALEXANDROWSKA	98
5.1 TÉCNICA PIANÍSTICA: PREFERÊNCIAS E SONORIDADES.....	99
5.2 CONCERTOS NO BRASIL (1920-1930).....	109
5.3 O REPERTÓRIO DE LUBA D’ALEXANDROWSKA.....	138
6 A CARREIRA DE PROFESSORA DE LUBA D’ALEXANDROWSKA: FORMAÇÃO DE UMA ESCOLA DE PIANO?	161
6.1 CURSO DE PIANO ALEXANDROWSKA	166
6.2 DISCÍPULAS DE LUBA D’ALEXANDROWSKA NO BRASIL	180
6.2.1 Aspectos da relação de Luba d’Alexandrowska com suas discípulas	187
7 PIANO E PIANISTA: PREFERÊNCIAS E CRITÉRIOS DE LUBA D’ALEXANDROWSKA	198
7.1 LUBA D’ALEXANDROWSKA E OS PIANOS ESSENFELDER	201
7.2 A RELAÇÃO DE LUBA D’ALEXANDROWSKA COM O PIANO	216
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	232

REFERÊNCIAS.....	237
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PERCIVAL LOHN	252
APÊNDICE B – QUADRO DE REPERTÓRIO E PARTITURAS	260
APÊNDICE C – LISTA DE PIANOS DE LUBA D’ALEXANDROWSKA.....	274
ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO DISCURSO REALIZADO POR LUBA D’ALEXANDROWSKA	277
ÍNDICE REMISSIVO	279

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa é uma atividade contínua e que, constantemente, revela ao pesquisador novas possibilidades de caminhos a seguir. Os prazos estipulados para a elaboração e finalização de uma tese não representam o começo e o fim da pesquisa. Uma vez iniciada, ela passa a caminhar lado a lado com o pesquisador, atrelada a sua própria vida e história numa sequência de constantes descobertas.

As pesquisas na área histórica, especialmente em musicologia, geralmente têm o seu início com o encontro de um personagem, de uma partitura, de uma gravação, de uma época ou de um documento que gera perguntas ao pesquisador. Muitas vezes, essas informações estão diretamente ligadas à vida e à trajetória do pesquisador, outras vezes não.

Desde o início do meu percurso acadêmico, a história da Fábrica de Pianos Essenfelder apresentou uma série de coincidências com a minha trajetória pessoal que direcionaram o meu olhar para esse tema de pesquisa, despertando interesse e apresentando diversas possibilidades de estudos.

Uma dessas possibilidades se revelou com Yanesse Luba d'Alexandrowska. A pianista russa desenvolveu uma estreita relação com o Brasil, sobretudo através do vínculo com a marca brasileira de pianos Essenfelder. A descoberta desta pianista ocorreu ainda durante minha pesquisa na graduação, em torno da fábrica de pianos, que consiste no eixo condutor das pesquisas desenvolvidas desde então.

Inicialmente, a história da Essenfelder foi abordada no trabalho de conclusão de curso¹ finalizado em 2013, sobre os últimos cinco anos da fábrica localizada em Curitiba, no estado do Paraná. Posteriormente, como resultado da dissertação de mestrado², foi demonstrada a inserção do Salão Essenfelder no cenário musical do Rio de Janeiro na década de 1930, graças ao seu fundador, o romeno Nicolas Alagemovits³, revelando diversos aspectos da vida pianística desse período,

¹ HARTWIG, N. L. **Do centenário ao declínio: os últimos cinco anos da Fábrica de Pianos Essenfelder (1990-1995)**. 2013. 49 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Música, DeArtes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

² HARTWIG, N. L. **A inserção do Salão Essenfelder no cenário musical do Rio de Janeiro (1931-1940): o espaço e seus personagens**. Curitiba, 2017.152f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

³ Sobre as contribuições de Alagemovits para o contexto musical do Rio de Janeiro nos anos 1930, acessar: HARTWIG, N. L. **As contribuições de Nicolas Alagemovits (1893-1940) para o contexto musical do Rio de Janeiro nos anos de 1930: um levantamento histórico através do uso da imprensa**

perpassando, de certa forma, pela pianista russa Yanesse Luba d'Alexandrowska, que motivou a presente tese de doutorado.

Um ponto em comum entre os trabalhos mencionados acima é a figura central de imigrantes e os desdobramentos de suas atuações nos contextos musicais apresentados. Assim como Florian Essenfelder, fundador da fábrica de pianos, personagens como Nicolas Alagemovits e Luba d'Alexandrowska ilustram a contribuição de inúmeros estrangeiros trazida à história da música brasileira, sobretudo na metade final do século XIX e início do século XX.

Em sua essência, minha trajetória enquanto pesquisadora foi guiada até o momento por duas frases: a primeira delas foi pronunciada pelo Prof. Dr. Álvaro Carlini, meu orientador do trabalho de conclusão de curso, considerando que o tema da pesquisa persegue, de certa forma, o pesquisador. Num primeiro momento tal frase não me impactou, mas provando-se cada dia mais verdadeira na medida em que me aprofundava nas fontes e o meu olhar ficava mais direcionado para o tema. Esse é um dos fatos que me fazem afirmar que uma vez iniciada, pesquisa e pesquisador passam a caminhar lado a lado.

A segunda frase me foi dirigida por minha orientadora de mestrado, a Profa. Dra. Zélia Chueke, igualmente orientadora desta tese. Em um momento de ansiedade minha, mas de completa tranquilidade e segurança da parte dela, a professora oportunamente me aconselhou a conversar com as fontes, pois elas revelariam o que precisaria ser feito. Segui a sua orientação e até hoje me lembro do exato momento em que as fontes começaram a me revelar o que era preciso ser feito, na época, para a condução de minha dissertação de mestrado e continuam revelando, durante minha pesquisa de doutorado. Conversando com as minhas fontes, surgiram as primeiras perguntas: afinal, por que uma pianista russa me despertou interesse desde o início da graduação? O que sua história revela através das fontes localizadas? Quais abordagens poderiam ser adotadas na investigação dos fatos acessados?

Yanesse Luba d'Alexandrowska (1890-1970) foi uma pianista russa que desenvolveu carreira como concertista e foi aclamada pela crítica e pelo público de diversos países da Europa e das Américas. Iniciou seu vínculo com o Brasil a partir de 1920, quando realizou a primeira turnê pelo país. Logo no começo de sua passagem pelo Brasil, Luba d'Alexandrowska teve contato com os pianos da marca

Essenfelder, pela qual manifestou em 8 de junho de 1920, através de uma correspondência, as seguintes palavras:

Prezado senhor Essenfelder,
Com o maior prazer experimentei seus pianos, admirando sua magnífica precisão mecânica e beleza de som. Se eu não tivesse meu primeiro *Chickering* comigo nessa turnê, eu os teria tocado com muito prazer em meus concertos aqui. Com meus melhores votos para a prosperidade sempre crescente de sua indústria, acredite-me sua bem devotada, Luba d'Alexandrowsky. (ALEXANDROWSKA, tradução nossa).⁴

Partindo desse documento e considerando-o como o primeiro indício e registro de contato de Luba d'Alexandrowska com a marca de pianos brasileira, destacam-se algumas informações. Primeiramente, a pianista testou um novo instrumento e manifestou-se por escrito acerca de aspectos técnicos relacionados com a mecânica e com a sonoridade. Tais informações contribuem para a compreensão de aspectos tidos por ela como importantes em se tratando de um piano e que a fizeram considerar sua utilização.

Nota-se que Alexandrowska já tinha um piano da marca americana *Chickering*, revelando o seu hábito de levar o próprio instrumento nas turnês que realizava pelo mundo. Isso indica, de antemão, não apenas traços de sua personalidade como também de sua origem nobre e abastada, fato corroborado pela imprensa da época e por outros documentos como veremos mais adiante.

Por fim, o documento simboliza o marco inicial do contato da pianista russa com a fábrica de pianos Essenfelder; esta relação se estendeu pelas décadas subsequentes⁵, confirmada pelos diversos documentos acessados para o presente trabalho de pesquisa.

Os dados emergentes dos documentos acessados, somados às informações obtidas em pesquisas anteriores sobre a trajetória da Essenfelder durante o século XX, motivaram a busca por outras fontes e documentos relacionados à pianista russa

⁴ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Cher Monsieur Essenfelder. Curitiba, 8 jun. 1920. 1 página.

No original: *Cher Monsieur Essenfelder, Avec le plus grand plaisir j'ai essayé vos pianos, en admirant leur magnifique précision de mécanique et beauté de sonorité. Si je n'avais pas eu avec moi pour cette tournée mon beau Chickering, je les aurais joués très volontiers dans mes concerts ici. Avec mes meilleurs vœux pour la toujours croissante prospérité de votre industrie, croyez-moi votre bien dévoué, Luba d'Alexandrowsky.*

⁵ Localizou-se correspondências entre Luba d'Alexandrowska e a Fábrica de Pianos Essenfelder até a década de 1940.

entre os anos 1920 e 1930, período de maior atuação profissional de Luba d'Alexandrowska no Brasil.

Diversos elementos podem ser extraídos e analisados a partir das informações obtidas sobre Luba d'Alexandrowska e os pianos Essenfelder, permitindo abordagens por especialistas de outras áreas de conhecimento, como a história ou a sociologia, por exemplo. Considerando a perspectiva musicológica que direciona a presente tese, tais abordagens serão evocadas em função do enriquecimento dos dados tratados.

A experiência da autora com o estudo do piano e suas pesquisas anteriores, guiaram a delimitação do objeto de pesquisa deste trabalho. Analisando a carta supracitada de Alexandrowska endereçada à Essenfelder, surgiram alguns questionamentos iniciais, especialmente acerca da relação entre a pianista e seu instrumento, destacando o seguinte: Quais seriam os critérios considerados por Luba d'Alexandrowska ao escolher um piano específico e levá-lo em suas turnês?

Além disso, outros questionamentos direcionaram a presente tese, entre eles: Quem foi Yanesse Luba d'Alexandrowska? Qual a sua origem e formação pianística? Qual o alcance de sua projeção enquanto pianista profissional? E, finalmente, quais os motivos que a fizeram criar vínculos com o Brasil?

Partindo dessas questões norteadoras e, constatada a escassez de publicações sobre a pianista russa, estabeleceu-se a seguinte hipótese: a realização de um levantamento histórico-musicológico sobre a trajetória de Luba d'Alexandrowska, com foco em sua atuação no Brasil na década de 1920, elucidará aspectos biográficos e profissionais da pianista russa, assim como aspectos relacionados à sua relação com o piano e, complementarmente, contribuirá para o estudo do cenário pianístico brasileiro do começo do século XX.

Sendo assim, considerou-se como objetivo geral realizar um levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação de Yanesse Luba d'Alexandrowska no Brasil, na década de 1920. No âmbito dessa tese, como objetivos específicos pretendeu-se trazer à luz aspectos biográficos, pessoais e profissionais, nestes últimos incluindo sua formação musical e técnica pianística, a atuação enquanto concertista e como professora, o repertório por ela adotado, assim como aspectos relacionados à sua relação com o piano. Além disso, a presente tese pretende contribuir com informações referentes ao universo pianístico, instigando a leitura especialmente de pianistas – iniciantes ou não – para que, através da visão e

apresentação por um viés musicológico, propicie uma identificação, reconhecimento e mergulho na descrição e relatos pertinentes a vida e a carreira de uma pianista internacional desde a sua formação até o desenvolvimento da carreira no cenário brasileiro do começo do século XX.

A partir disso, fica evidente a inserção de Luba d'Alexandrowska no contexto pianístico brasileiro, ao lado de outros nomes de destaque do piano do mesmo período como Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, por exemplo. De forma mais ampla, Alexandrowska também fez parte de um contexto musical constantemente explorado pelos estudos da história da música no Brasil. Entretanto, apesar de tal inserção, verificou-se que a trajetória e atuação da pianista russa foram pouco abordadas em trabalhos acadêmicos ou em publicações anteriores, que não a tinham como foco principal.

Compreende-se, entretanto, que pensando em estudos sobre a história da música no Brasil seria mais lógico o foco e aprofundamento em personagens brasileiros pouco ou ainda não abordados em trabalhos anteriores. Ainda assim, acredita-se que o levantamento histórico-musicológico sobre a carreira de Luba d'Alexandrowska, considerando o seu vínculo com o Brasil, contribuirá com estudos futuros, uma vez que a sua história perpassa por um contexto musical e por outros personagens relevantes para a história da música no Brasil.

Além disso, considerando os documentos acessados, a presente tese apresenta uma perspectiva transversal entre uma pianista e uma fábrica de pianos inseridas no contexto musical brasileiro do começo do século XX, revelando informações únicas para trabalhos da área de musicologia histórica⁶.

Para isso, o trabalho está estruturado em cinco capítulos, além daquele dedicado à metodologia, sendo o primeiro direcionado à revisão de literatura e os demais focados no desenvolvimento e realização do levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação de Yanesse Luba d'Alexandrowska no Brasil, na década de 1920. Para isso, abordou-se aspectos pertinentes a biografia, formação

⁶ A relação entre pianistas e as fabricantes do instrumento revelam dados inéditos, assim como é descrito por Medeiros e Sampaio (2011, p. 20) sobre Guiomar Novaes e a *Steinway & Sons* no capítulo dedicado especialmente a esse assunto. De acordo com os autores, [...] nos arquivos da *Steinway & Sons*, hoje guardados na biblioteca da *La Guardia Community College*, no Queens, há uma imensa correspondência que permite observar os bastidores de sua trajetória [...]” reforçando a importância dessa documentação para elucidar sobre aspectos relacionados a vida e carreira de pianistas. Nesse mesmo viés, a presente tese utiliza documentação, majoritariamente formada por correspondências, gerada a partir da relação entre a pianista russa Luba d'Alexandrowska e a fabricante brasileira Esserfeldt.

musical, técnica pianística, a atuação enquanto concertista e como professora, repertório e aspectos relacionados à sua relação com o piano.

Para tanto, o capítulo intitulado “Da Rússia ao Brasil” divide-se em duas partes: a primeira aborda a trajetória da pianista russa até a chegada ao Brasil, em 1920, elucidando sobre a sua vida, origem e formação musical. A segunda parte, por sua vez, contempla a sua chegada e permanência no Brasil, destacando os pontos principais da trajetória da pianista russa no país. Neste capítulo contou-se principalmente com dados obtidos a partir dos recortes de jornais e com a contribuição e testemunho do Sr. Alexander Harnisch, neto de Luba d’Alexandrowska.

O capítulo seguinte “A carreira de concertista de Luba d’Alexandrowska” aborda aspectos relacionados à técnica da pianista russa, descrita constantemente nos periódicos do período, revelando descrições detalhadas que incluem a sonoridade proposta pela pianista em suas interpretações. Apresenta-se também um levantamento dos concertos realizados por ela no Brasil entre 1920 e 1930. Por fim, elucida-se sobre o repertório escolhido pela pianista russa. Para tal, recorreu-se aos programas de concerto disponibilizados nos anúncios dos recortes de jornais e aos programas de concertos acessados em arquivos.

A atuação enquanto professora e o alcance obtido pela pianista russa são abordados no capítulo seguinte intitulado “A carreira de professora de Luba d’Alexandrowska: formação de uma escola de piano?”. Para isso, apresentam-se informações acerca do Curso de Piano Alexandrowska, levantamento das suas discípulas no Brasil e a relação que a pianista russa mantinha com suas alunas, elucidando sobre a sua forma de ensinar. Neste capítulo, recorreu-se aos recortes de jornais, trechos de correspondências, programas de concerto e a entrevista do Sr. Percival Lohn, filho de uma das discípulas de maior destaque de Alexandrowska.

Por fim, o capítulo “Piano e pianista: preferências e critérios de Luba d’Alexandrowska” discute sobre a relação da pianista russa com seu instrumento, desde a sua chegada ao Brasil até o seu contato com a Fábrica de Pianos Essenfelder. Tal contato proporcionou o acesso a diversas correspondências com comentários que revelam preferências e critérios considerados por Luba d’Alexandrowska em relação ao piano.

2 METODOLOGIA

De modo geral, a metodologia adotada foi a coleta de dados a partir de dois tipos de acesso: a pesquisa bibliográfica e a documental. Com o objetivo de orientar o leitor e apresentar um panorama geral dos procedimentos adotados na metodologia, criou-se um quadro em que são explanados os dois tipos de acesso realizados e os principais dados acessados a partir disso, para posteriormente, apresentar o detalhamento de cada um.

QUADRO 1 - TIPOS DE PESQUISA E OS DADOS ACESSADOS

	Etapas		Principais referenciais e/ou documentos acessados
1. Pesquisa Bibliográfica	Revisão de literatura sobre Luba d'Alexandrowska		Muricy (1976), Hartwig (2019) e Mello (1987)
	Revisão de literatura sobre Fábrica de Pianos Essenfelder		Mello (1987), Hartwig (2011, 2013, 2019), Boletim Informativo Da Casa Romário Martins (1995) e Carvalho Neto (1991)
	Revisão de literatura sobre biografias de pianistas		Botelho (2003), Toffano (2007), Leite (2011), Laguna (1983), Tamura (1997), Leite (2001), Orsini (1992), Alves (2008) e Medeiros e Sampaio (2011)
	Revisão de literatura sobre Musicologia e História	Musicologia e História	Castagna (2008a; 2008b), Chimènes (2007) e Nogueira (2013)
		Biografia	Bourdieu (1996), Loriga (1998) e Levi (1996)
		Micro-História	Ginzburg (1989) e Levi (1992)
		Arquivos e Documentos	Nogueira (2012), Le Goff (1990), Pinsky e Luca (2017) e Montero Garcia (2008a e 2008b)
	Periódicos	Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional	168 recortes catalogados
		Arquivos Pessoais e Institucionais	21 recortes catalogados

2. Pesquisa Documental	Arquivos Institucionais	Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (IHGPR)	Principais Documentos Utilizados	1. Recortes de jornais
		Arquivo da A. Essenfelder Instrumentos Musicais Ltda		2. Correspondências
		Arquivo do Instituto Piano Brasileiro		3. Programas de Concerto
	Arquivos Pessoais	Alexander Harnisch (neto de Luba d'Alexandrowska)	Documentos e entrevista	
		Percival Lohn (filho de Yvette Gouvea, discípula de Alexandrowska)		

FONTE: A autora (2021).

A pesquisa bibliográfica consistiu numa revisão dos materiais já publicados sobre Yanesse Luba d'Alexandrowska e a Fábrica de Pianos Essenfelder; em um segundo momento, recorreu-se a diversas biografias de pianistas, em especial das pianistas brasileiras Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, sobretudo por serem contemporâneas à Luba d'Alexandrowska e contribuírem com estudo do contexto brasileiro do período; em um terceiro momento, estudos voltados à área histórica envolvendo conceitos sobre musicologia, biografia e micro história; e, por fim, uma revisão metodológica acerca da utilização e análise dos documentos acessados, como correspondências, recortes de jornais e programas de concerto.

Considerando o objetivo proposto, foram apresentados alguns conceitos na área de musicologia e história fundamentados em Castagna (2008a; 2008b), Chimènes (2007) e Nogueira (2013); relacionado a biografias utilizou-se Bourdieu (1996), Loriga (1998) e Levi (1996); sobre micro história acessou-se conceitos propostos por Ginzburg (1989) e Levi (1992); e, finalmente, no que tange arquivos e documentos utilizou-se autores como Nogueira (2012), Le Goff (1990), Pinsky e Luca (2017) e Montero Garcia (2008a e 2008b).

Ainda no âmbito da pesquisa bibliográfica é importante destacar a contribuição dos periódicos do período em questão, acessados principalmente através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁷ para a coleta de dados sobre aspectos

⁷ A plataforma da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional pode ser acessada através do site: <https://www.memoria.bn.br>.

biográficos de Luba d'Alexandrowska, bem como sobre sua atuação como professora e concertista no Brasil. Tais materiais provaram-se fundamentais para a compreensão do contexto em que a pianista estava inserida, assim como para o acesso a dados sobre sua biografia e atuação profissional não localizados em outras fontes pesquisadas.

O segundo acesso para coleta de dados, além da pesquisa bibliográfica, envolveu a pesquisa documental em arquivos. Especificamente sobre o cenário pianístico brasileiro, essa etapa apoiou-se, principalmente, em três arquivos das seguintes instituições: Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (IHGPR), A. Essenfelder Instrumentos Musicais Ltda⁸ (Nova Essenfelder), Instituto Piano Brasileiro (IPB), além da contribuição advinda dos arquivos pessoais dos Srs. Alexander Harnisch e Percival Lohn.

As pesquisas nos dois primeiros arquivos tiveram início de forma presencial ainda em 2011, quando a autora da presente tese teve acesso a esse material e deu início às pesquisas sobre a trajetória da Fábrica de Pianos Essenfelder. Entretanto, ainda que Luba d'Alexandrowska despertasse interesse desde o trabalho de conclusão de curso da graduação, foi a partir da elaboração da tese de doutorado que o olhar ficou direcionado especialmente a fatos relacionados a esta pianista.

Nos arquivos do IHGPR e da Nova Essenfelder, localizou-se documentos específicos sobre a pianista russa, que incluem as correspondências e programas de concertos enviados por Luba d'Alexandrowska à Frederico Essenfelder, além de fotografias e outros documentos que serão descritos no decorrer do trabalho.

Ainda sobre o cenário pianístico, contou-se com a colaboração de Alexandre Dias, fundador e coordenador do Instituto Piano Brasileiro (IPB), que disponibilizou dois programas de concerto e um recorte de imprensa de Luba d'Alexandrowska, oriundo do acervo de Sylvio Deolindo Fróes e do Conservatório de Música de Pelotas/RS, digitalizados pelo IPB. Durante a pesquisa, o acervo disponibilizado de

⁸ Em 2005, após 8 anos da falência, o espólio documental da antiga Fábrica de Pianos Essenfelder foi doado por Esther Essenfelder Cunha Mello, última diretora da empresa, à duas instituições curitubanas: o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e a Associação Comercial do Paraná. Essa última não tem como finalidade a salvaguarda e disponibilização de arquivos e, por esse motivo, em 2020, ocorreu a devolução desse material para a A. Essenfelder Instrumentos Musicais Ltda, fundada em 2015 por Alanderson Essenfelder, bisneto do fundador da antiga F. Essenfelder. A autora dessa tese, juntamente com a A. Essenfelder, está desenvolvendo um projeto para criação de um centro de memória visando tornar acessível ao público e aos pesquisadores documentos relativos à história centenária de uma marca inserida no contexto musical e cultural do Brasil.

forma online⁹ pelo IPB foi consultado recorrentemente para acessar informações sobre o cenário musical brasileiro e sobre pianistas correlatos a essa tese.

Ainda, foram acessados outros arquivos, como o Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP), onde foi localizado um programa de concerto de Luba d'Alexandrowska realizado em 1931, no Instituto Nacional de Música¹⁰.

Além dos arquivos listados, teve grande importância para o desenvolvimento da presente tese o acesso a algumas pessoas que faziam parte do círculo de relações da pianista russa. Durante a elaboração dessa pesquisa, buscou-se incessantemente o contato com familiares de Luba d'Alexandrowska ou de pessoas ligadas a ela.

Em um primeiro momento, a partir da revisão bibliográfica, descobriu-se que a pianista russa já havia sido casada com o violinista americano Giulio Harnisch e que havia tido um filho dessa união. Dando sequência a obtenção de tais informações, a próxima etapa foi uma pesquisa na internet sobre possíveis descendentes unindo os sobrenomes d'Alexandrowska e Harnisch. Dessa maneira, localizou-se publicações de livros e e-books relacionados à jazz, cujo autor chamava-se Alexander D'Alexandrowsky Harnisch, utilizando o nome artístico de John Scrivo.

Em seu site pessoal¹¹, Harnisch descreve que é filho do conhecido fotógrafo Sascha Harnisch, filho de Luba d'Alexandrowska. Partindo disso, as informações relacionadas ao seu local de nascimento, sobrenomes e a sua ligação com a música motivaram o envio de um e-mail buscando confirmar sua ligação com Luba d'Alexandrowska, respondido de forma afirmativa por Alexander, que se disponibilizou a colaborar com a presente pesquisa, compartilhando todos os documentos que tinha acesso em seu arquivo pessoal.

Apesar do pouco convívio com a sua avó, a contribuição do Sr. Alexander Harnisch elucidou certas questões biográficas, permitindo por exemplo, o acesso a documentos como certidão de casamento, registros de solicitação de passaportes e

⁹ Acervo para consultas do Instituto Piano Brasileiro, disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/>

¹⁰ Sua história teve início em 1848, conhecido como Conservatório de Música. Passou a se chamar Instituto Nacional de Música em 1890, após a Proclamação da República. Ficou conhecido por esse nome até 1937, quando passou a se chamar Escola Nacional de Música e, atualmente, denomina-se Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para mais informações, acessar: ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ (Rio de Janeiro). **Histórico**. 2010. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/institucional/escola/historico>. Acesso em: 08 jul. 2021.

¹¹ SCRIVO, John. **John Scrivo Singer & Songwriter**. Disponível em: <http://john-scrivo.de/bio.htm>. Acesso em: 13 mar. 2019.

uma fotografia dele com Alexandrowska. Além disso, outros recortes de periódicos disponibilizados elucidaram sobre a carreira da pianista russa nos Estados Unidos e Europa.

Ainda em busca de fontes relacionadas a pianista russa, recorreu-se a Letícia Pumar Alves de Souza, autora da tese de doutorado sobre Miguel Ozório de Almeida¹², segundo marido de Luba d'Alexandrowska. Souza (2015) acessou diversos arquivos com documentos sobre o médico e cientista brasileiro, entretanto, relatou não ter localizado muitas informações sobre a pianista russa durante as suas pesquisas, especialmente por não ser o foco do seu trabalho. Esta autora disponibilizou alguns documentos, incluindo uma correspondência de Sascha Harnisch para Ozório de Almeida e a indicação de um livro de memórias escrito pelo médico e cientista em que relata a experiência dele e de Alexandrowska na Europa durante os anos de 1939 e 1940, quando foi deflagrada a Segunda Guerra Mundial¹³. Além disso, compartilhou o contato de uma descendente de Ozório de Almeida que poderia contribuir com alguma informação, mas que, até o momento da publicação desta tese, não retornou o contato via e-mail.

Em um segundo momento, buscou-se o contato com descendentes das discípulas de Luba d'Alexandrowska com o intuito de localizar documentos sobre as aulas de piano ou sobre o Curso Alexandrowska. A maior dificuldade nesse processo de localização se deu pelo fato de que a maioria das discípulas são referenciadas ainda com o nome de solteira. Dessa forma, o processo passou por uma pesquisa individual de cada discípula, verificação de uma possível alteração de sobrenome devido ao matrimônio e a busca por seus descendentes. Para isso, selecionou-se as discípulas que mais obtiveram destaque nos documentos acessados. Entre elas, destaca-se Yvette Gouvea, que era responsável pelo Curso Alexandrowska durante as turnês internacionais da pianista russa.

Partindo dessa informação, chegou-se ao Sr. Percival Lohn, filho de Yvette Gouvea, que contribuiu compartilhando suas memórias em entrevista concedida à

¹² SOUZA, Letícia Pumar Alves de. **A ciência e seus fins: internacionalismo, universalismo e autonomia na trajetória do fisiologista Miguel Ozório de Almeida (1890-1953)**. 2015. 310 f. Tese (Doutorado) - Curso de História das Ciências e da Saúde, Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2015.

¹³ ALMEIDA, M. O. de. **Ambiente de Guerra na Europa**. Rio de Janeiro: Atlantica Editora, 1943.

autora da presente tese em fevereiro de 2021¹⁴. Devido a amizade estabelecida entre sua mãe e Luba d'Alexandrowksa, Percival Lohn conheceu a pianista russa e seu filho, Sascha Harnisch, pessoalmente. Além do seu depoimento, compartilhou fotografias e três retratos feitos por Luba d'Alexandrowska, reforçando a aptidão da pianista pelas artes visuais.

O acesso aos arquivos e o contato com as pessoas mencionadas contribuíram para a complementação de dados históricos acessados durante a pesquisa bibliográfica. Além disso, a partir desse viés metodológico foi possível trabalhar com diversas categorias documentais que permitiram uma aproximação do cotidiano e da personalidade de Luba d'Alexandrowska. Através das entrevistas, fotografias e correspondências, principalmente, acessou-se uma narrativa pelo olhar pessoal, em contrapartida à imagem de virtuose reconhecida internacionalmente, propiciando uma nova perspectiva para essa tese.

O trabalho de pesquisa em arquivos e a sua inerente característica fragmentada deixa sempre uma sensação de que informações ficaram para trás e que outros documentos deveriam ter sido localizados e pesquisados, mesmo sem a certeza de suas existências. Além disso, o ímpeto de localizar testemunhos orais que guardam em suas memórias as lembranças por terem participado ou presenciado o tema pesquisado transforma-se numa corrida contra o tempo. A formação de inúmeras árvores genealógicas e a busca por familiares na esperança de terem preservado documentos tão caros a reconstituição histórica esbarram na falta de espaço das residências e no consequente descarte desses materiais.

O reconhecimento desta limitação não descarta a possibilidade de que novos documentos sejam localizados posteriormente à finalização desse trabalho ou em pesquisas futuras. Certamente, esse é apenas o começo de um processo que incluirá a descoberta de novas fontes. Levando em consideração o recorte temporal proposto, entre 1920 e 1930, os documentos acessados e analisados contribuíram consistentemente para que fosse possível atingir o objetivo da presente tese.

Salvo as especificidades inerentes a cada um, que contam com processos de análise próprios e especializados, o processo de pré-análise com atribuição de categorias e a análise propriamente dita permeou a investigação de todos os

¹⁴ LOHN, Percival. **Percival Lohn**: depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Nathalia Lange Hartwig. Curitiba: 2021. 1 arquivo .mp3 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

documentos acessados na presente pesquisa. Para tanto, utilizou-se dois procedimentos principais, a coleta de dados e a sua sistematização.

A etapa de pré-análise permitiu a atribuição de categorias, chamadas de unidades de análise, que auxiliaram na sistematização e compreensão dos discursos e conteúdo. Essa técnica ampara-se em autores como Silva et al. (2009), Silva e Fossá (2013) e Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009). Nesse sentido, Silva e Fossá (2013) se referem a análise de diferentes documentos, explicitando que:

Na análise do material, busca-se classificá-los em temas ou categorias que auxiliam na compreensão do que está por trás dos discursos. O caminho percorrido pela análise de conteúdo, ao longo dos anos, perpassa diversas fontes de dados, como: notícias de jornais, discursos políticos, cartas, anúncios publicitários, relatórios oficiais, entrevistas, vídeos, filmes, fotografias, revistas, relatos autobiográficos, entre outros. (SILVA e FOSSÁ, 2013, p. 1)

Assim sendo, primeiramente, é feita a pré-análise dos documentos acessados e essa tarefa “passa a orientar novas coletas de dados, considerando que o processo é realizado de forma mais prudente e cautelosa com a intenção de alcançar melhores resultados na análise crítica do material recolhido”. (SILVA et al. 2009, p. 4558)

Ou seja, é necessário que o pesquisador a partir dos documentos, crie categorias de acordo com o seu objeto de pesquisa e prossiga com a pré-seleção daqueles que pretende analisar de forma mais aprofundada. Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009, p. 11-12) também nomeiam essas categorias como unidades de análise. De acordo com os autores,

Na unidade de análise o investigador pode selecionar segmentos específicos do conteúdo para fazer a análise, determinando, por exemplo, a frequência com que aparece no texto uma palavra, um tópico um tema uma expressão, uma personagem ou um determinado item (operação que usa a quantificação dos termos). No entanto, dependendo dos objetivos e das perguntas de investigação, pode ser mais importante explorar o contexto em que uma determinada unidade ocorre, e não apenas sua frequência. Assim, o método de codificação escolhido vai depender da natureza do problema, do arcabouço teórico e das questões específicas de pesquisa. (SÁ-SILVA, ALMEIDA e GUINDANI, 2009, p. 11-12)

Ressalta-se que a partir dessa categorização, abrem-se possibilidades de acesso a determinada unidade de análise de forma quantitativa ou qualitativa. A

primeira revela a frequência com que certos dados são registrados nos documentos e pode ser um primeiro indício da relevância das informações para a pesquisa. Porém, é a partir da análise qualitativa, que se torna possível delinear um contexto de forma mais aprofundada. Nesse sentido, Silva et. al (2009) explicam essa dicotomia entre quantitativo e qualitativo na análise dos documentos:

Contudo, ao longo do século muitas foram as discussões acerca da abordagem da análise de conteúdo até perceberem que seu uso poderia estar também relacionado a aspectos qualitativos, pois por meio das inferências lançadas a partir da descrição do conteúdo explícito poderia se atingir o que está além das aparências, o conteúdo latente, indo muito além da mensagem expressa no documento, superando, desse modo, o estigma do quantitativismo. (SILVA et al. 2009, p. 4559)

Ainda nessa linha, Herscovitz (2007, p. 126) reconhece que “os textos são polissêmicos - abertos a múltiplas interpretações por diferentes públicos - e não podem ser compreendidos fora de seu contexto” denotando a necessidade de integração entre os campos quantitativos e qualitativos. Dessa forma, a autora comenta que “ao tentar determinar e interpretar o possível significado de um texto para o público, a análise de conteúdo não pode perder-se em incompatibilidades metodológicas e sim reunir as duas visões para confirmar seus resultados.”

Para os dados obtidos a partir da pesquisa bibliográfica, especialmente os livros e artigos, criou-se uma tabela para fichamento composta pelos seguintes campos: nome do autor, nome do texto, citação segundo normas técnicas, data em que o texto foi lido, categoria ampla, subcategoria, citação, utilização na pesquisa, origem do texto, disponível em, e, por fim, um campo aberto para anotações.

Para a coleta de dados a partir dos periódicos físicos utilizou-se o registro fotográfico e para os periódicos disponibilizados pela Hemeroteca Digital, o acesso ocorreu de forma digital. Para a sistematização desses dados obtidos, adotou-se uma tabela mais específica, desenvolvida e aplicada por Hartwig (2017) e continuada na presente tese. Através dessa tabela é possível acessar as informações objetivamente, permitindo o acesso apenas a um jornal, um ano específico ou apenas as ocorrências onde há registros de pianistas, por exemplo.

A tabela é composta pelos seguintes campos: A) Número – número atribuído a imagem salva; B) Codificação ou Unidade de Análise; C) Jornal – nome do periódico; D) Data – dia, mês e ano; E) Descrição do conteúdo – informações relevantes da

ocorrência; F) Pianistas – se contém o nome de algum pianista na ocorrência; G) Transcrição ou Título – parcial ou completa do trecho selecionado; H) Página – página em que a ocorrência se encontra no jornal; I) Disponível em – link da ocorrência no site da Hemeroteca Digital; J) Autor – se houver autor do texto jornalístico; K) Observações – informações adicionais; L) Referência ABNT – trecho da ocorrência já formatado.

FIGURA 1 - CATALOGAÇÃO DAS OCORRÊNCIAS DE PERIÓDICOS

A	B	C	D	E	F	G	H
Número	Codificação (unidade de análise)	Jornal	Data	Descrição do conteúdo (informações relevantes)	Pianista	Transcrição (parcial ou completa) do recorte de jornal	Pg
762	Luba d'Alexandrowska	Republica (SC)	13/08/1920	Crítica concerto Florianopolis 1920		Concerto da pianista Luba d'Alexandrowska	1
763	Luba d'Alexandrowska	Republica (SC)	14/12/1920	Partida de Luba de Floripa para a Itália		Luba d'Alexandrowska	2
764	Luba d'Alexandrowska	Republica (SC)	23/12/1920	Audição na casa de Chafarelli em São Paulo; Descrição de sua técnica que impressionou Guiomar		Uma audição memorável	
765	Luba d'Alexandrowska	Republica (SC)	08/06/1922	Chegada em Florianopolis após turne pela Europa		Pianista Luba d'Alexandrowska	2
766	Luba d'Alexandrowska	Republica (SC)	24/06/1922	Descrição da Luba, da Rússia e da técnica pianística		Concerto Luba d'Alexandrowska	2
767	Luba d'Alexandrowska	O Dia (PR)	04/12/1924	Concerto da Luba no Teatro Guaira - Curitiba		Concertos	6
768	Luba d'Alexandrowska	O Dia (PR)	07/03/1925	Concerto da Luba no Teatro Palacio - Curitiba		Luba d'Alexandrowska - O seu próximo concerto no Theatro Palacio	1
769	Luba d'Alexandrowska	O Dia (PR)	06/01/1926	Estadia de Luba em Curitiba, 1 mês; Discipulos; papel como professora		Hospedes e Viajantes	5
770	Luba d'Alexandrowska	O Dia (PR)	10/06/1930	Programa do concerto de Luba no Guaira 1930		Theatro Guayra	5

FONTE: A autora (2017).

Além dos recortes de periódicos obtidos através dos arquivos acessados, realizou-se uma pesquisa na Hemeroteca Digital, utilizando-se como unidade de análise o nome de Luba d'Alexandrowska e suas variáveis ortográficas¹⁵. Julgou-se oportuno tal aprofundamento para obter um maior acesso ao contexto musical da pianista, contribuindo sobremaneira para a compreensão de outras fontes acessadas.

¹⁵ Durante a pesquisa na Hemeroteca Digital foram utilizadas mais de dez variações terminológicas com o objetivo de alcançar o maior número possível de citações sobre a pianista. É comum ocorrerem erros de digitação, sobretudo pela dificuldade do sobrenome russo, além do acréscimo do sobrenome Ozório de Almeida, a partir dos anos 1930. Partindo disso chegou-se as seguintes variações que também foram pesquisadas: Yanesse Luba d'Alexandrowska; Luba d'Alexandrowska; Luba d'Alexandrovskia; Luba; pianista Luba; Alexandrowska; Alexandrovskia; d'Alevandrowoska; Luba d'Alexandrowska Harnisch; Luba d'Alexandrowska Osório de Almeida; Ganesse L D' A Osorio de Almeida; Luba Osório de Almeida; Luba d'Alexandrowska Ozório de Almeida. De acordo com Alves (2019, p. 44) “[...] o método onomástico é para além de uma mera identificação dos indivíduos nos documentos históricos, um elemento que aos poucos faz emergir as redes de relações, escolhas e modos de agir que circunscrevem a vida dos indivíduos e possibilita a construção de uma imagem gráfica na qual está inserido.”

No que tange a pesquisa documental, seguindo o mesmo padrão inicial de pré-análise, criou-se categorias gerais que guiaram a sistematização dos documentos acessados, com foco na pianista Luba d'Alexandrowska. As categorias foram divididas a partir de elementos relacionados a: biografia; técnica e formação pianística; carreira de concertista; programas e concertos; repertório; carreira de professora; menção a pianos.

Nesse sentido, Sousa (2006) reforça a criação de categorias para auxiliar na análise dos documentos selecionados para a pesquisa. De acordo com o autor,

[...] o pesquisador deve procurar individualizar, circunscrever e definir os itens que vai analisar nos documentos que se propõe analisar. À medida que progride na análise, documento a documento (ou frase a frase, palavra a palavra, etc.), deve registrar os dados respeitantes a cada item. (SOUSA, 2006, p. 680)

Tal categorização foi utilizada em todos os documentos acessados, levando em conta a aplicabilidade de cada uma delas. Entretanto, os parâmetros utilizados contam com algumas especificidades de acordo com cada tipo de documento analisado e possíveis novas informações ou categorias oriundas de cada um.

As correspondências, por exemplo, foram organizadas por ordem cronológica e a partir delas, emergiram outras sub-categorias que foram elencadas durante esse processo. A partir de uma leitura inicial, foram atribuídas cores para delimitar assuntos recorrentes nas correspondências. Entre eles destacam-se endereços onde Luba d'Alexandrowska fixara residência; assuntos referentes ao seu terreno e casa em Curitiba/PR; descrição de turnês; menções envolvendo pianos; menções ao seu curso e/ou discípulas; e uma categoria intitulada "outros" que abrange assuntos relevantes para a presente pesquisa, porém não recorrentes e que não foram listados nas sub-categorias anteriores.

Os periódicos, após o processo de coleta de dados e sistematização apresentados anteriormente, também foram analisados e reorganizados a partir da categorização geral com foco na pianista Luba d'Alexandrowska. Ou seja, os recortes foram arranjados de acordo com as informações presentes sobre a biografia, técnica e formação pianística, carreira de concertista, e assim por diante.

A entrevista realizada com o Sr. Percival Lohn, após o processo de transcrição, também foi pré-analisada a partir dessa categorização ampla, para

sistematização dos dados acessados por meio desse depoimento. Igualmente, as informações compartilhadas pelo Sr. Alexander Harnisch via e-mail passaram pelo mesmo processo.

Após a pré-análise e criação das categorias a partir dos documentos acessados, foi possível identificar os elementos mais frequentemente emergentes, seguindo para a etapa de análise propriamente dita. Especificamente para a análise de conteúdo, foram importantes autores como Bardin (1977), Silva et al. (2009), Silva e Fossá (2013) e Herscovitz (2007). Essa etapa tem como objetivo explorar as ligações existentes entre os documentos, estabelecendo relações, associações e ampliação do campo de informações sobre eles, que serão apresentadas no decorrer da presente tese.

3 DO MACRO AO MICRO: UMA REVISÃO DE LITERATURA

A organização teórica da presente tese foi pensada para abranger e suprir as necessidades de fundamentação que foram surgindo no decorrer do seu desenvolvimento. É importante mencionar que o processo geral adotado partiu dos indícios relacionados à Luba d'Alexandrowska e foi ganhando proporção à medida que a pesquisa progredia e as reflexões emergiam dos documentos pesquisados.

Tendo definido isso e considerando o objetivo proposto de realizar um estudo histórico-musicológico da trajetória e atuação de Luba d'Alexandrowska, percebeu-se a necessidade não apenas de uma revisão de trabalhos específicos sobre a pianista russa, mas de um aporte teórico nas áreas de musicologia e história.

Sendo assim, para dar início à discussão proposta recorreu-se as reflexões levantadas por Chimènes (2007), em que analisa e apresenta debates em torno do campo de investigação da musicologia e da história. Demonstrando indícios da sua linha de raciocínio, a autora questiona:

Como explicar que os historiadores que sabem interrogar as imagens tenham descartado durante tanto tempo a música do seu campo de pesquisa? Talvez por timidez face a um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferentes. Por outro lado, como justificar que os musicólogos não tenham ouvido os historiadores generalistas e procurado inscrever a música nos quadros das pesquisas históricas? Provavelmente porque, mais músicos do que historiadores, não tivessem consciência da qualidade de seu objeto como fonte suscetível de contribuir à construção da história. (CHIMÈNES, 2007, p. 16)

Os estudos no campo da musicologia são naturalmente multidisciplinares e vão desde a classificação das manifestações musicais sob aspectos sociais, históricos, estéticos, filosóficos, etc., até estudos de acústica, teoria e análise. Segundo Joseph Kerman (1987, p.1) a palavra musicologia foi “originalmente entendida como incluindo o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música”.

Entretanto, não se pode deixar de considerar os novos pensamentos e a evolução em torno dessa disciplina influenciadas por acontecimentos que movimentaram as pesquisas sociais. A *escola de Annales*¹⁶, por exemplo, propunha

¹⁶ “Iniciada nos anos 1930 por Lucien Febvre e Marc Bloch, essa corrente inovadora, que carrega o nome da revista, “recusa o evento e defende a longa duração, mudando a atenção da vida política para

novos objetos, problemas e abordagens, buscando trazer métodos das Ciências Sociais para os estudos historiográficos. De acordo com Leite (2015, p. 8) “O diálogo com outras disciplinas, [...] as renovações temáticas, trouxeram importantes contribuições [...] além de levar o historiador a repensar as fronteiras e as fontes da disciplina histórica.”

Da mesma maneira, a musicologia foi influenciada por esse pensamento e Castagna (2008a) aponta que a partir dos anos 1970, desenvolveu-se uma musicologia mais interpretativa, preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos e não tanto com a sua organização no espaço e no tempo. A musicologia pelo viés histórico também passou por reformulações, deixando uma abordagem predominantemente biográfica para dar espaço às análises mais amplas do contexto estudado.

A nova história da música passou a questionar a abordagem exclusiva de compositores e obras-primas, procurando recriar o cotidiano musical e compreender de maneira mais ampla as interrelações entre autores, obras, estilos, funções, empregadores, empresários, editores, instituições, espaços de apresentação, etc. (CASTAGNA, 2008a, p. 17)

De forma crítica, Chimènes (2007, p. 8) alerta que “os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, mas não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte”. Isto posto, ressalta-se que novos objetos de estudo anteriormente considerados irrelevantes pela musicologia passaram a ser pesquisados e valorizados. De acordo a mesma autora,

A música oferece um conjunto de investigações particularmente rico, que não se reduz a um criador e a uma obra. Seus mediadores, que são os instrumentos e intérpretes (profissionais e amadores), seus modos de difusão (edição, concertos, discos, rádio, televisão alternando com a imprensa) merecem ser igualmente pesquisados e questionados. (CHIMÈNES, 2007, p. 12)

as atividades econômicas, a organização social, a psicologia coletiva e se esforça para aproximar a história das outras ciências humanas”.” (BOURDÉ e MARTIN, 1983, p. 215 apud CHIMÈNES, 2007, p. 19)

Partindo dessas reflexões e agregando-as à construção da presente tese e acesso ao objeto de pesquisa, em um primeiro momento, partiu-se de uma revisão bibliográfica de publicações que abordavam informações sobre a pianista Luba d'Alexandrowska e sobre a Fábrica de Pianos Essenfelder; em um segundo momento, julgou-se oportuno uma revisão de publicações dedicadas a biografias de pianistas brasileiras para análise de suas estruturas e direcionamentos.

Em paralelo, tornou-se necessário pensar e entender as abordagens biográficas, fazendo reflexões acerca das multiplicidades inerentes ao indivíduo. Nesse sentido, o olhar da micro-história contribuiu para o processo de visualizar o indivíduo em uma escala reduzida, permitindo a contemplação dos detalhes e particularidades, mas sem desconsiderar o todo.

Durante a pesquisa, grande parte das informações vieram de fontes primárias, ou seja, de diferentes tipos de documentos acessados através de arquivos. Dessa forma, a reflexão acerca do uso e análise do documento, perpassando pelas suas particularidades, complementam o aporte teórico da presente tese.

A revisão bibliográfica sobre Luba d'Alexandrowska resultou nos trabalhos publicados pelos autores Muricy (1976), Hartwig (2019) e Mello (1987). Os dois primeiros abordam dados biográficos e profissionais da pianista de forma mais direcionada e específica e, o último, apresenta informações sobre Alexandrowska de forma secundária com ênfase na sua carreira pianística.

O trabalho de Andrade Muricy (1976) surpreende na riqueza de detalhes com que o autor apresenta a trajetória da pianista russa, desde a sua formação perpassando por detalhes da sua residência em Curitiba, informações curiosas da sua personalidade, repertório e sonoridade revelada por ela. O artigo intitulado "As tardes da Água Verde (1922-1923)", fazendo uma alusão ao bairro onde a pianista residiu, ilustra o último capítulo do livro de memórias de Muricy, "O Símbolo à sombra das Araucárias", publicado em 1976. O mesmo autor foi responsável pelo único artigo localizado durante a pesquisa acerca do falecimento de Alexandrowska, em 1970.

Também de forma mais específica, o artigo publicado pela autora dessa tese em 2019, apresenta de forma prévia, os caminhos percorridos pela pianista russa em sua carreira. Ainda que seja uma publicação resultante da pesquisa aqui apresentada, considera-se que este trabalho representa uma organização das informações presentes na imprensa periódica brasileira dos anos 1920 e um primeiro movimento de publicação dedicada exclusivamente à pianista russa.

Por fim, o livro “A História dos Pianos Essenfelder” publicado por Esther Essenfelder Cunha Mello, em 1987, corresponde a um referencial específico sobre a Fábrica de Pianos. Nessa publicação, a autora faz um levantamento cronológico da história dessa instituição e dedica um espaço significativo a personagens que fizeram parte dessa história, descrevendo dados específicos da trajetória de cada indivíduo e, na medida do possível, da sua relação com a marca Essenfelder. Entre os personagens listados, figuram-se membros da família que atuaram ativamente nos negócios da fábrica e pianistas que estiveram presentes de alguma forma. Nesse ponto, destaca-se a presença de Luba d’Alexandrowska e a sua relação com os pianos Essenfelder, representada sobretudo por excertos de periódicos da época.

Especificamente sobre a Fábrica de Pianos Essenfelder, a revisão resultou nos trabalhos publicados pelos autores Mello (1987), Hartwig (2011, 2013, 2019), Boletim Informativo Da Casa Romário Martins (1995) e Carvalho Neto (1991).

Conforme já mencionado, a Fábrica de Pianos Essenfelder representa o eixo condutor das pesquisas da autora da presente tese. Sendo assim, o trabalho publicado em 2011 aborda a relação da Essenfelder com outro pianista, o pedagogo brasileiro Guilherme Fontainha e a sua contribuição no desenvolvimento do piano modelo Orquestral¹⁷; a publicação de 2013, por sua vez, trata especificamente dos últimos cinco anos (1990-1995) da Fábrica Essenfelder na capital paranaense e os motivos que levaram ao seu fechamento; e, por fim, em 2019 a autora abordou a presença dessa fabricante de pianos na imprensa musical do início do século XX e como ocorria a articulação entre as críticas e propagandas presente nesse veículo de comunicação.

O Boletim Informativo Da Casa Romário Martins intitulado “Trabalho, técnica e arte: Pianos Essenfelder, publicado em 1995, foi produzido pela Fundação Cultural de Curitiba e contou com uma equipe de pesquisa¹⁸, apresentando desde uma revisão sobre o piano, história da Essenfelder, até o passo a passo do processo de fabricação do instrumento ilustrado por imagens da própria linha de produção da fábrica.

¹⁷ Conforme será apresentado no decorrer desta tese, a inauguração desse piano foi realizada no Salão Leopoldo Miguez, no Rio de Janeiro, por Luba d’Alexandrowska, em 1924.

¹⁸ Entre os membros da equipe de pesquisa menciona-se a presença da Profa. Dra. Roseli Boschilia, com quem a autora dessa tese teve a oportunidade de cursar uma disciplina relacionada a aportes teóricos e metodológicos relacionados aos usos da memória, escrita de si e subjetividade, em 2016, no Programa de Pós-graduação de História da Universidade Federal do Paraná. Através desse contato, a mencionada professora generosamente, compartilhou informações sobre a elaboração dessa pesquisa em 1995, junto à Fábrica de Pianos Essenfelder, que estava na iminência do seu fechamento, depois de mais de cem anos de história.

Por fim, a dissertação de mestrado defendida por Carvalho Neto em 1991, representa um extenso trabalho acerca da figura de Floriano Essenfelder. O trabalho apresenta o perfil e atuação empresarial de seu fundador, apresentando análises de fontes primárias, um detalhado levantamento histórico dessa instituição, reforçando potencialidade e dificuldades enfrentadas, bem como reflexões sobre as estratégias utilizadas, desde o começo do século XX para, ao mesmo tempo fomentar e se consolidar no mercado e contexto musical brasileiro.

Os trabalhos mencionados até aqui serviram de embasamento, juntamente com outros documentos acessados em arquivos, para o levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação de Yanesse Luba d'Alexandrowska no Brasil, na década de 1920 e serão apresentados em momento oportuno, conforme a construção do corpus documental da pesquisa.

3.1 BIOGRAFIAS DE PIANISTAS BRASILEIRAS DO COMEÇO DO SÉCULO XX

Durante a elaboração da presente tese, acessou-se diversas biografias já publicadas, todas com foco em pianistas brasileiras, como por exemplo: Botelho (2003) sobre a pianista Maria do Carmo Monteiro da Silva; Toffano (2007) com o seu livro direcionado às pianistas dos anos 1920 e 1990, levantando questionamentos sobre a questão de gênero no pianismo; com Leite (2011) e seu trabalho "Antonietta, Guiomar e Magdalena: Pianistas no Brasil".

Especificamente, optou-se por um recorte que abrangesse pianistas brasileiras que estiverem inseridas no contexto musical do país no começo do século XX. Para isso, utilizou-se, principalmente, trabalhos dedicados à Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, devido a projeção alcançada por elas e a disponibilidade de materiais para análise e embasamento para a presente tese.

Sobre Guiomar Novaes, estudou-se as publicações de Orsini (1992), Alves (2008) e Medeiros e Sampaio (2011). O trabalho realizado por Orsini, em 1992, representa um primeiro movimento biográfico em torno da história de Guiomar Novaes e se tornou uma referência as publicações subsequentes. Nesse sentido, o livro assume uma organização progressiva entre textos, imagens e apresentação de documentos relacionados as informações apresentadas, como uma adaptação da tese defendida por Orsini em 1988, em que desenvolveu sua pesquisa no Brasil e

exterior. A linguagem utilizada pela autora deixa transparecer o seu encantamento para com a pianista estudada, reforçado através da descrição do objetivo do livro:

Concordará, então, o leitor com a necessidade de se escrever um livro que conte realmente quem foi Guiomar Novaes, refutando informações descabidas e falsas, fornecendo outras fidedignas e documentadas. Ao mesmo tempo, que sirva para preencher uma lacuna na história da mulher brasileira, tornando o nome de Guiomar mais conhecido pelo povo que ela tanto amava, e que, ao revelar uma artista tão plena, desvele as sombras do esquecimento entre as quais ela se esconde com tantos outros talentos que fizeram a nossa cultura. Não se pode escrever a história da música no Brasil sem lembrar-lhe o nome, tão exaltado no exterior, tão pouco reconhecido aqui. (ORSINI, 1992, p. 16)

Já o trabalho realizado por Alves, em 2008, é resultante de uma homenagem à pianista, através de uma síntese de informações, tendo como referências principais o trabalho realizado por Orsini (1992) e documentos doados aos Museu de São João da Boa Vista, terra natal de Guiomar Novaes. E, finalmente, o trabalho realizado por Medeiros e Sampaio (2011) apresenta um recorte mais específico da trajetória de Guiomar Novaes em Nova York. O material é resultante de uma pesquisa a partir dos arquivos da *New York Philharmonic*, do *Carnegie Hall* e do *Lincoln Center Library for the Performing Arts*. Além disso, em bibliotecas americanas, assim como em arquivos brasileiros, os autores localizaram livros, artigos, entrevistas e um depoimento concedido pela pianista, em 1970.

Assim como nas publicações mencionadas anteriormente, o livro foi desenvolvido intercalando a apresentação de textos, imagens e documentos. Entretanto, essa publicação revelou uma abordagem que, assim como a proposta da presente tese, resgatou a trajetória da pianista desde o nascimento, mas com o intuito de embasar e direcionar para um recorte temporal específico. Tal recorte proporcionou o diálogo entre algumas informações que, ainda que apresentassem questões específicas de Guiomar Novaes, criaram uma atmosfera em comum com Luba d'Alexandrowska, sobretudo através das informações reveladas a partir da relação das pianistas com as suas respectivas fabricantes de instrumento.

Em torno da vida e carreira de Magdalena Tagliaferro, foi possível o acesso ao livro de caráter autobiográfico “Quase tudo... Magdalena Tagliaferro” publicado em

1979, que propiciou um olhar pelo ponto de vista da própria pianista¹⁹. Esse material por si só já deixa transparecer características que evocam reflexões sobre os diferentes mecanismos de uma escrita biográfica para uma autobiográfica. Nesse sentido, Monti (2015, p. 153) destaca que, a escolha de escrever em francês, revela a estratégia da pianista em “retomar suas memórias pedagógicas e musicais [...], era uma maneira da concertista fomentar a memória e trazer à tona as cenas, os sons do seu passado, os episódios, as aulas de outrora que constituíram o seu imaginário”.

Inicialmente, mencionou-se esse referencial porque, devido a data da sua publicação, as memórias escritas pela própria pianista influenciaram diretamente na escrita das biografias a seu respeito publicadas posteriormente. Percebe-se que, indiretamente, a escrita dos demais materiais foram, de certa forma, condicionados por essa publicação²⁰.

Especificamente sobre biografias escritas sobre Tagliaferro, utilizou-se as publicações de Laguna (1983), Tamura (1997) e Leite (2001). É importante mencionar que o livro escrito por Laguna (1983, p. 8) foi publicado enquanto a pianista ainda era viva e, segundo a autora esta é a “razão pela qual não poderemos, felizmente, completar a sua biografia artística”. Esse livro foi elaborado como uma homenagem à pianista e motivado, principalmente, pela escassez de publicações anteriores sobre o tema. O trabalho de Laguna apresenta uma biografia majoritariamente factual, separando visivelmente cada ano, complementado por menções em jornais ao nome da pianista, levantamento da discografia e finalizando com um compilado de

¹⁹ No âmbito de publicações autobiográficas que contemplam o contexto musical brasileiro, cita-se o texto “Memórias” de Arthur Napoleão, pianista português que se estabeleceu e se destacou no Brasil no final do século XIX como professor, mediador e empresário musical. Para mais informações, acessar: MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. Memórias de Arthur Napoleão. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO - MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, 2010. p. 1-11. Ainda citando exemplos de textos autobiográficos, menciona-se o livro do pianista russo Anton Rubinstein, publicado em 1890. Para tal referência, consultar: RUBINSTEIN, Anton. **Autobiography of Anton Rubinstein: 1829-1889**. Boston: Little Brown, 1890. E, por último, envolvendo o contexto da Fábrica de Pianos Essenfelder, menciona-se o livro autobiográfico da última diretora da antiga fábrica, no qual apresenta memórias da sua vida e de sua experiência enquanto empresária, disponível em: MELLO, Esther Essenfelder Cunha. **Por que Me Tornei Empresária: memórias**. Castro: Kugler, 1990. 144 p.

²⁰ Inclusive esse fato suscita algumas reflexões expostas por Artières (1998) em seu texto “Arquivar a própria vida”, em que o autor menciona: “Mas não arquivamos nossas vidas [...] fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, colocamos em enxergo certas passagens. [...] Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas.” (ARTIÈRES, 1998, p. 3)

depoimentos sobre Tagliaferro por parte de nomes relevantes do cenário musical brasileiro.

O livro de Tamura (1997), aluna de Magda Tagliaferro, não se trata exatamente de uma biografia, mas de uma descrição detalhada da técnica pianística desenvolvida pela pianista. A autora apresenta uma revisão acerca de aspectos gerais do piano, as características dos pianistas japoneses, onde originalmente o livro foi publicado, e a influência exercida por essa técnica. Entretanto, a partir desse material foi possível acessar informações importantes para compreender aspectos relacionados à elaboração de aulas e, posteriormente, uma escola de piano, aproximando da realidade da pianista russa estudada na presente tese.

Por fim, aponta-se o livro elaborado por Leite (2001), resultante da sua tese de doutorado publicada em 1999. Em “Magdalena Tagliaferro, testemunha de seu tempo”, Leite (2001) o autor demonstra a função da pianista como importante produtora de cultura no Brasil no começo do século XX, enfatizando a sua participação no avanço cultural do país ou, conforme menciona Monti (2015, p. 155), “focaliza a trajetória da pianista não só como um instrumento midiático dos compositores nacionais e internacionais, mas também como um agente cultural”.

Com um formato oriundo de uma publicação acadêmica, o trabalho de Leite (2001) apresenta uma escrita diferente das publicações biográficas analisadas, propondo reflexões constantes entre a vida e o contexto em que a pianista se encontrava. Partindo disso, tal publicação contribuiu sobremaneira para o acesso ao contexto pianístico e social que, de certa forma, foi compartilhado entre Magda Tagliaferro e Luba d’Alexandrowska.

3.2 REFLEXÕES SOBRE A ABORDAGEM E ESCRITA BIOGRÁFICA

Partindo dos textos biográficos apresentados acima, ressalta-se que se fez necessário refletir e compreender as suas diferentes abordagens, traçando algumas características que incitam debates em torno do tema. Nesse sentido, alguns questionamentos emergiram dos materiais analisados: É possível contar quem realmente foi alguém através de uma biografia? Em que medida uma biografia é capaz de refutar ou confirmar informações a partir de documentos, sendo os próprios documentos resultados de inúmeros fatores que os fazem emergir ou serem omitidos?

Até que ponto uma biografia pode replicar informações, verdadeiras ou não, até elas se tornarem indissociáveis do indivíduo estudado?

Partindo desses questionamentos, a presente tese fundamentou-se em diversos autores que abordam conceitos e levantam discussões acerca da biografia, como Bourdieu (1996), Loriga (1998) e Levi (1996). Os títulos dos textos já fazem refletir acerca da linha de discussão que será seguida. Levi (1996) aborda as ambiguidades em torno do tema através de seu texto “Usos da biografia”, enquanto Bourdieu (1996), em seu texto intitulado “A ilusão biográfica” já adianta, de certa forma, um caminho para as respostas das questões elaboradas acima. Loriga (1998), por sua vez, aborda “A biografia como problema”. Entretanto, reforça-se que o objetivo de tais autores não é condenar o gênero biográfico, mas sim, propor discussões que promovam um debate e análise crítica da atividade que se propõe a escrever sobre a vida de alguém.

Para isso, dentro do campo da história, evoca-se conceitos gerais sobre biografia para o enriquecimento da abordagem proposta na realização de um levantamento histórico-musicológico da pianista russa Luba d’Alexandrowksa no Brasil.

Isto posto, percebe-se o quanto é difícil penetrar no âmago das ambiguidades que envolvem o uso da biografia nas pesquisas históricas. Se por um lado ela se orienta pelo estudo do indivíduo histórico, por outro lado, vimos que ela não pode se furtar a se fazer perguntas mais ampliadas. Nesse sentido, consideramos que o uso da biografia, enquanto método de pesquisa histórica, não deva ser um fim em si, mas, quem sabe, um meio de esclarecer questões mais amplas, que ultrapassem em muito o relato particular, atuando para além intramuros de uma vida que não se apreende em sua infinita complexidade e, que por isso mesmo, que talvez seja um indício de obstáculos maiores a se perscrutar. (ARANHA, 2014, p. 14)

A presente citação aponta para alguns elementos que precisam ser debatidos ou, pelo menos, considerados em trabalhos que se utilizem de biografias. Aranha (2014) menciona ambiguidades em torno do tema e a necessidade de se estabelecer perguntas mais amplas, inclusive sobre as complexidades do próprio indivíduo. Nesse sentido, Rodrigues (2008) comenta que:

A questão fundamental a ser analisada é a de como se fazer, a partir de um estudo biográfico, da história de vida de uma pessoa, uma análise que absorva e elucide questões relativas a determinada época, em determinado

meio. O problema é que, ao reduzir o objeto a uma determinada individualidade, se por um lado reduz-se o campo a ser analisado, por outro a gama de possibilidades apresentadas no estudo da vida de um sujeito é muito grande. A saída está na delimitação de perguntas e no direcionamento a ser dado a tal estudo. (RODRIGUES, 2008, p.1)

As possibilidades apresentadas a partir da visualização da complexidade que compõe um indivíduo fez com que o campo da biografia repensasse as suas abordagens. Loriga (1998, p. 246) adverte que “Enclausurar a existência [...] em busca de uma improvável unidade de sentido revelou ingenuidade imperdoável, ainda mais porque, neste século, a literatura não se cansou de revelar a natureza descontínuo e provisória do real”. Nessa mesma linha, Levi (1996) questiona:

Pode-se escrever a vida de um indivíduo? Essa questão, que levanta pontos importantes para a historiografia, geralmente se esvazia em meio a certas simplificações que tomam como pretexto a falta de fontes. Meu intento é mostrar que essa não é a única e nem mesmo a principal dificuldade. Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas. (LEVI, 1996, p. 169)

Dentro dessa ampla discussão sobre biografias que o campo da história vem traçando a algumas décadas, cabe aqui, no âmbito dessa pesquisa majoritariamente musicológica, entender que um dos principais pontos gira em torno da visualização da riqueza da individualidade e aceitação da falta de unidade e padrão na trajetória de vida dos indivíduos.

No âmbito dessa discussão, Levi (1996, p. 174) comenta que “Fascinados com a riqueza das trajetórias individuais²¹ e ao mesmo tempo incapazes de dominar a singularidade irreduzível da vida de um indivíduo, os historiadores passaram

²¹ Traçando um breve histórico da biografia e a transição do interesse puramente centrado na história coletiva para a valorização da história individual, Loriga (1998, p. 225) comenta que “A fronteira que separa a biografia da história sempre foi bastante imprecisa. Em relação a esse ponto, assistimos recentemente uma reviravolta radical. Após um longo período de desgraça, durante o qual os historiadores se interessaram pelos destinos coletivos, o indivíduo voltou hoje a ocupar o lugar central em suas preocupações”.

recentemente a abordar o problema biográfico de maneiras bastante diversas²².
Complementarmente, o mesmo autor aborda:

A nova dimensão que a pessoa assume com sua individualidade não foi, portanto, a única responsável pelas perspectivas recentes quanto à possibilidade ou impossibilidade da biografia. De modo sintomático, a própria complexidade da identidade, sua formação progressiva e não-linear e suas contradições se tornaram os protagonistas dos problemas biográficos com que se deparam os historiadores. A biografia continuou a desenvolver-se, mas de forma cada vez mais controversa e problemática, relegando ao segundo plano aspectos ambíguos e irresolutos que me parecem constituir hoje um dos principais focos de confronto na paisagem historiográfica. Como pano de fundo, temos uma nova abordagem das estruturas sociais: em particular, a reconsideração das análises e dos conceitos relativos à estratificação e à solidariedade sociais nos induz a apresentar de modo menos esquemático os mecanismos pelos quais se constituem redes de relações, estratos e grupos sociais. A medida de sua solidariedade e a análise da maneira pela qual se fazem e desfazem as configurações sociais levantam uma questão essencial: como os indivíduos se definem (conscientemente ou não) em relação ao grupo ou se reconhecem numa classe? (LEVI, 1996, p. 173)

A partir dessas considerações, recorre-se ao texto de Bourdieu (1996) em que o autor tece críticas ao que nomeou de “A ilusão biográfica”. Se referindo justamente a essa aparente unidade, sem considerar as incoerências e contradições, o autor menciona que pensar a vida como uma história, “[...] como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência [...]” reforçada, sobretudo, em uma tradição literária. (BOURDIEU, 1996, p. 185) Ainda, para o autor:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p. 189-190)

²² Especificamente sobre isso, Levi (1996) apresenta 4 modelos que propõe novas maneiras de se realizarem biografias como instrumento de conhecimento histórico em substituição à biografia tradicional, linear e factual. O primeiro denomina de prosografia e biografia modal [...]. O segundo tipo é pelo autor denominado biografia e contexto [...]. Já o terceiro tipo é denominado de biografia e casos limites. [...] O quarto e último tipo estabelecido por Levi é por ele denominado biografia e hermenêutica. (LEVI, 1996 apud RODRIGUES, 2008, p. 7) Para um aprofundamento sobre os tipos de biografia, acessar: LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina (Coords.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. P. 167-182.

Isto posto, considera-se que as reflexões apresentadas contribuem para uma análise que não almeje uma totalidade ou um caminho sem percalços. Citando Rodrigues (2008, p. 8), “Escrever sobre a vida de uma pessoa não é tarefa das mais fáceis”. O autor reforça que “Escolhem-se acontecimentos, dentre os vestígios que restaram de uma trajetória. O estudo de uma vida serve para clarear alguns pontos, assim como para obscurecer outros que em análises anteriores mostravam-se cristalinos.”

Aproximando do objeto de estudo da presente tese, Daher (2019, p. 1) discorre especificamente sobre biografias de pianistas, considerando elementos inerentes a essa atividade, esclarecendo que:

Interpretar o percurso histórico de um(a) musicista implica, a priori, na articulação de conjunturas musicais, culturais e políticas com as escolhas promovidas por ele(a) em meio a tais correlações de forças, e que se desdobram na singularidade de sua produção musical (apresentações, gravações e práticas de ensino). (DAHER, 2019, p. 1)

Fazendo um paralelo, Pistone (2019) apresenta em seu texto “Do biográfico à música – Reflexões e Perspectivas²³” uma revisão acerca dos tópicos já abordados sobre escritas de biografias e apresenta uma evolução, especialmente, no âmbito das biografias de músicos. A autora comenta que dentro da musicologia, a biografia “De simples e breves artigos de dicionário a obras em múltiplos volumes, eles constituem, sem dúvida, um dos escritos mais multifacetados de nossa disciplina.” (PISTONE, 2019, p. 19, tradução nossa²⁴) Aproximando das especificidades de se escrever sobre a vida de artistas, Rodrigues aponta que:

Deve-se, pois, trabalhar com os dados de que se dispõe, sem buscar uma compreensão além do possível, na tentativa de entender o pensamento e a mente da artista de uma maneira praticamente impossível de ser feita: nem mesmo os próprios sujeitos se compreendem dessa forma. Existe a necessidade de racionalização da atuação da artista para uma compreensão concreta de seus atos, suas motivações. (RODRIGUES, 2008, p. 8)

²³ PISTONE, Daniele. **Du biographique à la musique**. Réflexions et perspectives. Prospectives Musicologiques, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 47-84.

²⁴ No original: “Des simples et brefs articles de dictionnaire aux ouvrages en multiples tomes, elles constituent sans doute l'un des écrits les plus protéiformes de notre discipline.” (PISTONE, 2019, p. 19)

Os questionamentos em torno da biografia e das possíveis abordagens que vem sendo fomentados nos últimos anos passam a fazer parte da leitura e análise de escritos biográficos. Nesse sentido, Pistone reforça que “A intensificação do propósito biográfico dos últimos quarenta anos, como a introdução de novas mídias, parecia mudar estruturas e métodos”. (PISTONE, 2019, p. 27, tradução nossa²⁵)

De modo geral, em se tratando de biografias, Alves (2019, p. 40) comenta que “No que concerne à relação do particular com o geral, vimos que no século XX a escrita biográfica torna-se mais aberta ao social, ao contexto que está interligado as vidas dos indivíduos [...]” reforçando ser essa uma relação importante a micro-história²⁶. Introduzindo tal conceito, cita-se Loriga (1998):

Numa tal perspectiva, elaborada nos últimos anos pela micro-história, não é necessário que o indivíduo represente um caso típico; ao contrário, vidas que se afastam da média levam talvez a refletir melhor sobre o equilíbrio entre a especificidade do destino pessoal e o conjunto do sistema social. Mais que o tipo, importa a verdade. Apenas um grande número de experiências permite levar em consideração duas dimensões fundamentais da história: os conflitos e as potencialidades. (LORIGA, 1998, p. 248-249)

A partir de diferentes leituras notou-se que, frequentemente, textos que tratam de aspectos teóricos sobre biografia também abordam a micro-história²⁷. Apesar de não ser a área de estudo da presente tese, verificou-se que o olhar da micro-história contribuiu para o processo de visualizar o indivíduo em uma escala reduzida, pensando nas trajetórias por um outro aspecto, permitindo a contemplação dos detalhes e particularidades, sem desconsiderar as incertezas e incoerências inerentes a pianista pesquisada.

²⁵ No original: “*L’intensification du propos biographique de ces quarante dernières années, comme l’introduction de nouveaux médias, ont semblé faire évoluer cadres et méthodes.*” (PISTONE, 2019, p. 27)

²⁶ O início do debate sobre a micro história ocorreu nos anos de 1970 e 1980. Esses anos são marcados pela crise nos modelos de produção do conhecimento nas Ciências Humanas. A revista *Quaderni Storici* funcionou como lócus de debate, produção e divulgação das propostas dos historiadores dedicados a essa tendência historiográfica. [...] O grupo de historiadores dedicados à micro história originalmente era composto inicialmente por: Carlo Poni, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Ginzburg. Outros historiadores, mesmo fora da Itália, adotaram essa opção metodológica. (RIBEIRO NETO, 2018, p.26)

²⁷ Como exemplo disso tem-se os trabalhos de Giovanni Levi “Sobre a Micro-História”, de 1992, e o “Usos da Biografia”, de 1996, já mencionados na presente tese. Ainda nesse âmbito, cita-se o livro de Jacques Revel intitulado “Jogo de escalas: a experiência da microanálise” que conta com textos considerados referências nos estudos de biografia e micro-história. Para aprofundamento, acessar: REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

3.3 MICRO-HISTÓRIA: UM OLHAR VOLTADO AOS DETALHES

Inicialmente, define-se que “A micro-história é um modelo historiográfico que reduz a escala de análise para perceber aspectos que não são detectáveis na escala macro. Ela faz perguntas gerais a contextos diferentes, evidenciando a singularidade de cada um.” (GREGORY, 2019, p. 276) Partindo disso, Levi²⁸ (1996, p. 23 apud GREGORY, 2019, p. 283) comenta que a micro-história busca “[...] a reconstrução dos momentos, situações, pessoas que, observados com olhar analítico, em um âmbito circunscrito, recuperam um peso e uma cor [...]”. Em outras palavras:

É uma historiografia que busca alcançar o passado iluminando partes. Porém, isso não significa que o todo não é mais importante para a historiografia, significa que todas as partes possuem uma conexão com o todo, portanto, são uma maneira de acessar a realidade. (GREGORY, 2019, p. 281)

O acesso a essas partes ocorre porque a micro-análise está “[...] baseada na redução da escala de observação por parte do pesquisador. A tentativa não é transformar os elementos individuais em conhecimento generalizado, mas destacar particularidades.” (ZORZAL, 2014, p. 79) Nesse âmbito, Ginzburg²⁹ (2007, p. 264 apud ZORZAL, 2014, p. 79) resume de forma muito ilustrativa o significado da redução de escala, elemento chave na proposta da micro-história: “Reduzir a escala de observação queria dizer transformar num livro aquilo que, para outro estudioso, poderia ter sido uma simples nota de rodapé [...]”.

A abordagem micro-histórica dedica-se ao problema de como obtemos acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e sintomas. Esse é um procedimento que toma o particular como seu ponto de partida (um particular que com frequência é altamente específico e individual, e seria impossível descrever como um caso típico) e prossegue, identificando seu significado à luz de seu próprio contexto específico. (LEVI, 1992, p. 154)

A partir da ideia de redução de escala, Levi (1992, p. 139) explica que “O princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados”. Tal perspectiva é

²⁸ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Coords.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. P. 167-182.

²⁹ GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

abordada por Carlo Ginzburg³⁰ em seu texto dedicado ao paradigma indiciário. De forma objetiva, Ribeiro Neto (2018, p. 23) esclarece que “O Paradigma Indiciário consiste em seguir pistas, pequenos fragmentos, vestígios e indícios, para recuperar a história de sociedades de tempos pretéritos”. Complementarmente, Rodrigues (2008, p. 5) aponta que:

Os pesquisadores devem estar atentos aos pequenos indícios passando não de uma realidade complexa para uma mais simples, mas antes passando de uma realidade simples para uma realidade complexa, mostrando como as teias de relações que se estabelecem nas diversas culturas (distintas por motivos temporais ou espaciais) são muito mais ricas do que se imaginava. (RODRIGUES, 2008, p. 5)

De forma elucidativa, Levi (1992, p. 159) apresenta uma síntese das características pertinentes a micro-história, ressaltando a redução da escala, “[...] o debate sobre a racionalidade, a pequena indicação como um paradigma científico, o papel do particular (não, entretanto, em oposição ao social), a atenção à capacidade receptiva e à narrativa, uma definição específica do contexto e a rejeição do relativismo”.

Partindo disso, o olhar do pesquisador passa a ser direcionado pela busca de indícios e pistas que possam potencializar a reconstrução histórica proposta na pesquisa. Zorzal (2014, p. 80) comenta que:

Essas narrativas são caracterizadas pelo olhar apurado do detetive/pesquisador. Tal olhar é treinado para observar os detalhes e, deles, extrair a essência do fato ou as pistas necessárias para desvendar o mistério. Assim, os indícios se tornam reveladores e essenciais para o desenrolar de toda a narrativa. (ZORZAL, 2014, p.80)

Além disso, outro fator importante é que a abordagem micro-histórica, considerando todas as suas características, permite que sejam adicionados a narrativa principal detalhes relativos aos “procedimentos da pesquisa em si, as

³⁰ “Ao desenvolver o método indiciário, Ginzburg tomou como base os estudos realizados pelo médico e especialista em arte Giovanni Morelli. O objetivo de Morelli era identificar falsificações de pinturas famosas. Para isso, desenvolveu um estudo muito peculiar sobre os pormenores que costumavam ser até mesmo negligenciados, tais como lóbulos de orelhas, unhas das mãos e dos pés e formato dos dedos, por exemplo. Coelho (2014) explica que esses pormenores tomavam nova dimensão, sendo reveladores enquanto indícios e pistas. Assim, seu método partia de dados que eram considerados marginais, secundários (ZORZAL, 2014, p. 78).”

limitações documentais, as técnicas de persuasão e as construções interpretativas.” (RIBEIRO NETO, 2018, p. 153) Nesse sentido, Levi (1992) explica que:

Na micro-história, ao contrário, o ponto de vista do pesquisador torna-se uma parte intrínseca do relato. O processo de pesquisa é explicitamente descrito e as limitações da evidência documental, a formulação de hipóteses e as linhas de pensamento seguidas não estão mais escondidas dos olhos do não-iniciado. O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico. (LEVI, 1992, p.153)

A possibilidade de expor ao leitor os procedimentos de pesquisa e o corpus documental disponível, com suas possibilidades de descobertas e limitações, se torna viável partindo do pressuposto que “Na realização de uma pesquisa micro-histórica é imprescindível a sobreposição de diversos tipos de fontes, o que possibilita a reconstrução do entrelaçamento de diversas conjunturas.” (GREGORY, 2019, p. 283-284) Para Alves (2019):

A partir do tratamento intensivo das fontes, buscando o nome dos indivíduos, os micro-historiadores verificam as trajetórias de modo a revelar através dessas trajetórias detalhes que serão reveladores do cotidiano, do modo de agir, das peculiaridades de determinado grupo social e das vicissitudes vigentes. Essa é a particularidade da Micro-história na análise de trajetórias, apresentando-se assim, como uma alternativa apropriada para o estudo de um indivíduo e as dimensões sociais que o circunscrevem. Intercalando entre o micro e o macro, de maneira a refletir acerca da trama social e pensar também nas estruturas. (ALVES, 2019, p. 45)

Portanto, entende-se que a realização do levantamento da trajetória e atuação de Yanesse Luba d’Alexandrowska no Brasil, na década de 1920, partindo de uma perspectiva da micro-história, utilizou-se de sobreposição de diversos tipos de fontes documentais e amparou-se em um tratamento intensivo das fontes. Sendo assim, complementa-se a presente revisão de literatura com textos pertinentes aos documentos utilizados, somados a uma revisão sobre procedimentos metodológicos que embasaram a utilização e análise das fontes acessadas, sobretudo por meio de arquivos.

3.4 CONCEITOS SOBRE ARQUIVOS E DOCUMENTOS

Inicialmente, Le Goff (1990, p. 545) define que “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”. De forma complementar, Silva et. al (2009, p. 4556) indicam que “Não são, portanto, produções isentas, ingênuas; traduzem leituras e modos de interpretação do vivido por um determinado grupo de pessoas em um dado tempo e espaço.”

Nesse sentido é importante observar que o documento é um produto de uma sociedade e manifesta um jogo de força e poder. Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009, p. 7) reforçam que “a valorização do documento como garantia de objetividade [...] exclui a noção de intencionalidade contida na ação estudada e na ação do pesquisador, sendo esse processo construído historicamente.” Para os mesmos autores,

Outra justificativa para o uso de documentos em pesquisa é que ele permite acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social. A análise documental favorece a observação do processo de maturação ou de evolução de indivíduos, grupos, conceitos, conhecimentos, comportamentos, mentalidades, práticas, entre outros. (SÁ-SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009, p. 2)

De forma sintetizada, é importante ressaltar que os diferentes tipos de documentos não tiveram a mesma valorização no decorrer da história. Os documentos escritos e, sobretudo, os documentos oficiais eram tidos como as únicas fontes históricas válidas e confiáveis até meados do século XX. Somente a partir desse ponto inicia-se a transformação do pensamento histórico. Nesse sentido, Nogueira (2013) explana que:

Se por um lado, o documento oficial escrito recua, existe uma nova abertura para o documento oral e o imagético, incluindo aí o registro fotográfico. Esta ampliação somente se tornou possível a partir de meados do século passado, sob a influência dos Annales, quando foram revistos vários pressupostos da ciência histórica [...]. (NOGUEIRA, 2013, p. 7)

Foi somente a partir desse período que novas fontes passaram a ser igualmente consideradas, como a história oral, fotografias, programas de concertos,

jornais e outros vestígios documentais. Fazendo um paralelo com o paradigma indiciário apresentado anteriormente, tem-se a citação de Nogueira (2013), no qual a autora indica que:

O olhar do pesquisador então dialoga com os documentos existentes, em busca de vestígios que possam oferecer elementos para uma história da música que conjuga a criação com a performance musical, a partir de documentação que vinha até então sendo considerada efêmera, como o são os programas de concerto e as fotografias. A partir da documentação existente, estabelecer redes de significado, balizadas pelas considerações artísticas, históricas e contextuais da pesquisa, mas sempre norteado necessariamente pelos critérios desconhecidos de quem considerou aqueles documentos, e não outros, como dignos de ser preservados. (NOGUEIRA, 2013, p. 13)

De forma geral, os documentos são imprescindíveis para uma reconstrução da história da música. Castagna (2016, p. 195) comenta que os acervos musicais “revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira.” Dentro dessa diversidade acessada através dos documentos, Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009) ressaltam que:

[...] o investigador deve compreender adequadamente o sentido da mensagem e contentar-se com o que tiver na mão: eventuais fragmentos, passagens difíceis de interpretar e repletas de termos e conceitos que lhes são estranhos e foram redigidos por um desconhecido. É impossível transformar um documento; é preciso aceitá-lo tal como ele se apresenta, às vezes, tão incompleto, parcial ou impreciso. No entanto, torna-se, essencial saber compor com algumas fontes documentais, mesmo as mais pobres, pois elas são geralmente as únicas fontes que podem nos esclarecer sobre uma determinada situação. (SÁ-SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009, p. 8)

As fontes bibliográficas são essenciais e proporcionam uma revisão do que já foi publicado, porém, dependendo do objeto de pesquisa, tais informações se tornam limitadas, exigindo do pesquisador a busca por informações acessadas através de outros documentos. Cellard (2008) afirma que o documento é, evidentemente,

[...] insubstituível em qualquer reconstituição referente a um passado relativamente distante, pois não é raro que ele represente a quase totalidade dos vestígios da atividade humana em determinadas épocas. Além disso, muito frequentemente, ele permanece como o único testemunho de

atividades particulares ocorridas num passado recente. (CELLARD, 2008, p. 295)

Nesse sentido, é importante indicar algumas características que colaboram para a compreensão das informações que podem ser reveladas e acessadas através da pesquisa documental. Montero García (2008a, p. 93) esclarece que algumas fontes serão propriamente musicais, citando partituras e registros sonoros, por exemplo; e as “*perimusicais*”, como aquelas que não contêm conteúdo propriamente musical, mas proporcionam informações relacionadas à música.

Essas fontes se enquadram na categoria de fontes primárias, ou seja, aquelas que “são dados originais, a partir dos quais se tem uma relação direta com os fatos a serem analisados”. (SÁ-SILVA, ALMEIDA E GUINDANI, 2009, p. 6) O documento proporciona acesso a informações exclusivas ou de acordo com Montero García (2008a), informação de primeira mão. Gil (2014, p. 51) denomina como “documentos de primeira mão” aqueles que ainda não receberam tratamento analítico e cita como exemplo: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc.

Por outro lado, tem-se os documentos de segunda mão, aqueles que já foram analisados de alguma maneira, como relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas, etc.

Por serem estudos tão amplos, necessitam de quase todos os ramos auxiliares da musicologia, como a história, sociologia, a análise musical e outras, tendo que consultar muitas classes de fontes e, quase todas elas terão a categoria de primárias. Assim teremos desde partituras e libretos dos autores mais importantes da época, até cartas pessoais e profissionais, artigos de jornais, programas de concerto, etc., pois de toda essa classe de documentos se obtém informações indispensáveis para reconstruir a história da música. (MONTERO GARCÍA, 2008a, p. 103, tradução nossa).³¹

³¹ No original: *Al ser estudios tan amplios, necesitan de casi todas las ramas auxiliares de la musicología, como la historia, sociología, el análisis musical y otras, por lo que habrá que consultar muchas clases de fuentes y, casi todas ellas, tendrán la categoría de primarias. Así tendremos desde partituras y libretos de los autores más importantes de la época, hasta cartas personales y profesionales, artículos en prensa, carteles de conciertos, notas al programa, etc., pues de toda esta clase de documentos se obtiene información imprescindible para reconstruir la historia de la música. (MONTERO GARCÍA, 2008a, p. 103)*

Montero García (2008a, p. 94) apresenta também os conceitos de fontes documentais diretas e indiretas. Para a autora, as fontes documentais diretas são aquelas geradas a partir das atividades das pessoas ou instituições estudadas; já as fontes documentais indiretas se obtêm a partir das diretas, como resultado de processos de estudo, classificação e catalogação e necessitam de intervenção de uma terceira pessoa.

Ainda de acordo com a mesma autora, dentre as principais fontes diretas destacam-se: partituras, registros sonoros e audiovisuais; libretos e textos; escritos pessoais de compositores; tratados sobre música; acordos de governos com instituições musicais; estatutos e regulamentos; entrevistas pessoais; instrumentos musicais; objetos artísticos; livros de contas; livros, documentos e outros materiais de registro cartorário ou religioso; imprensa musical, críticas e anúncios de concertos; cartazes e programas de concertos; e correspondências. (MONTERO GARCÍA, 2008a, p. 94-100)

O acesso a esses documentos depende de um trabalho musicológico inicial para a busca de fontes que servirão de base para a pesquisa, caracterizado por um trabalho investigativo, assim como comenta Martins (2017):

Antes, os estudos demandam, na maioria das vezes, a construção de corpus documentais específicos, em geral interdisciplinares, que para além de desvendar a história do acontecido, do construído e do vivido, permite recuperar ruídos e fragmentos da memória, esta em particular vetora das tantas figurações do passado. A aventura da descoberta e seleção de fontes é trabalho investigativo estimulante, enriquecendo a leitura plural do objeto de estudo, em suas tantas dimensões - material e imaterial. (MARTINS, 2017, p. 284)

De forma complementar, Montero García (2008a, p. 105) comenta que, considerando a diversidade documental apresentada, tais fontes são localizadas em diferentes locais e contam com procedências distintas.

Antes de começar qualquer investigação, é indispensável localizar as fontes que nos servirão de base para a mesma. [...] Dependendo do tema da investigação, a documentação necessária se encontrará principalmente em um determinado tipo de arquivo, embora terá que consultar também outras instituições que tragam uma informação secundária. [...] Por outro lado, as atividades cotidianas dos músicos, igual a das outras pessoas, tem deixado pegadas documentais de todas as classes. Por isso, são muito variados os

arquivos que podem conter fontes para realizar ou completar um estudo musicológico. (MONTERO GARCÍA, 2008a, p. 105, tradução nossa).³²

Pensando nessa variedade de arquivos que podem conter fontes pertinentes a pesquisa, reforça-se que na presente tese acessou-se os arquivos institucionais do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (IHGPR), da A. Essenfelder Instrumentos Musicais Ltda (Nova Essenfelder), do Instituto Piano Brasileiro (IPB), além da contribuição advinda dos arquivos pessoais dos Srs. Alexander Harnisch e Percival Lohn. Nesse sentido, julgou-se oportuno incluir uma revisão de literatura e discussões pertinentes aos arquivos e documentos acessados e utilizados para a realização dessa tese.

A partir da consulta a tais arquivos foi possível acessar algumas dessas “pegadas documentais” mencionadas por Montero García (2008a, p. 105) relativas à atividade cotidiana de Luba d’Alexandrowska. São documentos ou reminiscências que se tornam fonte de estudo, muitas vezes única, de determinado assunto. De acordo com Camargo (2009) os documentos de arquivo são caracterizados pela,

[...] função que desempenham no processo de desenvolvimento das atividades de uma pessoa ou um organismo (público ou privado), servindo-lhes também de prova. Instrumentos e produtos das ações de indivíduos e instituições, tais documentos continuam a representá-las mesmo quando as razões e os agentes responsáveis por sua criação se transformam ou deixam de existir. (CAMARGO, 2009, p. 28)

Além disso, Silva et al. (2009, p. 4555) reforça a importância dos documentos comentando que esses se mostram como indícios da ação do homem e que podem revelar suas ideias, opiniões e formas de atuar e viver. Tratando especificamente dos documentos de arquivos, Paes³³ (2004 apud LOPES E RODRIGUES, 2018) explica que:

³² No original: *Antes de comenzar cualquier investigación, es imprescindible localizar las fuentes que nos servirán de base para la misma. [...] Dependiendo del tema de investigación, la documentación necesaria se encontrará principalmente en un determinado tipo de archivos, aunque habrá que consultar también otras instituciones que aporten una información secundaria. [...] Por otra parte, las actividades cotidianas de los músicos, igual que las del resto de las personas, han dejado huellas documentales de todas clases. Por ello, son muy variados los archivos que pueden contener fuentes para realizar o completar un estudio musicológico.* (MONTERO GARCÍA, 2008a, p.105)

³³ PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática**. 3ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

[...] os arquivos diferenciam-se dos acervos bibliográficos e museológicos pois são produzidos exclusivamente por uma repartição, firma, pessoa ou instituição no decurso de suas atividades. Desse modo, uma das características essenciais dos conjuntos documentais arquivísticos consiste no elo que permite a ligação e a relação entre os registros que os compõem. (LOPES e RODRIGUES, 2018, p. 89)

Normalmente esse elo, que garante a ligação e relação entre todos os documentos de um determinado arquivo, é o próprio tema de pesquisa ou temáticas correlatas que contribuem para o acesso as informações. Já os acervos bibliográficos contam com diversos materiais de diferentes assuntos, não garantindo, necessariamente, uma relação entre eles. Esse elo entre os documentos fica em evidência nos arquivos pessoais, pois contêm a documentação produzida pela atividade pessoal e profissional desenvolvida durante a vida de determinado indivíduo.

Uma vez apresentado o conceito amplo de arquivos, segue-se para a definição de arquivos privados, assim denominados “[...] por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e não destinada explicitamente ao espaço público”, (GOMES, 1998, p. 125) podendo ser institucionais, empresariais, familiares ou relacionados a “[...] indivíduos que trabalharam em organizações, ou as dirigiram, que tiveram família, amores, se envolveram em ações sociais e políticas. Arquivos pessoais.” (SILVA e MELO, 2016, p. 95)

3.4.1 Arquivos pessoais: indícios de uma vida

Angela de Castro Gomes (1998) comenta que os documentos pessoais permitem um contato muito próximo com o objeto de estudo: “Nós, historiadores, podemos passar a conhecê-los na "intimidade" de seus sentimentos e nos surpreendemos a dialogar com eles e até a imaginar pensamentos.”

E sob essa ótica que a "espontaneidade", a "autenticidade" e a "verdade" dos documentos pessoais precisa ser trabalhada. De forma alguma para ser desconsiderada, mas exatamente para ser refletida e problematizada, sendo associada a outros tipos de documentação e sofrendo o crivo de um rigoroso tratamento teórico-metodológico. Nisso os documentos pessoais em nada diferem de todos os demais documentos históricos. Dito de outra forma, o feitiço pode estar em toda parte, havendo apenas alguns lugares mais perigosos que outros. (GOMES, 1998, p. 126)

Montero García explica que “o conceito de arquivo pessoal se refere a documentação gerada por uma pessoa no exercício das suas atividades e compreende tanto documentos e objetos de caráter pessoal quanto profissional.” (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 391, tradução nossa).³⁴ De forma complementar, Bellotto³⁵ (2006 apud LOPES e RODRIGUES, 2018) afirma que:

[...] os arquivos pessoais trazem em sua definição a própria ideia de arquivos privados, uma vez que se constituem de registros produzidos e/ou recebidos por pessoas físicas – na maioria das vezes artistas, políticos, literatos, cientistas, etc. – relacionados à sua vida profissional e familiar e que são preservados, do ponto de vista institucional, considerando-se o interesse para a pesquisa histórica e o ineditismo das informações neles contidas. (LOPES e RODRIGUES, 2018, p. 90)

Indicando a importância do acesso a esses arquivos pessoais para pesquisas musicológicas, Montero García (2008a) explana que:

A consulta dos arquivos pessoais é indispensável tanto para os estudos da figura musical que os gerou como para quem direciona a sua investigação no mesmo ambiente ou período histórico. Além disso, esses arquivos contêm também informação útil para outros investigadores de temas não diretamente musicais, que podem encontrar alguns dados de interesse sociológico, histórico ou comercial, dada a vinculação que sempre tiveram entre os profissionais da música e as distintas instituições e empresas relacionadas com essa arte. Por outro lado, a indiscutível importância de cada arquivo individual se vê melhorada pela existência do restante dos arquivos, que se complementam entre si como reflexo das relações pessoais e comerciais que seus proprietários mantinham. Por isso, não se pode fazer uma investigação musical completa consultando-os de forma isolada. (MONTERO GARCÍA, 2008a, p. 391, tradução nossa).³⁶

³⁴ No original: “el concepto de archivo personal se refiere a la documentación generada por una persona en el ejercicio de su actividad, y comprende tanto documentos y objetos de carácter personal, como profesional.” (MONTERO GARCIA, 2008a, p.391)

³⁵ BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

³⁶ No original: *La consulta de los archivos personales es imprescindible tanto para los estudiosos de la figura musical que los generó como para quienes centran su investigación en el mismo ambiente o periodo histórico. Además, estos archivos contienen también información útil para otros investigadores de temas no directamente musicales, que pueden encontrar en ellos algunos datos de interés sociológico, histórico o comercial, dada la vinculación que siempre ha habido entre los profesionales de la música y las distintas instituciones y empresas relacionadas con esta arte. Por otra parte, la indiscutible importancia de cada archivo individual se ve mejorada por la existencia de los restantes archivos, que se complementan entre sí como reflejo de las relaciones personales o comerciales que mantuvieron sus propietarios. Por ello, no puede hacerse una investigación musical completa consultándolos de forma aislada.* (MONTERO GARCÍA, 2008a, p.391)

Pensando no âmbito da presente tese, ressalta-se que um arquivo pessoal pode ser tornar um arquivo familiar, uma vez que esse seja gerado dentro de uma mesma família e transmitidos de geração em geração. É comum que essa transmissão ocorra após a morte da pessoa que gerou o arquivo inicialmente e que outros membros da família passem a inserir novas informações pessoais, convertendo-o aos poucos em arquivo familiar. Montero García (2008a) pondera sobre essa transição de arquivo pessoal para familiar:

No entanto, com a morte da pessoa que gerou o arquivo, esse é transmitido aos seus herdeiros que, em muitos casos, o enriquecem com documentos que eles coletam posteriormente, bem como com publicações relacionadas, imprensa, etc., e também é frequente que alguns dos filhos ou parentes aumentem o arquivo com produtos de sua própria atividade profissional. Nesse sentido, em alguns casos, o arquivo pessoal se tornará um arquivo de família após algumas gerações. (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 391, tradução nossa).³⁷

Portanto, o conceito de arquivo familiar diz respeito ao conjunto de documentos gerados e transmitidos dentro de uma mesma família. Segundo Montero García, “Essa documentação foi produzida pelas atividades realizadas ou pelos cargos de membros da família e que, às vezes, foram repassados aos seus descendentes” (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 391, tradução nossa)³⁸, assim como ocorreu com os arquivos dos Srs. Alexander Harnisch e Percival Lohn que contribuíram com o acesso a essa documentação e com os seus testemunhos para a presente pesquisa.

3.4.2 Arquivos institucionais: revelando práticas, personagens e contextos

Outro conceito pertinente a essa tese é o de arquivos institucionais. O conceito básico de qualquer arquivo é ser um conjunto de documentos produzidos e mantidos

³⁷ No original: *Sin embargo, a la muerte de la persona generadora del archivo, éste pasa a sus herederos quienes, en muchos casos, lo enriquecen con documentos que van reuniendo posteriormente, así como con publicaciones relacionadas, prensa, etc., y también es frecuente que alguno de los hijos o familiares aumente el archivo con productos de su propia actividad profesional. En este sentido, en algunos casos el archivo personal se irá convirtiendo en archivo familiar después de algunas generaciones. (MONTERO GARCIA, 2008a, p.391)*

³⁸ No original: *“Esta documentación ha sido producida por las actividades desarrolladas o los cargos ocupados por miembros de la familia y que, a veces, han pasado por herencia a sus descendientes.” (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 391)*

por uma pessoa física, ou no caso dos arquivos institucionais, por uma pessoa jurídica. Nogueira (2013, p. 11) indica que “os acervos institucionais no Brasil são raros, descontínuos, alternam-se entre vestígios e lacunas, mas ainda assim representam uma parcela importante da memória musical do país.” Ainda segundo a mesma autora, esses arquivos abarcam “[...] mais do que acervos de partituras, eles podem oferecer uma visão mais ampla sobre os elementos que conformam o fazer musical [...]”. Entre os documentos institucionais ligados a música tem-se:

Documentação sobre professores e alunos, sobre artistas convidados, recortes de notícias e críticas de jornal, fotografias de programas de concerto, constituem um acervo rico e multifacetado que podem significar fontes importantes para uma musicologia que se pretende nova, ampla e aberta aos diálogos multidisciplinares. (NOGUEIRA, 2013, p. 11-12)

Bágüés (2008, p. 81) aponta diversos exemplos históricos, como os arquivos musicais de uma paróquia ou catedral, de uma orquestra ou banda, de um coro ou até mesmo um arquivo administrativo de um conservatório ou fábrica de instrumentos³⁹. Nesse ponto, destaca-se que o principal arquivo acessado para essa pesquisa se refere, justamente, ao arquivo da A. Essenfelder Instrumentos Musicais Ltda. Tal arquivo foi fundamental para o acesso a informações sobre a pianista Luba d’Alexandrowska devido a sua estreita relação com a marca brasileira de pianos.

No caso das instituições ligadas as atividades musicais, esses arquivos têm muito a revelar sobre as práticas, personagens desconsiderados anteriormente, espaços de socialização e acordos profissionais.

Desta forma, registra-se a importância da compreensão dos documentos dos acervos institucionais como pertencentes à uma teia complexa, onde se estabelecem jogos de poder a partir das decisões e conceitos sobre música e interpretação, conformando subjetividades e traçando relações de sociabilidade de forma ampla. (NOGUEIRA, 2012, p. 18)

³⁹ Dentro da categoria de arquivos musicais institucionais proposto por Jon Bagüés (2008, p. 81-82), o autor indica as seguintes categorias: 1. Arquivos institucionais; 2. Arquivos musicais de instituições religiosas; 3. Arquivos de entidades interpretativas (orquestras, coros, bandas, grupos...); 4. Arquivos de entidades educativas; 5. Arquivos de entidades de imprensa e radiodifusão; 6. Arquivos de teatros e salas (teatros de ópera); 7. Arquivos de entidades produtoras (editoriais, gráficas, de construção de instrumentos...). Complementarmente, Montero Garcia (2008a, p. 110) propõe o conceito de arquivos de empresas familiares, que se caracterizam por um conjunto de documentos gerados pela atividade relacionada com música de uma empresa de caráter pessoal ou familiar.

Uma vez definidos os conceitos de arquivos, considerando principalmente os pessoais e institucionais pertinentes a essa pesquisa, segue-se para elementos referentes aos tipos de documentos que fazem parte das suas formações. Nesse sentido, de acordo com Montero García (2008a), o conteúdo desses arquivos pode conter:

Entre esses documentos há criações (composições, críticas, diários, audiovisuais etc.) do personagem que gerou o arquivo e outros complementares, como a correspondência recebida, recortes de imprensa, condecorações, compromissos, etc. Além do arquivo pessoal, os legados de um autor musical geralmente contêm sua biblioteca, que inclui monografias, publicações de periódicos, às vezes com inscrições pessoais e dedicatórias. (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 110, tradução nossa).⁴⁰

De acordo com Paes (2004, p. 26) o documento pode ser considerado como “aquele produzido e/ou recebido por pessoa física no decurso de sua existência”. Caracterizados como fontes primárias, fornecem informações importantes e fidedignas como datas de nascimento, morte ou de acontecimentos relevantes para o objeto de estudo e direcionamento temporal da pesquisa.

Já os documentos institucionais revelam informações acerca das atividades desenvolvidas por determinada instituição ao longo da sua trajetória. De forma mais específica, Montero García (2008b) aponta que entre o conteúdo dos arquivos de empresas familiares e apreciadores de música tem-se partituras originais, registros fonográficos, correspondências, recortes de imprensa, programas e cartazes de concertos, coleções de fotografias, instrumentos musicais, biblioteca pessoal, documentos e objetos pessoais.

3.4.3 Conteúdo dos arquivos: tipos de documentos

A partir da descrição do conteúdo dos arquivos de escritores proposta por Ducrot (1998) e dos arquivos musicais proposta por Montero García (2008b), elaborou-se para a presente tese uma descrição dos conteúdos localizados nos arquivos pessoais e institucionais ligados a pessoas ou a instituições que

⁴⁰ No original: *Entre estos documentos hay creaciones (composiciones, críticas, diarios, audiovisuales etc.) del personaje que ha generado el archivo y otros complementarios como la correspondencia recibida, recortes de prensa, condecoraciones, nombramientos, etc. Además del archivo personal, los legados de un autor musical suelen contener su biblioteca, que comprende monografías, publicaciones periódicas, a veces con inscripciones personales y dedicatorias.* (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 110)

desenvolveram suas atividades na área musical. Apesar da descrição proposta por Ducrot (1998) ser direcionada aos arquivos de escritores, notou-se uma semelhança com o conteúdo localizado em arquivos ligados a músicos e, no âmbito dessa pesquisa, aos arquivos ligados à pianista Luba d'Alexandrowska e a Fábrica de Pianos Essenfelder.

Dentre as categorias de documentos localizados nos arquivos de pessoas ou instituições ligadas a música tem-se:

1. Documentos Pessoais: registros civis, escolares e familiares; documentos financeiros; documentos das relações com editoras, empresários, fábricas de instrumentos, entre outros;
2. Documentos Institucionais: registros de vendas e negociações; notas fiscais; livros de registros; livros contábeis; folhas de pagamentos, entre outros;
3. Recortes de imprensa: divulgação de concertos; críticas; notas biográficas; recortes de interesse pessoal do proprietário; notas sobre a pessoa ou instituição ligada a música;
4. Correspondências em geral: cartas entre familiares e amigos; cartas profissionais entre empresário, fábrica de instrumentos, editoras, etc;
5. Fotografias: fotografias pessoais; fotografias profissionais (concertos, apresentações, recortes de jornais, etc);
6. Programas de concerto: cartazes de divulgação; cópias dos programas de concerto do proprietário do arquivo e outros;
7. Registros fonográficos: gravações em discos, fitas, cds;
8. Obras: manuscritos, rascunhos, anotações, edições, diários, etc;
9. Partituras: composições próprias, edições, material de estudo, coleção de partituras particular, etc;
10. Diversos: bilhetes; postais; desenhos; croquis, projetos, entre outros.

Tomando-se como base as características abordadas sobre os arquivos pessoais e institucionais, é importante ressaltar que outros documentos não listados podem figurar nesses tipos de arquivos, sobretudo devido a liberdade de acumulação de acordo com os interesses de cada proprietário. Entretanto, no âmbito da presente tese, foram selecionados para aprofundamento apenas algumas categorias de

documentos localizados e utilizados para a realização do levantamento histórico-musicológico de Luba d'Alexandrowska. Sendo assim, destaca-se que as categorias de documentos que se revelaram mais presentes e que contribuíram significativamente para o objetivo proposto foram:

1. Recortes de imprensa;
2. Correspondências em geral;
3. Programas de concertos.

3.4.3.1 Recortes de Imprensa

Entre os documentos presente nos arquivos destaca-se os recortes de imprensa musical. Alguns desses (artigos, entrevistas e críticas de concertos, etc) fazem muitas vezes referência à figura do proprietário do arquivo e revelam informações valiosas sobre sua vida pessoal ou profissional. Montero García comenta que “para estudar qual música estava em cartaz em uma determinada época, é obrigatório consultar a imprensa em geral, além de revistas e jornais especializados em música”. (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 99, tradução nossa).⁴¹

Os tipos de documento aqui mencionados enquadram-se no âmbito da imprensa musical, que inclui “todo e qualquer material dedicado à música presente em jornais, periódicos ou revistas publicadas, seja em colunas com conteúdo especificamente artístico ou nos conteúdos presentes nas notícias diárias”. (HARTWIG, 2018, p. 13).

De fato, os recortes da imprensa propiciam ao pesquisador a realização de análises sociais, políticas, econômicas e culturais a partir das informações que disponibilizam, sejam por meio de anúncios, críticas, artigos específicos, etc. Nesse sentido, Leite (2015) explana que:

Enquanto objeto de estudo e fonte de pesquisa, os jornais, panfletos e revistas tem subsidiado a historiografia em seus domínios e vertentes interpretativas. Com uma quantidade extensa de impressos, desde o século XIX até o nosso século atual, que variam entre jornais locais, regionais, nacionais, especializados, militantes, alternativos ou de humor, os periódicos podem ser estudados por meio de seus editoriais, colunas sociais, sessões econômicas, políticas, informativas, artigos, cartas dos leitores, crônicas, noticiários, dentre diversos outros campos que permitem ao historiador

⁴¹ No original: “*para estudiar qué música estaba en cartel en una época determinada, es obligado consultar la prensa general, así como las revistas y periódicos especializados en música .*” (MONTERO GARCIA, 2008a, p.99)

elaborar uma análise por um viés social, político, econômico e/ou cultural. (LEITE, 2015, p. 4)

Porém, ressalta-se as escolhas inerentes ao discurso jornalístico são construídas a partir de inclusão, exclusão e hierarquização de informações. “Há acontecimentos que nunca chegam a ser notícia, problemáticas que nunca surgem nas páginas dos jornais. As próprias notícias publicadas podem dizer muitas coisas, mas ignoram muitas mais.” (SOUSA, 2006, p. 709)

Luca (2008) faz um levantamento da utilização dos periódicos. De acordo com a autora,

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tomou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas. (LUCA, 2008, p. 140)

Ou seja, além das próprias informações contidas nos recortes de jornais é necessário considerar a página, coluna, seção, tamanho, entre outras questões. Dessa maneira, considera-se que o jornal é um tipo de arquivo que revela o perfil de uma sociedade, ou fornece indícios de todo um contexto histórico-social e por muitas vezes acaba se tornando a única fonte de informações para a compreensão de um determinado assunto. Com base nisso, afirma-se que “os jornais carregam em suas páginas indícios de práticas e pensamentos considerados relevantes por um grupo social, em determinado tempo e contexto”, porém faz-se necessário estar consciente de que não são quaisquer práticas que ocupam suas páginas, “[...] mas práticas selecionadas para serem registradas e compartilhadas.” (OSCAR E OLIVEIRA, 2013, p. 2)

Apesar das informações que podem ser reveladas pela imprensa, os recortes de jornais presentes nos arquivos pessoais costumam não ser valorizados. Levando em consideração apenas o aspecto informativo desses recortes, muitas vezes estes são descartados sob a alegação de que a informação já está registrada nas coleções de periódicos. Porém, tratando-se especificamente de recortes encontrados nos

arquivos pessoais, estes revelam diversas outras informações ao pesquisador, como traços da personalidade do objeto de estudo em selecionar e arquivar determinados recortes.

Ainda assim, de acordo com Camargo (2009), os recortes são considerados como uma “fatia pouco apreciada” nos arquivos pessoais:

Um exemplo de fatia pouco apreciada no conjunto de documentos acumulados por pessoas físicas é o dos chamados recortes. A rubrica compreende notícias e outras matérias que, uma vez destacadas dos periódicos em que foram publicadas, passam a formar séries dotadas de funcionalidade diversa: a própria colaboração do titular como articulista ou a apreciação crítica de sua obra, caso em que os documentos são invariavelmente preservados; a cobertura sistemática de eventos de que participou ou que julgou relevantes; e os diferentes assuntos pelos quais manifestou interesse, por dever de ofício ou gosto. Tal seja o volume desses recortes (sobretudo quando produto de contratos com empresas de clipping, que rastreiam na imprensa, por longos períodos, um sem-número de eventos, referências e manifestações de opinião), as instituições tendem a recusar sua incorporação ao acervo, sob a alegação de que as informações neles contidas continuam acessíveis nas coleções de periódicos existentes em outros lugares. O argumento é sintomático da abordagem que, focada exclusivamente na informação (que de fato se repete, idêntica, nos diferentes exemplares de um impresso), deixa de levar em conta as marcas funcionais que lhe são incorporadas pelo contexto de uso e que são necessariamente distintas, conforme a entidade produtora. (CAMARGO, 2009, p. 29-30)

Os critérios de acumulação e agrupamento dos recortes de jornais pelo proprietário do arquivo revelam informações além das propriamente jornalísticas. A fonte impressa periódica foi ganhando espaço e reconhecimento, passando de uma condição secundária à uma fonte histórica, muitas vezes única, de acontecimentos históricos.

A renovação das abordagens políticas e culturais redimensionou a importância da imprensa, que passou a ser considerada como fonte documental (na medida em que enuncia discursos e expressões de protagonistas) e também como agente histórico que intervém nos processos e episódios, não “reflexo”. Força ativa, não mero registro de acontecimentos. (MOREL, 2018, p. 2)

Leite (2015) explana sobre essa evolução da imprensa e reforça a importância dos avanços metodológicos para utilização dessa fonte:

De fontes suspeitas e repositórios da verdade, a imprensa gradativamente passou a ocupar atualmente um papel central na historiografia contemporânea, sendo reconhecida como uma fonte importante para o conhecimento das sociedades do passado e como uma força ativa dentro dos processos e conjunturas ao qual esteve inserida. Os avanços no campo teórico trouxeram contribuições para o campo metodológico, permitindo explorar ao máximo as fontes da imprensa periódica. (LEITE, 2015, p. 16)

Para garantir credibilidade à pesquisa que utiliza o jornal como fonte, torna-se necessário a utilização de metodologias que ofereçam suporte para a análise desse material. Inicialmente, os recortes de jornais devem passar por uma seleção e organização dos conteúdos relevantes para a pesquisa.

Cerqueira et. al. (2008, p. 124), afirma que “a investigação histórica que utiliza como fonte os jornais consistem no levantamento e sistematização de notícias e críticas publicadas nos periódicos em circulação na cidade”. Completando esta afirmação, Faria (2013) explica que,

O pesquisador que utiliza jornais como fonte, ao concluir o processo de seleção das notas e reportagens no período definido para a investigação, estaria diante de outro desafio. O texto tomado em seu conteúdo original se torna elemento empírico primordial, que legitimaria o trabalho analítico ou interpretativo do pesquisador. A sequência de notícias selecionadas teria valor de elemento de composição analítica, ligando os episódios relevantes para a investigação. (FARIA, 2013, p. 13.)

Nesse sentido, Silva et. al (2009, p. 4559) apontam que “o pesquisador descreve e interpreta o conteúdo das mensagens, buscando dar respostas à problemática que motivou a pesquisa e, assim, corrobora com a produção de conhecimento teórico relevante”. Ainda sobre essa análise do conteúdo jornalístico, Herscovitz (2007, p. 124) observa que esse tipo de análise “nos ajuda a entender um pouco mais sobre quem produz e quem recebe a notícia e também a estabelecer alguns parâmetros culturais implícitos e a lógica organizacional por trás das mensagens”.

Reconhecer seus limites, problemas e historicidade, é pensar o jornal como um produto resultado de conflitos e interesses no interior de uma sociedade, manipulado e produzido dentro de forças conflitantes, sujeito a interferências internas e externas, regulado por leis e regras de conduta, produzido por um grupo de pessoas para um estabelecido público, em uma situação específica, em um determinado lugar e época, separados ou conectados ao movimento

geral, o que o faz de cada órgão de imprensa ter características e peculiaridades próprias. (LEITE, 2015, p. 13)

Assim sendo, apresenta-se que um dos objetivos da história é “a consciência de uma época e de um meio, assim como é necessariamente construção plausível e verossímil de continuidades e de descontinuidades do passado, a partir de exigências científicas.” (FARGE, 2009, p. 93). Reforçando essa ideia e aproximando do contexto jornalístico, Sousa (2006, p. 710) aponta as notícias como “narrativas inacabadas” e reforça que “há temas e notícias que desaparecem dos meios jornalísticos e que reaparecem e são lembrados quando um novo acontecimento os ressuscita.”

É importante considerar essas características ao se analisar as informações oriundas dos recortes de imprensa. Pensando em um contexto artístico, nem todos os eventos ou apresentações viravam notícia ou ganhavam espaço nas páginas dos jornais. Por esse motivo, é essencial levar em consideração as descontinuidades presentes no discurso jornalístico. Sobre a análise dessas informações, Herscovitz (2007) comenta que:

Pode ser utilizada para detectar tendências e modelos na análise de critérios de noticiabilidade, enquadramentos e agendamentos. Serve também para descrever e classificar produtos, gêneros e formatos jornalísticos, para avaliar características da produção de indivíduos, grupos e organizações, para identificar elementos típicos, exemplos representativos e discrepâncias e para comparar o conteúdo jornalístico de diferentes mídias em diferentes culturas. (HERSCOVITZ, 2007, p. 123)

Com base em pesquisas anteriores juntamente com o desenvolvimento da presente tese, notou-se um padrão de divulgação dos concertos por meio dos veículos jornalísticos, sobretudo no começo do século XX, apoiado em um tripé composto da seguinte forma:

1. Divulgação do músico/artista: composto de fotografias, excertos de críticas jornalísticas internacionais e/ou breve biografia;
2. Divulgação do concerto: publicações envolvendo anúncios com local e data e divulgação do programa selecionado para a apresentação;

3. Críticas pós-concerto: publicações acerca da apresentação com textos de críticos sobre a performance dos artistas, impressões do público e outros comentários.

Nesse sentido, Nogueira (2012) comenta que:

Antes do concerto, o músico enviava à instituição promotora seu curriculum e fotografia, que era publicado nos jornais da cidade ao lado da republicação de excertos de críticas de concertos escritos sobre o intérprete em outros periódicos. Logo, havia a chegada do músico à cidade, alguns dias antes do concerto, e a permanência até o dia do espetáculo, do qual o programa de recital constituía um importante testemunho documental. Este programa poderia incluir também a fotografia do artista e seu curriculum, além de excertos de críticas. (NOGUEIRA, 2012, p. 13)

Levando em consideração a descontinuidade da imprensa, nem sempre é possível acessar os 3 pontos mencionados anteriormente. Porém, entender como essa divulgação era feita contribui para a busca de informações mais completas acerca das apresentações musicais que ocorriam em determinado contexto. Esse tripé irá contribuir significativamente para a análise dos recortes de jornais sobre a pianista russa Luba d'Alexandrowska.

3.4.3.2 Correspondências

Dentre os documentos presentes nos arquivos pessoais ou institucionais, destacam-se as correspondências. Segundo Ducrot (1998, p. 166) “trata-se, essencialmente, de cartas recebidas por quem constituiu o fundo, as quais se juntam, às vezes, o rascunho ou a cópia de sua resposta.” Tais documentos são de fácil identificação nos arquivos, pois geralmente se apresentam no mesmo formato. Para Bettiol (2016, p. 230) “a carta se forma a partir de dados elementos, como emissor, destinatário, data, lugar, assunto, assinatura, sigilo e publicação [...]”

Aproximando das pesquisas musicológicas, as correspondências “[...] vêm sendo fonte de trabalhos acadêmicos e publicações, utilizadas como embasamento de análises históricas, musicais ou com o objetivo de reconstituir determinada trajetória artística.” (BELÉM e MONTEIRO, 2011, p. 22). A arquivista australiana Sue

McKemmish⁴² (apud CAMARGO, 2009, p. 34) comenta que as cartas pessoais “[...] podem nos dar informações sobre muitos aspectos da vida de um indivíduo, mas provam, em primeiro lugar e acima de tudo, as relações e interações por ele mantidas”.

Nesse sentido, destaca-se a descoberta da troca de correspondência entre Luba d’Alexandrowska e Frederico Essenfelder que revelou indícios sobre a atuação de Alexandrowska enquanto pianista no cenário musical da época e as interações no âmbito profissional que por ela eram mantidas no começo do século XX.

Sobre esse aspecto, Medeiros (2016, p. 38) reforça a validade da correspondência pessoal enquanto fonte “[...] uma vez que expressam diversas imagens que os missivistas fazem de si próprios, assim como as impressões que escondem, demonstrando do mesmo modo, a presença de redes de comunicação entre indivíduos e grupos”.

Além de apresentar aspectos sobre uma rede de interações, as cartas evidenciam diversos aspectos sobre a produção artística dos músicos envolvidos na troca dessas correspondências. Para Belém e Monteiro (2011):

Na música brasileira, recentemente, o estudo epistolar começou a se desenvolver de forma mais significativa. Nesses trabalhos, as cartas fornecem um testemunho dos músicos sobre a composição, interpretação, ensino musical e um panorama das opções técnicas, estéticas ou ideológicas que motivaram sua produção artística. (BELÉM e MONTEIRO, 2011, p. 21)

Ainda, García explica que os arquivos pessoais podem guardar cartas de caráter pessoal ou profissional “[...] que refletem as relações com outros membros de seu coletivo e que vão desde discussões de natureza estética até acordos comerciais entre compositores, editores, casas de música, empresários, etc.” (MONTERO GARCIA, 2008b, p. 399-400, tradução nossa).⁴³

Portanto, fica evidente as informações que podem ser acessadas a partir do conteúdo presente nas cartas, resultado de uma relação de troca entre emissor e destinatário.

⁴² MCKEMMISH, Sue. **Evidence of me...** Archives and Manuscripts, Canberra, v. 24, n. 1, p. 28-45, 1996.

⁴³ No original: “[...] que reflejan las relaciones con otros miembros de su colectivo y presentan desde discusiones de carácter estético hasta tratos comerciales entre compositores, editores, casas de música, empresarios etc.” (MONTERO GARCIA, 2008b, p.399-400)

No que diz respeito ao emissor, podemos aprofundar o nosso conhecimento sobre o seu perfil biográfico e a sua trajetória profissional. Em tom confessional fala de si, registra as suas impressões, especialmente as suas expectativas em relação ao trabalho. Contudo, o autor não testemunhou apenas episódios da sua vida pessoal, mas também da vida dos seus destinatários. (BETTIOL, 2016, p. 230-231)

Segundo Bettiol (2016, p. 231) “A leitura da correspondência de determinado autor nos permite avaliar o tipo de relação que ele mantinha com determinadas pessoas (públicas e anônimas), daí a importância de conhecermos a identidade dos correspondentes.”

De modo geral, os arquivos contêm apenas o conjunto de cartas referente ao emissor ou as respostas recebidas de suas correspondências. Neste sentido, García indica que “o estudo e a organização desse tipo de fonte são complexos e, como a princípio contém apenas as cartas recebidas, seria aconselhável completá-las com uma cópia das cartas enviadas, na medida do possível.” (MONTERO GARCIA, 2008b, p. 399-400, tradução nossa).⁴⁴

Ressalta-se, portanto, que toda a carta ou correspondência, a princípio, teve a sua resposta enviada. Para Bettiol [...] texto epistolar é um texto escrito a quatro mãos; torna-se imperativo responder à carta recebida para que o pacto epistolar estabelecido entre emissor e destinatário não seja rompido.” (BETTIOL, 2016, p. 230) Porém, nem sempre é possível completar as cartas recebidas com as enviadas, dados diversos fatores, conforme aponta Cotta (2006):

Há reais dificuldades quanto à localização de cartas missivas, pois com muita frequência suas contrapartes encontram-se em fundos diferentes e não é possível recuperá-las em sua totalidade. Além disso, quando fazem parte de fundos privados, é comum o fechamento de tais acervos por parte de seus detentores. (COTTA, 2006, p. 1)

Ou seja, muitas vezes é necessário trabalhar apenas com as cartas recebidas, analisando e construindo as informações que esse material revela às pesquisas musicológicas. Apesar das dificuldades que esses documentos apresentam, “[...] sua utilização como fonte vem sendo cada vez mais frequente por parte de historiadores

⁴⁴ No original: “*El estudio y organización de este tipo de fuentes es complejo y, como en principio contiene solo las cartas recibidas, sería aconsejable completarlas con copia de las cartas enviadas en el caso en que esto sea posible*”. (MONTERO GARCIA, 2008b, p.399-400)

da arte, da literatura e, mais recentemente, historiadores da política, assim como por parte de musicólogos”. (COTTA, 2006, p. 1)

Assim sendo, Montero García reforça a importância desses documentos afirmando que “A correspondência trocada pelos profissionais da música contém tudo, desde reflexões pessoais a verdadeiros manifestos da estética musical, tornando-os um documento essencial para a pesquisa musicológica”. (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 100, tradução nossa).⁴⁵ Sobre o uso de correspondências de artistas e as informações acessadas, Moraes (2007) explica que:

Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. (MORAES, 2007, p. 30)

Conforme aponta Moraes (2007), é possível acessar três pontos principais a partir da análise de correspondência de artistas: o acesso a um perfil biográfico, os bastidores da vida artística e o acompanhamento da criação de uma obra. Tais elementos permitem um paralelo entre a figura do artista investigado – nesse caso uma pianista – e sua carreira divulgada através da imprensa. Malatian (2008) indica que:

Ao ter acesso a esses fragmentos, o historiador espia por uma fresta a vida privada palpitante, dispersa em migalhas de conversas a serem decodificadas em sua dimensão histórica, nas condições socioeconômicas e na cultura de uma época, na qual público e privado se entrelaçam, constituindo a singularidade do indivíduo numa dimensão coletiva. Processo identitário que se define e redefine constantemente e elimina qualquer

⁴⁵ No original: “La correspondencia que intercambiaron los profesionales de la música contiene desde reflexiones personales hasta verdaderos manifestos de estética musical, por lo que constituyen un documento imprescindible para la investigación musicológica.” (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 100)

suposição de coerência e continuidade de atitudes, sentimentos ou opiniões. (MALATIAN, 2008, p. 200)

Para fins de uma análise crítica das correspondências apresentadas nesse trabalho, foram adotados alguns procedimentos a fim de facilitar o acesso as informações. Para isso, conforme mencionado na metodologia, o material foi catalogado de acordo com a quantidade, obedecendo a ordem cronológica, acessando também informações sobre a inserção social, familiar e profissional do remetente através de um mapeamento, conforme explica Malatian (2008):

Dentre as questões que se pode colocar a esse tipo de documentação está a de mapear, nas correspondências trocadas, as redes de sociabilidades nas quais os indivíduos se inserem e os vínculos existentes entre os correspondentes. O mapeamento é o primeiro passo para a compreensão da inserção social do remetente em posições familiares, profissionais, de amizade etc. Completa-o a percepção do volume de cartas endereçadas a cada um dos correspondentes e sua distribuição temporal, sua periodicidade e a regularidade das trocas, cujos resultados - expresso em gráficos - permitirão visualizar a rede em pleno funcionamento. Essa primeira abordagem já evidencia o caráter fragmentário e disperso das correspondências e as dificuldades em reuni-las, a não ser que alguma iniciativa já tenha sido tomada nessa direção por pesquisadores, arquivistas ou familiares. (MALATIAN, 2008, p. 203)

O mesmo autor reforça que “Conhecer o contexto e, sobretudo, unir as duas pontas da correspondência - a passiva e a ativa – entre dois indivíduos permitem a construção de um quadro analítico rico” (MALATIAN, 2008, p. 204). Sem dúvidas, o acesso as cartas enviadas e suas respostas contribuem significativamente para uma melhor análise do contexto estudado, porém, muitas vezes, é preciso contentar-se apenas com uma parte das correspondências.

Trata-se de documentos escritos com a preocupação de alcançar um destinatário. Tal preocupação os torna testemunhos de redes de comunicações entre indivíduos e grupos. É o receptor quem irá provavelmente controlar sua preservação ou destruição, numa prática de memória implícita ou explícita no pacto epistolar e seus desdobramentos, os atos de escrever, enviar, receber, ler, responder e guardar cartas. (MALATIAN, 2008, p. 203)

Nesse sentido, destaca-se a interação dos correspondentes e a importância da preservação pelos destinatários do material recebido, tornando possível o acesso ao conteúdo das cartas; este é o caso das cartas escritas por Alexandrowska à Frederico Essenfelder, por ele preservadas. Ou seja, entender a rede de relações mantidas pelo objeto de pesquisa, permite a descoberta de fontes de informações a partir de seus correspondentes, como foi o caso da presente tese.

Entretanto, ao trabalhar com correspondências, o pesquisador precisa traçar um paralelo constante entre as versões individuais e coletivas construídas nessas narrativas. De modo geral, pode-se dizer que:

Ao analisar a correspondência como objeto, o historiador levará em conta seu caráter altamente subjetivo e, mais do que a veracidade dos fatos e a sinceridade do escritor, irá buscar, nesses documentos, a expressão e a contenção do eu, em seus diversos papéis sociais, em termos de sentimentos, vivências e, principalmente, práticas culturais. Trabalhar as cartas enquanto objeto cultural também requer várias estratégias. A materialidade do objeto carta em seu suporte de papel e tinta desdobra-se na sua escrita que sempre envolverá um ou diversos temas não necessariamente ordenados na sequência de exposição nem hierarquizados (apesar das regras que definem as fórmulas de tratamento, a abertura e o fecho do texto, o tipo de linguagem, o vocabulário e até mesmo o número de páginas). Todo historiador que trabalhe com cartas poderá encontrar bilhetes rabiscados em algumas linhas ou dezenas de páginas de escrita regular e organizada tematicamente, com coerência e estilo literário, que constituem documentos mais completos e ricos. (MALATIAN, 2008, p. 204)

Conforme mencionado ao final da citação, nem sempre as cartas se apresentam da mesma maneira. Durante a pesquisa aqui tratada, percebeu-se a variação do tamanho e quantidade de páginas das cartas, o papel utilizado (muitas vezes são papéis timbrados disponibilizados pelos hotéis, revelando também os lugares por onde a pianista realizava as suas turnês), além da presença de bilhetes e postais.

Finalmente, considerando-se todas as exposições em torno das correspondências, indica-se que estas devem ser confrontadas com outros documentos, pois, de acordo com o mesmo autor, “Assim se consegue alcançar uma percepção nuançada de seus objetivos, conteúdos e implicações, além de maior conhecimento de seu autor.” (MALATIAN, 2008, p. 204) Por essa razão, a presente tese apoia-se em outras categorias de documentos revelados pelos arquivos pesquisados para aprofundamento e acesso ao seu contexto artístico musical.

Ainda que as cartas sejam dotadas de grande potencial expressivo, vale aqui a mesma regra de método usualmente empregada na historiografia: nenhum documento pode iluminar por si só um tema. A confrontação com documentos se impõe, abrindo ao historiador novas perspectivas e ângulos de compreensão. Tal procedimento também evita a ilusão do material obtido nas correspondências constitui verdade bruta inexplorada, confiável uma vez garantida sua "espontaneidade" e, portanto, "veracidade". (MALATIAN, 2008, p. 205)

3.4.3.3 Programas de Concertos

Os programas de concertos constituem a última categoria de documentos selecionados como fonte de informação da presente pesquisa, tendo passado a fazer parte deste grupo que inclui recortes de imprensa e correspondências, valorizados nas pesquisas acadêmicas por serem fonte de informações relevantes o acesso à um contexto social, artístico e cultural. Os programas de concerto revelam de imediato, dados importantes sobre o cultivo da música em determinado período, por determinados artistas e em diferentes instituições.

Nogueira (2012, p. 12) reforça que o estudo dos programas de concerto e das fotografias "aponta para a importância desta documentação como vestígios documentais da trajetória dos intérpretes e das concepções historicamente relacionadas com repertório e prática da performance".

Montero Garcia (2008b, p. 400) comenta que nos arquivos relacionados à música a presença dos programas de concerto se faz evidente, pois os proprietários dos arquivos mantinham o hábito de guardar os programas e cartazes dos concertos em que atuaram enquanto compositores ou intérpretes, por exemplo. A autora enfatiza a importância não apenas dos programas de concerto, mas também dos cartazes de divulgação, comentando que:

Em muitas bibliotecas e arquivos são preservados os pôsteres que anunciavam os concertos e seus programas. Os pôsteres refletem a importância midiática que teve cada concerto e o tipo de música executada; os programas, com suas notas correspondentes, explicam as características dessa música, às vezes perdidas, e completam sua percepção da mesma no momento de sua apresentação. (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 99, tradução nossa).⁴⁶

⁴⁶ No original: *En muchas bibliotecas y archivos se conservan los carteles que anunciaban los conciertos y los programas de los mismos. Los carteles reflejan la importancia mediática que tenía cada concierto y el tipo de música que se interpretó; los programas, con sus notas correspondientes, explican las características de esta música, en ocasiones perdida, y completan la percepción de la misma en el momento de su interpretación. (MONTERO GARCIA, 2008a, p. 99)*

As informações reveladas pelos programas de concerto apresentam diversos elementos que vão desde a escolha do repertório, local, data, músicos participantes, entre outros. Tais elementos contribuem para uma compreensão do contexto em geral, mas também para características importantes sobre o objeto de estudo, em se tratando de um músico ou intérprete. Nogueira (2012, p. 12) comenta que pensando o repertório como forma de representação e como escolha estética do artista “[...] o estudo dos programas de concerto aponta para tendências relevantes ao longo da história sobre formas de atuação do artista na sociedade e suas concepções sobre o fazer musical”. Além disso, outras informações podem ser visualizadas a partir de uma análise desses documentos, tais como:

Elementos como compositores e obras recorrentes, presença de obras brasileiras e contemporâneas, formas de organização do repertório e duração dos concertos, tendências recorrentes e sazonais na organização gráfica dos programas, local de realização do evento e convidados são alguns dos elementos que podem ser analisados nos programas. (NOGUEIRA, 2013, p. 5)

As informações reveladas pelos programas de concertos proporcionam o acesso a determinados cenários musicais de forma única e inestimável. Entre as suas funções, Medeiros indica que o programa de concerto “[...] se constitui enquanto ferramenta acessória para o aprendizado artístico da plateia e indica como um determinado repertório foi constituído no cenário social.” (MEDEIROS, 2016, p. 32-33) Do mesmo modo,

Este tipo de fonte vem sendo utilizada recentemente por pesquisas de cunho musicológico, justamente por fornecer a compreensão sobre uma determinada associação estética no processo de disseminação musical, uma vez que os programas de concerto oferecem repertórios e compositores disseminados. (MEDEIROS, 2016, p. 33)

Montero García (2008b, p. 400) reforça que esses documentos proporcionam informações importantes sobre a vida musical de uma cidade ou de uma época, a recepção de determinadas músicas ou intérpretes e até mesmo gêneros musicais especialmente privilegiados num contexto estabelecido. Na mesma linha de pensamento, Medeiros (2016, p. 32-33) acredita ser possível obter-se informações relacionadas ao processo de disseminação musical, informações específicas sobre as

obras executadas, seu vínculo a correntes musicais específicas e alinhamento a preceitos estéticos-musicais característicos.

É importante ressaltar que os trabalhos musicológicos, ainda que abarquem uma inevitável interdisciplinaridade, dialogando com a história, a sociologia e outras tantas áreas afins, tem como elemento central a música e seu cultivo. Portanto, um documento que revela, sobretudo, informações musicais e é resultante da prática musical, não pode ser ignorado por estudos musicológicos.

Nogueira (2012, p. 14) aponta alguns documentos principais abordados nesse capítulo como “vestígios documentais e memoriais”. A autora indica que “[...] o concerto, enquanto marco da trajetória do intérprete e de suas escolhas de representação, encontra como vestígios documentais e memoriais as notícias e críticas de periódicos, o programa de concerto e as imagens fotográficas”. Tais documentos apresentam características próprias e recorrentes que precisam ser analisadas de acordo com alguns recursos metodológicos.

O estudo dos programas de concerto e das fotografias na pesquisa em musicologia histórica aponta para a importância desta documentação como vestígios documentais da trajetória dos intérpretes e das concepções historicamente relacionadas com repertório e prática da performance. (NOGUEIRA, 2013, p. 5)

Partindo do pressuposto que os programas de concerto constituem uma fonte com conteúdo musical específico, por consequência, tal material pode ser analisado e aprofundado com mais embasamento por musicólogos. Porém, assim como as fotografias de intérpretes, os programas de concerto ainda são pouco estudados em pesquisas musicológicas. Nesse sentido, Nogueira (2013) comenta que

[...] os programas constituem relato e vestígio sobre práticas pedagógicas e artísticas costumeiras de cada época, algumas delas ainda sobreviventes em memórias individuais, mas sem dúvida ainda aguardando nota e lugar na bibliografia sobre música no Brasil. (NOGUEIRA, 2013, p. 7)

Entretanto, algumas pesquisas apresentam informações acerca de análise de programas de concerto que contribuem significativamente para o campo musicológico. Nesse sentido, Medeiros (2016) apresenta em sua pesquisa sobre a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) informações sobre a análise dos programas

de concerto comentando que “após a sistematização do repertório [...] as obras executadas são abordadas partindo da verificação do período de composição, o gênero específico e a respectiva vinculação estética.” (MEDEIROS, 2016, p. 34)

Ainda que se tratando especificamente dos programas de concerto da sociedade abordada, Medeiros (2016, p. 34-35) apresenta uma estruturação que indica alguns aspectos em comum nesses materiais, que servem de base para a presente pesquisa. Entre esses aspectos o autor destaca: O repertório propriamente dito; Extratos de crítica favorável, que cancelavam assim a qualidade técnica do executante; Avisos sobre os próximos eventos; Informativos gerais; Informações sobre palestras e conferências; Informações para adesão de novos associados; Dados sobre o compositor e a obra executada.

Considerando os aspectos abordados, reforça-se que alguns deles são específicos da sociedade estudada por Medeiros (2016) e não necessariamente se aplicam a outros programas de concerto, citando como exemplo os itens “Avisos sobre os próximos eventos; Informativos gerais; Informações sobre palestras e conferências; Informações para adesão de novos associados.” Porém, tal estruturação apresenta indícios importantes de elementos que compõe esses materiais, contribuindo para a elaboração de critérios próprios de análise adaptados aos documentos acessados durante esse trabalho.

Outra pesquisa que apresenta informações fundamentais acerca de análise de programas de concerto é desenvolvida por Nogueira (2011; 2012; 2013) e gira em torno de arquivos do Rio Grande do Sul, abordando a análise iconográfica de fotografias e programas de concerto de mulheres intérpretes. Em sua pesquisa intitulada “Patrimônio musical no Rio Grande do Sul: as tramas da memória entre acervos e documentos”, Nogueira (2012, p. 12) também aponta aspectos comuns encontrados em programas de concerto. De acordo com a autora, constituem elementos significativos para a análise: Recorrência e circularidade de compositores e obras; Duração do concerto; Elementos informativos incluídos sobre a música; Informações sobre a série de concertos e quem a promove; Planejamento e concepção gráfica; Presença ou não de fotografias do intérprete.

A partir dos aspectos apresentados por Medeiros (2016) e Nogueira (2012) foi possível destacar pontos importantes para a realização da análise de acordo com o objetivo da presente pesquisa.

Compreendendo o repertório como forma de representação e como primeira escolha estética do artista, o estudo dos programas de concerto aponta para tendências relevantes ao longo da história sobre formas de atuação do artista na sociedade e suas concepções sobre o fazer musical. (NOGUEIRA, 2012, p. 12)

Juntamente com os demais documentos selecionados, os programas de concerto contribuíram sobremaneira para o acesso a informações e para a realização do levantamento histórico-musicológico de Luba d'Alexandrowska. Nogueira (2012, p. 13), citando exemplos da sua própria pesquisa, comenta que a utilização dos programas de concerto aliada aos levantamentos de críticas e notícias publicadas na imprensa “significa compreender que o repertório escolhido por um artista ou por um professor para seus alunos reflete também a forma como as obras musicais foram recebidas por um determinado público em seu momento histórico” demonstrando a importância da utilização dessa fonte em paralelo com outras, como por exemplo a imprensa musical.

De forma geral, sobre o uso dos programas de concerto em paralelo com outros documentos e a ainda sobre a sua incipiente utilização, Nogueira (2013) reforça a importância e contribuição às pesquisas musicológicas.

Ainda que esta não seja uma fonte documental costumeiramente utilizada, tendo em vista sua elaboração para uso imediato, observamos que muitos dados que são essenciais para a compreensão da trajetória histórica do ensino e da performance instrumental encontram-se ali registrados, e, quando cotejados com outras fontes, se tornam de grande valia para a reflexão musicológica. (NOGUEIRA, 2013, p. 2)

Partindo da revisão apresentada sobre os arquivos pessoais e institucionais – com ênfase nos recortes de imprensa, correspondências e programas de concertos – destaca-se que o acesso e análise de diferentes fontes permitiu acessar as “pegadas documentais”, conforme mencionado por Montero García (2008a, p. 105), deixadas pela pianista russa Luba d'Alexandrowska. Nesse sentido, alguns personagens despontam a partir do estudo e investigação desses documentos, revelando contextos e práticas musicais que compõem e preenchem, pouco a pouco, as lacunas da história da música brasileira. Assim sendo, destaca-se a citação de Nogueira (2013):

Intérpretes e professores de instrumento, ausentes dos livros de musicologia e história da música, a não ser por um outro trabalho biográfico pontual, emergem das fotografias, fichas funcionais e programas de concerto, relevando vida, redes, mundos, elementos de pertencimento. São elementos esparsos, que necessitam uma contextualização, uma compreensão da cena musical mais ampla da cidade, país e região, mas que são, ainda assim, vestígios importantes de uma prática. (NOGUEIRA, 2013, p. 12)

Assim sendo, apresenta-se a seguir o desenvolvimento dessa pesquisa que partiu de uma intérprete e professora de piano que, assim como mencionou Nogueira (2013), se mostrou ausente dos livros de musicologia, mas que, a partir da sua vida e atuação no Brasil durante a década de 1920, revelou todo um contexto pianístico musical brasileiro desse período.

Entende-se que mesmo o foco sendo na trajetória de uma pianista específica, a presente tese contribui com uma parcela da escrita, construção e registro da história da música brasileira. Além de elementos pertencentes ao contexto estudado, a partir dos documentos analisados emergiram questões como o repertório escolhido e interpretado por Luba d'Alexandrowska, a divulgação de obras e músicos de diversos países, a abertura para a música contemporânea, a sua relação com o piano, além de questões concernentes a sonoridade buscada pela pianista russa.

Sendo assim, o levantamento sobre a trajetória de Luba d'Alexandrowska a ser apresentado a seguir, pretende contribuir com informações referentes ao universo pianístico para que, através da visão e apresentação por um viés musicológico, revele uma descrição e relatos pertinentes a vida e a carreira de uma pianista internacional desde a sua formação até o desenvolvimento da carreira no cenário brasileiro do começo do século XX.

4 DA RÚSSIA AO BRASIL: A TRAJETÓRIA MUSICAL DE LUBA D'ALEXANDROWSKA

Reconhecida pela crítica e pelo público de diversos países da Europa e das Américas, Luba d'Alexandrowska foi uma pianista russa que desenvolveu uma extensa carreira como concertista e, posteriormente, como professora de piano no Brasil, a partir de 1920.

Sua chegada ao país para a realização de concertos, juntamente com o seu próprio piano, deixava transparecer algumas características interessantes sobre opiniões e preferências da pianista e da sua relação com o instrumento.

O fato de Alexandrowska levar o próprio piano para as turnês que realizava pelo mundo, gerava uma grande repercussão noticiada nos periódicos da época, que publicavam desde notícias da chegada da pianista e piano até pesquisas sobre a marca norte-americana do instrumento, até então pouco conhecida no Brasil.

Em paralelo a isso, Luba d'Alexandrowska também ganhava destaque nos jornais por ser uma artista virtuose reconhecida internacionalmente, mas ainda desconhecida do público brasileiro. Por esse motivo, diversos artigos acerca da sua biografia, formação musical, técnica pianística e comentários de críticos de outros países puderam ser acessados nos periódicos brasileiros do período.

No Brasil, Alexandrowska demonstrou interesse e conhecimento por outros pianos a partir do seu contato com a Fábrica de Pianos Essenfelder, ainda em 1920. Estreitou relações com a marca brasileira, fixou residência no país continuando a realizar as turnês internacionais, angariou uma série de discípulas confirmando sua atuação enquanto professora e, em 1930, casou-se com um conceituado médico e cientista brasileiro.

A partir dessas informações, visualizou-se dois momentos importantes: Luba d'Alexandrowska antes e depois da chegada ao Brasil. Julgou-se oportuno apresentar, em um primeiro momento, aspectos sobre a vida, origem e formação musical da pianista russa. Em um segundo momento, apresentam-se aspectos sobre a sua chegada e permanência no Brasil, destacando os pontos principais da trajetória da pianista russa no país. Tais informações enriquecerão o levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação de Yanesse Luba d'Alexandrowska no Brasil, na década de 1920.

4.1 ORIGEM E FORMAÇÃO MUSICAL (1890-1920)

Yanesse Luba d'Alexandrowska nasceu em São Petersburgo, na Rússia, em 25 de maio de 1890 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 13 de março de 1970. Sua estreita relação com o Brasil, país onde viveu grande parte da vida, fica evidenciada no decorrer desse trabalho.

Os recortes de imprensa, juntamente com documentos acessados, contribuíram sobremaneira para uma investigação sobre a biografia de Luba d'Alexandrowska, indicando que a pianista era “[...] russa de nascimento e pertencente a alta nobreza de sua pátria [...] a célebre concertista formou o seu espírito na Itália, para onde se transportou muito jovem [...]” (LUBA..., 1921, p. 7) Esta citação do jornal Correio Paulistano menciona que Luba pertencia a alta nobreza de sua pátria, o que justifica o fato da pianista ter condições de transportar o seu próprio piano para as turnês que realizava pelo mundo.

O jornal estadunidense New York Herald, de janeiro de 1912, noticiou o concerto de estreia da pianista mencionando que “Miss d'Alexandrowska, uma respeitada condessa, toca no Hippodrome⁴⁷”. A notícia descreve detalhes do seu concerto e desperta atenção para o final onde indica que “É um segredo profundo, mas o empresário da Srta. D'Alexandrowsky sussurra que ela é uma condessa - "uma das grandes famílias da Rússia"⁴⁸. (RUSSIAN... 1912, [s.p.], tradução nossa)

Nesse mesmo período, em um anúncio do jornal The Music Trade de 1914, aparece novamente a indicação de que Alexandrowska era uma condessa: “O boletim da Rythmodik de janeiro contém como número principal "Papillons" de Schumann, interpretado pela ilustre pianista russa, Condessa Luda d'Alexandrowsky⁴⁹ [sic] [...]. (THE... 1914, p. 17, tradução nossa).

Inicialmente, a origem privilegiada da pianista incitou a curiosidade da autora dessa tese, mas não a necessidade de aprofundamento na investigação dessas informações. Entretanto, com o desenvolvimento da pesquisa, entendeu-se que este dado poderia ajudar a compreender a própria história de Luba d'Alexandrowska,

⁴⁷ No original: “Miss d'Alexandrowska, a Reputed Countess, Plays in the Hippodrome – Well Received”. (RUSSIAN PIANIST... 1912)

⁴⁸ No original: *Tis a profound secret, but Miss d'Alexandrowsky's manager whispers that she is a countess – “one of the big families of Russia;”* (RUSSIAN PIANIST... 1912)

⁴⁹ No original: *The Rythmodik bulletin for January contains as the chief number Schumann's “Papillons”, played by the distinguished Russian pianist, Countess Luda d'Alexandrowsky, who scored such a decides sucess in her American tour two seasons ago.* (THE... 1914, p. 17, tradução nossa).

principalmente os aspectos particulares de sua biografia que dizem respeito à investigação conduzida, como sua formação pianística e sua relação com o piano.

Dessa maneira, em contato com seu neto Alexander Harnisch questionou-se a veracidade do que alguns jornais divulgavam, atribuindo à pianista o título de condessa. Abaixo, um trecho da resposta de Harnisch:

[...] Não tenho documentos que realmente provem que Luba era uma condessa. Mas eu acho que sim. Sua mãe Sophia era casada com um nobre russo. As únicas pessoas naquela época que tinham dinheiro e podiam viajar. Eu acho que eles voaram da revolução russa. (HARNISCH, 2019)⁵⁰

A partir dessas informações, alguns pontos merecem destaque, como o fato da mãe de Alexandrowska ser casada com um nobre russo, a questão financeira atrelada à possibilidade de viajar e o contexto russo da época, conforme exposto a seguir.

Referências mencionam que Luba “[...] era filha do Czar com uma russa [...]” e que “A mãe foi mandada para a Itália com ela, para poder sair da Rússia, para a menina poder estudar piano.” (OSWALD, Luli *in* CERVINI, 2001, p.152) Tal referência expande o olhar sobre o contexto familiar e histórico de Luba d’Alexandrowska nesse período e como se deu o início do seu aprendizado do piano. Nesse sentido, Muricy (1971) escreveu um texto dedicado a pianista russa, no qual destaca-se o seguinte trecho:

[...] Exilada, em menina, com a sua mãe, Fidalga e cantora lírica - de São Petersburgo (hoje Leningrado), onde Luba nasceu -, vivera e se formara no escrínio incomparável da cidade do Lírio Vermelho⁵¹. Quisera tornar-se cantora, como a sua mãe desejava, porém a textura normal de sua voz era de soprano ligeiro, e ela tão grande... Passou a pintar, a copiar telas nos museus florentinos. Dançar? Apelou para o piano, e ali ouvi a música da pianista que talvez me tenha dado maior impressão de fácil domínio do teclado - coisa muito diferente de facilidade digital - aqui menos visava virtuosidade por ela mesmo e brilhanturas espetaculares. (MURICY, 1971, p. 2)

⁵⁰ HARNISCH, Alexander. **Alexander Harnisch hat „Luba for Nathalia“ für Sie freigegeben.**

[mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <nathaliahartwig@gmail.com>. em: 17 mar. 2019.

⁵¹ O Lírio é considerado o símbolo do município de Florença, na Itália, onde Luba iniciou os seus estudos conforme será abordado posteriormente. Para mais informações sobre os símbolos de Florença, acessar: MASIERO, Lu. **Città Del Giglio**. 2015. Disponível em: <https://cittadelgiglio.com/citta-del-giglio>. Acesso em: 21 nov. 2020.

O início dos estudos de Luba d'Alexandrowska na Itália aparece comumente atrelado a ideia de exílio da pianista e sua mãe, sobretudo em razão do contexto histórico⁵² da Rússia no final do século XIX e início do século XX. Partindo disso, apresenta-se um trecho do livro *Evolução do Feminismo*, datado de 1933, em que Luba e seus sentimentos possivelmente atrelados ao exílio são descritos:

A genial artista do teclado – Luba de Alexandrowska, que tantas vezes se tem exibido perante o público paranaense, pelo seu raro mérito artístico tem colhido gerais e bem merecidos aplausos nas principais capitais europeias e americanas; é natural da Rússia. Um crítico do *Funchal (Ilha da Madeira)*, descobriu na audição dos recitais da grande virtuosa, que “há na sua alma um fundo dolorido que sempre mais ou menos se manifesta”. Diz este entusiasta admirador, que esse traço doloroso sobressai acima de todos os outros em Luba de Alexandrowska. Dor que fez dela uma grande mulher. Nas suas excursões mundiais, esta primorosa artista vai sempre prodigalizando a mocidade, por onde estaciona, a cultura da sua fina arte. As mulheres russas são, em geral, cultas; além do preparo científico, falam vários idiomas. [...] Cremos, porém, que a instrução na Rússia do Czar – como na actual – é monopólio de classes privilegiadas. (COELHO, 1933, s.p)

Conforme Coelho (1933) sugere, o acesso à instrução e, conseqüentemente, a possibilidade de estudar piano em outro país, estava ao alcance apenas de classes privilegiadas, o que corrobora novamente o pertencimento de Alexandrowska a uma família nobre russa. Nesse sentido, Andrade Muricy (1976, p. 387) comenta que

Sabia-se que de algum modo era aparentada com os próprios Romanoff. Soube-se, porém nunca por ela mesma. Antes pelos Oswald que a conheceram em Florença, onde nosso notável Henrique Oswald estudou, casou-se, e onde chegou a Diretor do Conservatório da cidade insigne. (MURICY, 1976, p. 397)

⁵² Sobre Luba d'Alexandrowska e um panorama geral do contexto histórico russo, cita-se o seguinte trecho publicado no jornal *República*, do dia 24 de junho de 1922: “A Rússia *d'avant guerre*, a Rússia de antes do regime dos *soviets* vivia reclusada, num ascetismo superior, dentro de uma vida serenamente musical, conquanto, somente nas remotas regiões, o poderio dos czares escrevesse em sangue, à pena de prespostos audazes, páginas dramáticas, em que a alma da plebe, a alma dolorosa dos *mujichs* era a única a ouvir, entre uma intensa faculdade de sofrimento e um grande espírito de abnegação, a única música mais ou menos dissonante no coro sonoro que foi a existência imperial daquele país legendário. [...] Malgrado as vicissitudes de todos os tempos, o povo russo viveu sempre, embora doutro modo, mergulhado numa compreensão toda particular e toda íntima da arte musical: as danças e as canções populares daquele país são bem um atestado disso. Da Rússia saíram para deslumbramento doutros povos: cantores, pianistas, dançarinos, violinistas, que andaram a espalhar pelo mundo, prodigamente, uma riqueza sem par de harmonias e sentimentos. Luba d'Alexandrowska é um desses prodígios, é uma dessas maravilhas em que só sentimos a vibração, a beleza, a sugestiva e emocional beleza de um espírito íntegro e superiormente representativo de uma arte imortal. Luba é bem um puro, um fino, um admirável temperamento de artista.”

A partir disso, entende-se que a sua formação pianística e a possibilidade de estudar com nomes relevantes do cenário musical da época estava diretamente atrelada ao seu histórico familiar. Nesse sentido, a seguinte citação apresenta um panorama da formação de Luba d'Alexandrowska:

Começou seus primeiros estudos na Itália para onde se transferira, ainda criança, com sua família, estudos que completou sobre a genial direção de Giuseppe Buonamici⁵³ (discípulo de Hans Von Bülow e de Liszt) de quem foi aluna predileta. Em Paris aprimorou ainda mais os seus conhecimentos e a sua técnica com Eduardo Risler e, mais tarde, na Alemanha, estudou durante dois anos com discípulos de Schumann e de Brahms⁵⁴. [...] artista em toda acepção da palavra, tem também o seu "violonings" que é o desenho. Luba Alexandrowska é uma excelente retratista⁵⁵. (A., 1948, p. 2)

A partir disso, nota-se que Luba d'Alexandrowska teve a oportunidade de estudar com professores de renome nos contextos italiano, francês e alemão. Sobre a formação da pianista, Oliveira (1925, p. 1) comenta que “nesse privilegiado país [Itália] onde a arte constitui um culto sagrado, educou-se a sua sensibilidade e desabrochou seu talento musical. [...] Já em Paris, foi Risler o seu grande mestre.”

Muricy (1976) complementa os dados sobre o início dos estudos de Luba d'Alexandrowska:

Luba estudou com o maior Mestre pianista da Itália, Buonamici, por sua vez discípulo de Hans von Bülow, dos mais perfeitos pianistas do seu tempo, quase um filho adotivo (e genro) de Liszt. Escola de pianismo autêntico. Empolgada de admiração por Edouard Risler, - também a mim dos que mais me empolgaram, pela nobreza, que eu diria goethiana, de sua visão musical, - foi procurá-lo em Paris. Ele ouviu-lhe o fogo de artifício da “Paráfrase do Rigoletto”, de Listz; e, sem mais, disse-lhe: “Traga-me, para a semana, de cor, o Concerto nº5, de Beethoven.” E ela o levou, de cor. A pressa, porém,

⁵³ Giuseppe Buonamici (1846 – 1914) foi um pianista, compositor e professor italiano de grande notoriedade. Entre os seus alunos estavam os brasileiros Alfredo e Henrique Oswald, que serão um elo de Luba d'Alexandrowska com o Brasil, conforme será apresentado posteriormente. Para mais informações sobre Giuseppe Buonamici, acessar: BISPO, Antonio Alexandre. Relações musicais entre Florença e Munique nos seus elos com o Brasil Giuseppe Buonamici (1846-1914), aluno de Hans von Bülow (1830-1894), professor do brasileiro Henrique Oswald (1852-1931). **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira**, 2016.

⁵⁴ Os discípulos de Schumann e de Brahms com os quais Luba d'Alexandrowska estudou na Alemanha não são especificados na presente citação e não foram localizados em outras referências. Entretanto, essa indicação é mencionada também no jornal O Paiz de 24 de setembro de 1924, que escreve: “Luba, que foi discípula de Eduardo Risler e outros artistas notáveis que aprenderam com Brahms e Schumann, desperta entusiasmo onde quer que se faça ouvir.”

⁵⁵ Nesse sentido, localizou-se três retratos de autoria de Luba d'Alexandrowska no qual a pianista retratou a sua aluna Yvette Gouvea e seus pais, Anfrídio e Judite Gouvea. Os retratos foram disponibilizados a essa pesquisa pelo filho de Yvette Gouvea, o Sr. Percival Lohn, em fevereiro de 2021.

teve, no caso, curioso efeito: quando Risler a deteve, numa segunda execução para fazer-lhe uma recomendação, a artista perdeu-se, apesar de ter a obra de cor, não pode retomar o caminho: teria de recomeçar tudo... Risler sorriu, compreendeu... Quantas vezes Luba executaria excelentemente essa obra, em sua carreira. (MURICY, 1976, p. 397)

Sobre o contexto da formação de Alexandrowska, o jornal *O Paiz* informa sobre o recebimento de dados sobre a pianista, “de um dos nossos mais distintos musicistas, que se encobre sobre as iniciais R. F. B.”:

De fato, essa musicista slava, crescida e educada em grande parte em Florenza, onde tudo canta arte, e tendo depois aprimorado com severos estudos em França e Alemanha a sua cultura artística, parece ter assimilado intimamente os característicos mais felizes das culturas musicais com que esteve em contato. E, assim, harmonizando em sua alma os elementos melhores, essa singular artista equilibra num acordo estupendo todas as cores da infinita gama musical. (B., 1920, p. 4)

Juntamente com a sua formação pianística, algumas características adicionais são mencionadas, a exemplo do conteúdo do jornal *República*, que enuncia: “Além dessas qualidades que tanto a destacam, a ilustre artista é dotada de uma finíssima espiritualidade que encanta todos que tenham prazer da sua "causerie" superior de onde se irradia uma excessiva bondade.” (D.... 1920, p. 1) De forma complementar, o jornal *O Estado do Paraná*, de 1925, apresenta aspectos sobre sua fisionomia e personalidade:

Quando foi da passagem da consagrada pianista Yanesse Luba d'Alexandrowska por Lisboa, a poetisa Oliva Guerra exalçou os seus méritos de artistas nas linhas que se seguem: [...] Yanesse Luba d'Alexandrowska é uma russa alta e loira, com grande porte de senhora, quando sentada em frente do teclado onde os seus dedos sabem buscar todas as vibrações da alma musical de todos os tempos, tem uns olhos vagos e profundos onde arde a chama misteriosa e estranha de uma magna atávica e possui uma alma onde se repercute em todas as dores, todas as emoções, todos os gritos de criações da alma humana traduzíveis em música. Quer isto dizer que Mme. d'Alexandrowska é uma verdadeira artista, por isso que a sua alma sabe comunicar ao que executa todo o frêmito vibrante da sua própria sensibilidade, depois de haver arrancado a própria vida que a rodeia o cunho de verdade e de sinceridade que todo artista deve saber imprimir as suas criações. (YANESSE... 1925, p. 1)

Alguns aspectos abordados até o momento, como a origem nobre de Luba d'Alexandrowska, sua aparência, personalidade e formação são mencionados em uma entrevista concedida por Luli Oswald⁵⁶ à dissertação de mestrado de Lucia Cervini. Através do acesso à transcrição da entrevista disponibilizada por Cervini (2001) foi possível reafirmar os aspectos abordados anteriormente, assim como propiciar uma leitura acerca de um possível contato de Luba com o Brasil através do seu colega de estudos na época de Buonamici, Alfredo Oswald⁵⁷.

Tinha uma pianista russa que também estudava com Buonamici, era colega do meu tio Alfredo, ela tinha 2,20 metros de altura, lá em cima, e ela era formidável! A família Oswald a conheceu em Florença, ela veio da Rússia para estudar com Buonamici, quando meu tio também estudava, então ficaram muito amigos. Ela era filha do Czar com uma russa. Depois eu a conheci, ela morava no alto da Boa Vista, eu estudei com ela 32 variações de Beethoven. Era muito severa e tinha uma bengala, batia na gente com a bengala. Era um bengalão, e aquela mulher grande assim, andava com uma saia comprida, parecida com o czar mesmo. Na casa dela as roupas todas eram bordadas com coroa-zinha. (OSWALD, Luli *in* CERVINI, 2001, p.152)

A presente citação tem um caráter pessoal e apresenta Luba d'Alexandrowska pelo ponto de vista e memória de uma de suas alunas. A partir desse depoimento é possível compreender melhor o período durante o qual Alexandrowska estudou com Buonamici e o contato que teve com a família Oswald.

Conforme será abordado de forma detalhada posteriormente, Luba d'Alexandrowska costumava incluir obras de compositores brasileiros em seu repertório, a começar pelas de seu amigo, Henrique Oswald. Luba tocou Chauve-Souris, Bébé s'endort e Studio n. 2 deste compositor, no concerto realizado em 1921, no Conservatório "G. Verdi" de Milão, na Itália⁵⁸.

De acordo com Bispo (2015) Luba "nos seus programas no período posterior à Guerra na Europa e nos Estados Unidos sempre considerou obras de autores

⁵⁶ Luli Oswald (1924-2005) era filha de Arthur Rubinstein com a princesa italiana Paola di Viggiano, ou marquesa Paola Medici e foi adotada pela filha de Henrique Oswald. Rubinstein havia deixado Luli aos cuidados do compositor brasileiro, seu amigo. A menina estudou piano com Luba d'Alexandrowska – estima-se que os estudos se iniciaram durante a década de 1930. (OSWALD, Luli *apud* CERVINI, 2001)

⁵⁷ Alfredo Oswald, filho do compositor brasileiro Henrique Oswald e de Laudomia Bombbernard Gasperini Oswald, nasceu em Florença, Itália, no dia 26 de junho de 1884 [...] Lá viveu 20 anos, estudando piano com Giuseppe Buonamici, que já fora professor de seu pai, e que era considerado na época o aluno favorito de Liszt e Von Bülow. Para mais informações, acessar: MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Alfredo Oswald**. Disponível em: <https://oswald.art.br/alfredo-oswald/>. Acesso em: 04 maio 2020.

⁵⁸ Programa de concerto disponível em: <https://www.quartettomilano.it/archivio-dei-concerti/>

brasileiros, desenvolvendo papel significativo na formação de pianistas.” (BISPO, 2015, s.p).

Essa abertura às obras de compositores estrangeiros é atribuída à sua formação no artigo publicado no Correio Paulistano, que sublinha as preferências da pianista: “[...] especialmente a interpretação dos autores alemães, aperfeiçoando-se mais tarde nos compositores de outros países [...]”. (LUBA... 1921b, p. 7)

Além da influência exercida pela sua formação, acredita-se que a família Oswald represente um primeiro contato da pianista com o repertório brasileiro na época de seus estudos. Ainda, pode-se dizer que a aproximação com os Oswald possa ter propiciado o contato de Luba com o seu primeiro consorte, o violinista Giulio Harnisch e motivado a sua vinda para o Brasil⁵⁹. Luli Oswald (2001, in CERVINI, 2001, p.152) comenta que

Depois a menina se apaixonou por um violinista, Harnisch, Julio Harnisch, nos Estados Unidos ele tinha muito nome. Esse Julio Harnisch, também foi amigo da família Oswald e veio para o Brasil. E a russa ficou aí, batendo com a bengala em todo mundo. Era ótima, 'Luga' Alexandrowska [sic] era o nome dela. (OSWALD, Luli in CERVINI, 2001, p.152)

Giulio Harnisch e Luba d’Alexandrowska se casaram em 7 de setembro de 1912⁶⁰. De acordo com seu neto Alexander Harnisch, Luba “foi casada com Giulio Harnisch, meu avô, nascido em Roma, na Itália. O casamento aconteceu na Suíça. Desta união, nasceu meu pai Alessandro Harnisch, filho único, em Florença, Itália⁶¹.” Sobre Giulio e Luba, Harnisch (2019a) comenta que:

No início da carreira, eles fizeram vários concertos juntos. Mas, infelizmente, o relacionamento deles não durou muito. Giulio emigrou para os EUA, onde se tornou membro da orquestra filarmônica de Nova York⁶². Luba fez turnês pela Europa, EUA e América do Sul (Uruguai e Argentina) e de alguma forma

⁵⁹ Outro fator que pode ter influenciado a vinda de Luba d’Alexandrowska ao Brasil em 1920 foi a vinda de seu professor, Edouard Risler, um ano antes, em 1919, quando realizou uma série de concertos no país, conforme será abordado no decorrer da presente tese.

⁶⁰ Informações obtidas através da Certidão de Casamento de Giulio Harnisch e Luba d’Alexandrowska disponibilizada por Alexander Harnisch a essa pesquisa.

⁶¹ No original: *She was married to Giulio Harnisch my grandfather, born in Rome, Italy I guess. The marriage took place in Switzerland. From this liaison my father Alessandro Harnisch was born in Florence, Italy. He was a fotographer and emigrated to Brazil after the war.* (HARNISCH, 2019a)

⁶² Sobre Giulio Harnisch na New York Philharmonic Orchestra, consultar: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/163c60a5-f9c2-4d47-a07b-cb266ad44902-0.1/fullview#page/16/mode/2up>

ficou presa no Brasil. Ambos eram conhecidos como instrumentistas⁶³. (HARNISCH, 2019a, tradução nossa⁶⁴)

Muricy (1976, p. 397) comenta que após a morte de Giuseppe Buonamici, em 1914, Luba d'Alexandrowska já casada com “[...] renomado violista, Júlio Harnisch, com quem se apresentou em concertos de música de câmara”, deu início a uma carreira de virtuose internacional, passando por diversas cidades italianas, Lisboa, Nova Iorque, Chicago, Filadélfia e Paris.

O período da Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, tornou o cenário europeu pouco propício, evidenciando os Estados Unidos como uma opção para dar continuidade à carreira artística. Ainda que Luba d'Alexandrowska já tivesse um vínculo anterior com a América do Norte, evidenciada por meio dos seus estudos e matrimônio, percebeu-se uma atuação significativa da pianista nesse país durante o período mencionado⁶⁵. Inclusive, a sua chegada ao Brasil ocorreu através de um transatlântico que partiu do norte da América.

Conforme mencionado por Harnisch (2019a), ainda na década de 1920, Luba d'Alexandrowska se separou do seu cônjuge, seguindo as suas turnês, ao que tudo indica, desacompanhada. Esse fato, provavelmente, causou estranheza na sociedade quando da sua chegada ao Brasil, uma vez que, de acordo com Monti (2015) “Na conjuntura brasileira, do final do século XIX e em parte significativa do XX, as mulheres não costumavam viajar, principalmente sozinhas, desacompanhadas do pai ou, quando já com mais idade, do marido.” (MONTI, 2015, p. 163-164)

Nesse sentido, destaca-se que a pianista russa estava a frente de muitos padrões impostos na época⁶⁶, destacando alguns fatores: Alexandrowska era mulher,

⁶³ O jornal francês Le Figaro de 1 de março de 1913 noticiou que um dos concertos que Luba e Giulio participaram comentando que “On y a beaucoup applaudi la delicieuse pianiste "Leba [sic] d'Alexandrowsky" et le remarquable violoniste Giulio Harnisch.” (LE FIGARO, 1913, s.p)

⁶⁴ No original: *At the beginning of their career, they played several concerts together. But unfortunately their relationship, didn't last very long. Giulio emigrated to the USA where he became a member of the New York Philharmonic Orchestra. Luba toured around Europe, USA and South America (Uruguay and Argentina) and somehow got stuck in Brazil. Both were well-known as instrumentalists.* (HARNISCH, 2019a)

⁶⁵ A Primeira Guerra Mundial influenciou diretamente a carreira de outros artistas, como é o caso da pianista brasileira Guiomar Novaes. Nesse sentido, Orsini (1992) explica que tal evento “[...] afastou-a da Europa e lançou-a nos Estados Unidos onde, a partir de 1915, começa uma trajetória ascendente absolutamente incomum.” (ORSINI, 1992, p. 12)

⁶⁶ Ainda que o objetivo da presente tese não seja abordar a trajetória de Luba d'Alexandrowska por uma perspectiva dos estudos de gênero, destaca-se a importância do tema e de um olhar voltado a essa discussão, uma vez que, de acordo com Daher (2019, p. 5), “Sendo o gênero uma construção político-cultural, tal categoria precisa ser articulada às distintas dinâmicas de poder e cultura sociais”.

mãe, divorciada, pianista, empresária da sua carreira de concertista e professora, possuía um posicionamento de liderança frente aos grupos que pertencia, era proprietária de terrenos e direcionava as negociações de compra e venda, foi uma das pioneiras a ter e conduzir um automóvel, casou-se novamente em 1930, além de outros detalhes que se revelam através da pesquisa e são apresentados na presente tese.

4.2 CHEGADA E PERMANÊNCIA NO BRASIL (1920-1970)

Conforme as citações de Oswald (2001, in CERVINI, 2001, p.152) e Harnisch (2019a) Luba d’Alexandrowska veio ao Brasil e acabou criando vínculos com o país, conforme será abordado no decorrer do trabalho. De acordo com o documento do Departamento de Passaportes dos Estados Unidos⁶⁷ de março de 1920, Luba – ainda assinando Sra. Harnisch⁶⁸ – informava a sua vinda para a América do Sul, com objetivo de cumprir compromissos, entre eles, a realização de concertos.

Sobre a sua vinda ao Brasil, Muricy (1976, p. 398) elucida que Luba d’Alexandrowska veio a bordo do transatlântico “Vestris”, em 1920, no qual “encontrou-se com duas outras pianistas: Maria Carreras, muito conhecida em Curitiba, e Guiomar Novaes. Entusiasmos da nossa princesa do piano, Guiomar, por Luba”⁶⁹.

Considerando o destino do transatlântico “Vestris”, acredita-se que a chegada de Luba d’Alexandrowska ao país ocorreu pela cidade do Rio de Janeiro, para algumas apresentações no Teatro Municipal, que não ocorreram devido à problemas técnicos. De acordo com o jornal O Paiz, de 21 de maio de 1920, “Achando-se por

Luba d’Alexandrowska, assim como diversas outras personagens mulheres precisam ser estudadas e suas contribuições incluídas nos contextos históricos e sociais que fizeram parte, sendo protagonistas de suas trajetórias.

⁶⁷ Informações obtidas através de um Formulário do Departamento de Passaportes dos Estados Unidos disponibilizado por Alexander Harnisch a essa pesquisa.

⁶⁸ Giulio Harnisch era considerado um cidadão americano e foi possível o acesso a esses documentos porque Luba d’Alexandrowska além de ser casada com um americano, residia no país nesse período.

⁶⁹ De fato, Orsini (1992) menciona em seu livro “Guiomar Novaes - uma arrebatadora história de amor” a viagem da pianista Guiomar Novaes “A bordo do Vestris” indicando que “A partida estava marcada para 2 de novembro. Guiomar, que havia dado tantos recitais para o público brasileiro desejava, durante a viagem, estudar um programa inteiramente novo. Todavia, enfrentou um problema que acarretou alguns aborrecimentos. Surgiram dificuldades na partida dos navios e houve um atraso considerável no embarque. Consequentemente, sua escala de concertos sofreu alterações.” (ORSINI, 1992, p. 146) Aparentemente, o transatlântico só saiu rumo ao Brasil no ano de 1920, uma vez que o primeiro recital realizado por Luba d’Alexandrowska foi em 13 de maio, pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo e a agenda de concertos de Guiomar Novaes, ainda nos Estados Unidos, no começo desse ano foi bastante movimentada. (ORSINI, 1992, p. 146-149)

muitos dias ainda impossibilitado de funcionar o Teatro Municipal, por motivo das reparações nas instalações elétricas não poderão ter lugar os concertos da eminente pianista russa Luba Alexandrowska.” (MÚSICA, 1920a, p. 4) Esse fato é corroborado por uma notícia posterior, que anunciava os concertos da pianista no ano de 1926, destacando que

Foi recebida com imensa simpatia no nosso meio musical notícia de que a eminente pianista russa Luba d’Alexandrowska de passagem para América do Norte, realizaria no Theatro Lyrico, três recitais de piano. Já nos ocupamos desta iminente concertista, que foi contratada na Europa para dar concertos no nosso Municipal, que não puderam realizar-se devido a estar o teatro em obras, quando chegou ao nosso país a ilustre artista. (LUBA... 1926c, p. 6)

O primeiro registro localizado dos concertos da pianista russa no Brasil é de um recital em 13 de maio de 1920⁷⁰, pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo.

Seguindo para a capital paranaense, Luba d’Alexandrowska realizou um concerto em 29 de maio de 1920, no Teatro Guaíra. O jornal curitibano Diário da Tarde do dia 26 do mesmo mês, anunciou que “Pelo trem da marinha chegou ontem a essa capital, procedente do Rio de Janeiro, a sra. Luba d’Alexandrowska, a eminente pianista tão ansiosamente esperada [...]” informando que esta vinha acompanhada de um representante do empresário Walter Mocchi⁷¹, do Municipal do Rio de Janeiro, o que confirma a sua passagem inicial por pelo Rio de Janeiro e, posteriormente, São Paulo. (LUBA... 1920b, p. 1)

Possivelmente a influência da família Oswald ou até mesmo de seu professor Edouard Risler tenham feito Luba d’Alexandrowska vir ao Brasil, mas a receptividade do público e o cenário brasileiro fizeram com que a pianista permanecesse e estreitasse os seus laços com o país. O mesmo jornal mencionado acima, descreve a chegada da pianista e indica fatos importantes a serem realçados:

A ilustre e gloriosa artista teve ao desembarcar carinhosa recepção de artistas e representantes da imprensa, seguindo em automóvel para o Grande

⁷⁰ Informação disponível na Linha do Tempo do Instituto Piano Brasileiro, disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1920>

⁷¹ Walter Mocchi (1871-1955) foi um empresário e agente teatral italiano atuante no período áureo do teatro lírico de São Paulo e Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e foi responsável pela vinda de artistas renomados para turnês no Brasil. Para mais informações, consultar: COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 173-192, dez. 2016 e SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Hotel, onde se acha hospedada. Chegou ontem à estação de Curitiba seu grande piano da fábrica "*Chickering*" tendo a eminente artista palavras de agradecimento pela boa vontade e facilidades encontradas no pessoal do porto de Paranaguá e da estação daquela cidade. O tempo favorável durante o percurso da Serra permitirá a delicada pianista que é também exímia pintora admirar os empolgantes panoramas sempre admiráveis de grandeza. Breve prometeu dar também impressões escritas pois também cultivava as letras como fulgurante estilo. Afável, insinuante e altamente distinta é uma dama no mais requintado alcance do vocábulo primando por esse cativante interesse com que se refere as nossas coisas. Repetiu-nos, por exemplo, a meia voz alguns trechos da melodia popular "Luar do Sertão", que já ouvira e achara o motivo belíssimo para ser estilizado na grande música, através do cadinho dos grandes compositores, como o pensam os que compreendem a elevação da arte. (LUBA... 1920b, p. 1)

Através dessa citação, além da receptividade local, enfatiza-se a descrição da chegada do seu piano, exemplificando o hábito da pianista em transportar consigo o próprio instrumento, mas também um interesse e conhecimento prévio da instrumentista com as "nossas coisas", conforme mencionado. Esse conhecimento prévio fica evidenciado pela indicação do domínio da canção "Luar do Sertão"⁷² e através da descrição do programa do 2º concerto realizado pela pianista em Curitiba, no dia 2 de junho de 1920, no Teatro Guaíra. Entre as obras escolhidas estava o Estudo nº2, sobre o motivo de "tango brasileiro"⁷³, de Henrique Oswald, indicando, mais uma vez, a ligação anterior com a família Oswald através de seu colega de estudos Alfredo.

Nessa vinda à Curitiba ocorreu o contato de Luba d'Alexandrowska com os pianos da marca brasileira Essenfelder, comprovado através da correspondência da pianista endereçada ao "Cher Monsieur Essenfelder", datado do dia 8 de junho de 1920, que foi apresentado inicialmente e descreve as impressões da pianista sobre o mecanismo e sonoridade do instrumento, além da demonstração de interesse em tocar em pianos da marca.

A relação de Alexandrowska com o Brasil se estabeleceu desde a sua chegada em 1920 e se expandiu pelos anos e décadas subsequentes de diversas maneiras, através do seu repertório, agenda de concertos e relação com a marca

⁷² A conhecida canção brasileira Luar do Sertão, de autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, teve a sua primeira gravação lançada em 1914, seis anos antes da vinda de Luba d'Alexandrowska ao Brasil. Para mais informações, consultar: LUAR do Sertão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6120/luar-do-sertao>>.

⁷³ "Executou de H. Oswald, "Estudo, número 2, sobre o motivo de "tango brasileiro", de brilhante efeito." (A GRANDE... 1920a, p. 2)

Essenfelder, por exemplo. Entretanto, acredita-se que o contexto que a pianista russa encontrou chegando ao Brasil favoreceu a sua permanência e criação de vínculos com o país.

O século XX traz uma surpresa atrás da outra. Do espírito sorridente da *Belle Époque*, confiante de que não haverá mais guerras, emana uma fé inabalável no progresso. Mas extraordinárias novidades do século são a garantia de um mundo melhor. Em 1900, a ópera continuava no auge com Puccini e Verdi e chega, na França, ao seu apogeu, ocupando toda atenção do público no plano musical. [...] Paris ferve em arte e renovação. No início do século duas tendências opostas começavam a sua ascensão: o racionalismo, que conduziria a ciência e a tecnologia, e o irracionalismo, que surge nas artes como reação ao controle racional do mundo. Na Alemanha, Mahler e Richard Strauss já abalaram a orquestração e cultivaram o colossal, com a exacerbação extrema dos meios expressivos. Picasso pinta em Paris. Está-se às vésperas do surgimento do cubismo. Cézanne pinta quadros em que a figura começa a ceder, há a emoção direto diante da natureza. Na ciência, são conquistas recentes a teoria da relatividade, de Einstein, e o fonógrafo de Thomas Edison. Freud publica várias teses sobre a sexualidade, a libido, a história e as neuroses. Começavam a se diferenciar as várias estéticas pelas quais passaria o modernismo. (LEITE, 2001, p. 45-46)

No Brasil, o final do século XIX e o começo do século XX marcou, principalmente, a mudança de um regime monárquico para o início da República no final de 1889. Essa transição dos séculos trouxe consigo uma série de conquistas voltadas às novas tecnologias e ideias que impulsionaram um processo de modernização do país e que influenciaram os novos padrões, inclusive culturais, que se estabeleceram no começo do século XX. Sobre essas mudanças, Toffano (2007, p. 75) apresenta que:

No Brasil, há mudanças bastante significativas, de país essencialmente agrário para o país que segue rumo a industrialização; de país que passa da prática do escravismo para uma legislação em favor da cidadania de todas as raças e do trabalho livre; de uma população predominantemente rural para uma população majoritariamente urbana e de um regime monárquico para o regime republicano. A República traz no seu bojo uma nova elite interessada em implantar indústrias no país e em equipará-lo às nações modernas. (TOFFANO, 2007, p. 75)

O surgimento dessa nova elite implementou novos hábitos, em sua maioria, atrelados à cultura europeia, tida como um exemplo a ser seguido. Nesse sentido, o

piano, introduzido no Brasil ainda no século XIX⁷⁴, antes do que qualquer ligação musical, representava um símbolo mobiliário da condição econômica dessa nova elite em ascensão.

Ao ser introduzido no Brasil, o piano não passava de uma aquisição de luxo de indivíduos endinheirados, que compravam um instrumento musical assim como adquirir alguma mobília para sala de jantar ou para sala de estar. O vínculo do piano, seja como mobiliário, seja como instrumento, sempre foi com a classe endinheirada, em razão do seu alto valor aquisitivo. Sendo assim, ele surgiu no Brasil simbolizando fortuna, poder de compra e luxo [...] (TOFFANO, 2007, p. 53-54)

Nesse sentido, Chiaffarelli⁷⁵ (apud Leite 2011, p. 66) comenta: “Não há dúvida alguma de que o estudo do piano e o domínio da língua francesa surgiram como valores elitizantes indispensáveis às famílias tradicionais e abastadas.” Considerando isso, é natural que “[...] a superficialidade do conhecimento musical parecia suficiente para as exigências dos serões familiares, onde a execução de árias, modinhas e outras formas musicais tiveram seu lugar [...]” deixando o verdadeiro interesse pelo desenvolvimento musical em um segundo plano. (CHIAFFARELLI apud LEITE, 2011, p. 66) Para Toffano (2007, p. 52) “[...] embora estivesse incluído no contexto da educação formal, o instrumento não alcançava em nenhum momento valor algum em termos de profissionalização.”

As principais tarefas das mulheres – sem direito ao voto ou à participação política – estavam relacionadas a reuniões beneficentes, ao seu desempenho como anfitriãs, a certa familiaridade com bordados, crochês, com a língua francesa e à exposição de seus dotes musicais. O estudo do piano era, portanto, incentivado para completar a educação de uma moça prendada. Não se esperava encontrar mais do que vastos penteados sob os chapéus ornados de plumas e fitas coloridas. (LEITE, 2011, p. 87)

⁷⁴ A partir de 1850, a produção de pianos teve um aumento significativo, que passou a ser importado e fabricado por diversos países. Carhart (2001) comenta que “[...] numa época em que não se questionava o colonialismo, os pianos subiam o rio Amazonas, atravessavam o Saara e as fronteiras do oeste americano. Sua história é comparativamente recente e, como o piano tende a ser longo vivo, sobrevivem de alguma forma.” Para se ter um panorama dessa produção e a crescente facilitação ao acesso ao instrumento, sobretudo no começo do século XX, Leite (2011, p. 59) apresenta que “[...] o piano era um dos poucos artigos de luxo disponíveis para a maioria dos consumidores e foi um dos primeiros a serem financiados a longo prazo. De uma hora para a outra, havia piano para quem quisesse e o aumento da produção e de vendas foi espetacular. Por volta de 1850 produziam-se em torno de cinquenta mil instrumentos por ano; em 1910 já era de meio milhão a produção anual, dos quais trezentos e cinquenta mil eram fabricados nos Estados Unidos.” (LEITE, 2011, p. 59)

⁷⁵ CHIAFFARELLI, L. **Carlos Gomes**. São Paulo, Duprat e Comp., 1909. In: JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. A Escola de música de Luigi Chiaffarelli. São Paulo: 1982. Tese (Doutorado) - Universidade Mackenzie, 1982.

Entretanto, as mudanças que foram impulsionadas com o início do século XX, apresentaram novas possibilidades ao instrumento, muito além de apenas um mobiliário ou a uma habilidade das moças prendadas de famílias abastadas⁷⁶. Medaglia (apud BOTELHO, 2003, p. 11) aponta que “Na virada do século XIX para o XX, [...] uma postura feminina corajosa estremeceu essa ingênua relação da mulher com o piano, a música e a sociedade.” Sendo assim, pode-se dizer que o contexto desse período propiciou uma “inflexão na passagem para a profissionalização” conforme apresenta Toffano (2007, p. 58):

São vários os fatores que vão contribuir para atenuar o forte caráter social que se imprimiu ao ato de tocar piano. O contexto urbano em suas configurações, tais como os novos interesses em ideias positivistas, a formação de uma classe média urbana intelectual, a industrialização e o mercantilismo, presente também no comércio e nas promoções musicais, constitui pontos de inflexão na passagem para a profissionalização. Não se pode esquecer, ainda, da imitação da sociedade europeia, mais uma vez expressa por meio da adoção do piano como instrumento de concerto. (TOFFANO, 2007, p. 58)

Sendo assim, é possível acompanhar uma mudança significativa na valorização do piano enquanto instrumento e a consideração da possibilidade de carreira. Essas mudanças culminaram no início do século XX com uma geração de pianistas brasileiras reconhecidas internacionalmente⁷⁷, na presença de diversos professores europeus no país⁷⁸, de pianistas e artistas vindo de todas as partes do

⁷⁶ Reforçando esse contexto, Toffano (2007, p. 55) se referindo ao piano indica que “[...] a prática desse instrumento e sua propagação entre as mulheres das classes sociais mais abastadas passaram a ser, em grande parte, itens do código de conduta da época.” (TOFFANO, 2007, p. 55)

⁷⁷ Cita-se como exemplo as pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. Para mais informações, consultar: LEITE, Edson. **Antonietta, Guiomar e Magdalena: Pianistas no Brasil**. São Paulo, Acquerello, 2011.

⁷⁸ “Na virada do século, além do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, destacava-se o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Ambos contribuíram significativamente para a difusão da prática pianística e para a dimensão profissional da atividade, o que se pode ser avaliado pelos nomes dos pianistas ligados a essas duas instituições. No entanto, não se pode deixar de mencionar a participação das grandes escolas particulares de piano na transformação dessa prática em profissão de concertista. E aqui leia-se “escola” no sentido de tradição pedagógica.” (TOFFANO, 2007, p. 63). Dentro dessas escolas de piano, menciona-se a atuação de Arthur Napoleão no Rio de Janeiro e Luigi Chiaffarelli, em São Paulo, ainda no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Nesse mesmo período, citando Leite (2011, p. 88): “O desenvolvimento de São Paulo, graças ao surto cafeeiro, possibilita que professores europeus como Gabriel Giraudon, Paulo Tagliaferro e Luigi Chiaffarelli se instalem na cidade e passem a ministrar aulas de música – principalmente de piano – especialmente às filhas das famílias em ascensão política e econômica.”

mundo realizar suas turnês no Brasil⁷⁹, também, na realização da Semana de Arte Moderna de 1922⁸⁰.

É importante mencionar que o movimento cultural e musical brasileiro ligado ao piano ocorria desde o século XIX, predominantemente influenciado pela Europa, tendo como centro de desenvolvimento as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo⁸¹. Nesse sentido, Toffano (2007, p. 66) comenta que a capital carioca “[...] desempenhou um papel relevante e pioneiro, durante o século XIX, para a formação de um ambiente propício ao desenvolvimento da arte pianística”, mas foi em São Paulo que o piano ganhou significativa projeção e um local fértil para seu desenvolvimento, alinhado às novas linhas de pensamento, a partir do século XX.

Considerando o levantamento histórico do piano no Brasil e a sua aceitação por parte da elite paulista em ascensão, inicialmente preocupada somente com o status⁸², mas que, posteriormente desenvolveu uma preocupação com a cultura musical propriamente dita, fez com que a capital paulista fosse sempre associada ao piano. Como exemplo disso, Leite (2011, p. 66) indica que “Lá em 1875, França Júnior, no folhetim A Província de São Paulo, de 18 de maio de 1875, afirma a respeito da cidade: “És Uma Verdadeira Pianópolis!”. (LEITE, 2011, p. 66)

A proporção da relação de São Paulo com o piano foi tamanha que, em 1922, Mário de Andrade publica um texto no primeiro número da revista Klaxon intitulado

⁷⁹ Nesse sentido, Leite (2012, p. 63) corrobora que: “A riqueza de São Paulo passou a atrair, além da ópera, os modernos, a nata do circuito cosmopolita, incluindo as bailarinas Isadora Duncan e Ana Pavlovna, a apresentação de O Pássaro de Fogo, de Stravinski, obras de Debussy, Ravel e apresentações do pianista Arthur Rubinstein interpretando Polenc, Prokofiev, César Franck, Albeniz e Villa-Lobos.”

⁸⁰ A Semana de Arte Moderna foi inaugurada no dia 13 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo com uma conferência de Graça Aranha intitulada: “A emoção estética na arte moderna”. (LEITE, 2011, p. 40) De acordo com Guérios (2003, p. 121) a Semana de Arte Moderna tinha “[...] por objetivo colocar a arte brasileira em compasso com a arte das grandes metrópoles mundiais.”

⁸¹ “Na segunda metade do século XIX, pelo menos 37 pianistas estrangeiros marcaram presença no Rio de Janeiro e em São Paulo. [...] Desses pianistas, 15 (Achille Arnaud, Adolpho Maersch, Alfredo Bevilacqua, Arthur Napoleão, Bernard Wagner, Emílio Wroblenski, Gabriel Giraudon, Gennaro Arnaud, Hugo Bussmeyer, João Domingos Bontempo, Lucien Lambert, Louis Moreau Gottshallk, Luigi Chiaffarelli, Oscar Pfeiffer e Weiss) estabeleceram-se no Brasil na segunda metade do século XIX; Isidoro Bevilacqua tinha chegado antes, fixando-se no Rio de Janeiro em 1835. Portanto, a contribuição desses 16 nomes deu-se a médio longo prazo e, especialmente, por meio da pedagogia. Uns se concentraram em negócios baseados na área musical ou em promoções de atividades musicais ou pianísticas, o que também representou ganho para a sociedade do piano.” (TOFFANO, 2007, p. 64)

⁸² “Na verdade, a história do piano, se analisada com atenção, juntamente com o hábito de ir a concertos ou de assistir a bons espetáculos, oscila entre o gosto ou prazer, a preocupação em aparecer (status, aparência, “fazer tipo”) e o desejo ou a busca do saber e do educar-se. O ato de frequentar o teatro, por exemplo, representava muito como status e prescrevia um item importante do código de conduta de um indivíduo bem situado socialmente.” (TOFFANO, 2007, p. 56)

“Pianolatria⁸³”, em que critica a dependência exclusiva desse instrumento na capital paulista. Sobre essa “hipertrofia do piano”, Egg (2019) comenta:

Essa hipertrofia do piano na cidade surgia em decorrência da insuficiência de outras práticas musicais, que o crítico julgava mais importantes. [...] Essa crítica ao interesse exclusivo na música de piano, em detrimento de música sinfônica e de câmara seria uma constante na produção de Mário de Andrade. No entender do crítico, superar o pianismo como único interesse musical da cidade era primordial para deixar a situação de atraso provinciano. Se São Paulo queria fazer jus à sua situação de nova metrópole industrial e importante centro cultural, precisava desenvolver um melhor juízo crítico sobre a música de piano, a aprender o gosto por música sinfônica e música de câmara. (EGG, 2019, p. 4)

Para Mário de Andrade (1922, p. 8), apenas “livre do preconceito pianístico, São Paulo será musical.” O autor se referia também a restrição a novas estéticas musicais por parte de uma plateia extremamente dependente de um repertório e uma interpretação pianística ligada à tradição romântica. Wisnik (1977, p. 76) mencionando o texto Pianolatria de Mário de Andrade esclarece que “[...] São Paulo havia constituído uma brilhante tradição pianística [...] que, no entanto, viciava o gosto do público, restringindo o repertório e promovendo a prática da interpretação sentimentalista”.

E a nossa escola, de piano? retrucarão... Não há dúvida. Possuímos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atrazo musical? É. Dizer música, em São Paulo, quási significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões... Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional... (ANDRADE, 1922, p. 8)

A citação de Mário de Andrade deixa transparecer não apenas uma necessidade emergente na mudança de pensamento, mas também a receptividade do público aos pianistas estrangeiros. Aqui, pode-se levantar uma hipótese: ao mesmo tempo que os pianistas estrangeiros eram acolhidos incondicionalmente por trazerem os seus saberes e referências europeias⁸⁴, tais pianistas traziam também o que havia

⁸³ Para o texto na íntegra, consultar: ANDRADE, Mário de. Pianolatria. **Klaxon**, São Paulo, n. 1, p. 8, 1922. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6863>. Acesso em: 10 jul. 2021.

⁸⁴ Nesse sentido, Toffano (2007, p. 68) menciona que “[...] a presença de um estrangeiro detentor de novas técnicas e capaz de oferecer algum tipo de mercadoria cultural encontrava receptividade da classe média emergente, sequiosa por aumentar seus saberes. Era como se cada um desses pianistas

de mais moderno em termos de técnica e repertório, introduzindo aos poucos junto ao público brasileiro um novo pensamento⁸⁵, tendo seu ápice com a realização da Semana de Arte Moderna de 1922. De acordo com Leite (2012):

Aos poucos, a Semana de 22, uma semana de verão que poucos entenderam, mas que constituiu um marco para o avanço cultural da cidade de São Paulo, foi ganhando importância histórica e passou a representar a confluência de tendências de renovação e afirmação da arte nacional. Significou uma ruptura com um passado arcaico que não representava as possibilidades estéticas brasileiras e, mais que tudo, tornou a cidade de São Paulo e o país mais receptivos ao novo e ao diferente. (LEITE, 2012, p. 69)

De modo geral, na década de 1920, São Paulo era considerada uma das grandes metrópoles do mundo⁸⁶ e representava a esperança de mudança e anseio pelo novo após o término da Primeira Guerra Mundial⁸⁷. Nesse sentido, Leite (2012) descreve que:

assumisse a liderança de uma micro sociedade e, ao encontrar ressonância em todos os seus membros, se propagasse e fosse se multiplicando - multiplicação bem palpável no que diz respeito a prática de instrumento, especialmente pelo sexo feminino.”

⁸⁵ Tal informação pode ser verificada através das referências que mencionam o repertório dos concertos de piano realizados nesse período, com a presença constante de obras de “obras de Debussy, Ravel [...] Polenc, Prokofiev, César Franck, Albeniz e Villa-Lobos.” (LEITE, 2012, p. 63)

⁸⁶ “É em torno de 1919-20 que – refletindo sobre o grande crescimento industrial do período de guerra, as estatísticas do último censo demográfico-econômico, a iminência de se tornar um dos palcos da celebração do centenário da Independência e o complexo conjunto de reformas urbanas desenvolvido nesse momento – a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura. O Rio de Janeiro e Buenos Aires podiam ser provisoriamente maiores, mas o compasso do crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais, que seu triunfo sobre as duas rivais mais próximas era inapelável e apontava para destinos ainda mais altos. [...]” (LEITE, 2011, p. 34)

⁸⁷ Sevckenko (1992, p. 24) apresenta uma descrição do contexto de São Paulo após a Primeira Guerra Mundial que ilustra o desejo de mudança e abertura para o novo que ganhou força nesse período. De acordo com o autor: “[...] É logo, por toda parte, se falava da felicidade especial de um novo ano que anunciava o fim dos três flagelos que atingiram a cidade, submetendo-a a aflições terríveis em 1918, os chamados “três Gês”: a Gripe (espanhola), a Geadas e os Gafanhotos. Outras versões ampliadas denunciavam entre calafrios os “cinco Gês”, acrescentando àqueles também a Guerra (Primeira Guerra Mundial) e as greves (as grandes greves de 1917 e 1918). De fato, parecia-se estar saindo de uma conjuntura particularmente catastrófica. A epidemia da gripe espanhola, difundida pelo mundo todo a partir do foco dos campos de batalha da Europa, caíra sobre a cidade com uma voracidade que evocava a peste negra medieval: em alguns meses prodigalizou São Paulo de valas coletivas lotadas de cadáveres, com não poucos moribundos atirados às fossas ainda vivos de permeio, nas correrias desencontradas do pânico. As geadas intensas e as nuvens de gafanhotos se tornaram, em 1918, um pesadelo recorrente e opressivo nessa cidade estreitamente dependente dos sucessos da lavoura cafeeira. As greves, pelo pior que se temia, haviam vindo para ficar, mas a barbárie da Guerra, essas, ao menos, garantiam as autoridades internacionais, acabara para sempre. Com a segurança da paz mundial, as expectativas se voltaram para o último front e nada impedia que se nutrissem esperanças de alcançar a harmonia mundial e a paz social. Depois de tantos tormentos, era imperativo que o futuro fosse brilhante.”

São Paulo era uma cidade onde os povos, as raças, a indústria, a agricultura, o que era nacional e o que era estrangeiro conviviam sem uma distinção bem definida que envolvia a própria identidade da cidade. A herança cultural dos séculos passados se torna obsoleta, inconsistente, necessita ser reelaborada para enfrentar os efeitos desorientadores dos novos tempos. Após a Primeira Guerra Mundial, o mundo não podia continuar o mesmo. O anseio pelo novo era irrefutável. (LEITE, 2012, p. 62-63)

No Brasil, a capital paulista foi o palco do movimento modernista e “surge como um pólo da maior importância nas primeiras décadas do século. É o símbolo brasileiro do progresso, dos tempos modernos e, principalmente, da “mudança”.” (TOFFANO, 2007, p. 76-77)

A produção musical da Semana de 22 foi fundamental para o desenvolvimento da arte do século XX no Brasil, contribuindo para o entendimento crítico da estética artística brasileira, especialmente de São Paulo, a partir desse marco de tradições e rupturas, rumo a um novo modernismo que partia do folclore, da música nacionalista, étnica e social, estabelecendo uma identidade nacional. (LEITE, 2012, p. 69)

Além do marco que esse evento foi para a história da arte brasileira de um modo geral, destaca-se que “os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independente de modernismo ou não, eram polos de atração.” (LEITE, 2011, p. 44) Diversos pianistas participaram desse evento⁸⁸, incluindo Guiomar Novaes, “que se indispôs com os modernistas ao criticar o desrespeito com o que, no afã de defender uma nova arte baseada nos ideais nacionalistas, eram tratados os compositores do passado, em especial o seu querido Chopin⁸⁹”. (MEDEIROS e SAMPAIO, 2011, p. 84-85)

De fato, o próprio organizador da Semana de Arte Moderna, Paulo Prado lamentou “inevitáveis excessos” devido aos “exageros do calor da luta”.

⁸⁸ Leite (2011, p. 80) menciona a influência indireta de Chiaffarelli através da liderança “de um grupo de amigos e alunos que frequentavam a sua casa”, entre eles: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes, Menotti Del Picchia, Francisco Mignone, Mario de Andrade, Ernani Braga e Villa-Lobos.

⁸⁹ Nessa ocasião Guiomar Novaes escreve uma carta ao Comitê Organizador da Semana de Arte Moderna desaprovando uma sátira do músico francês e modernista Eric Satie à *Marcha Fúnebre* de Chopin, interpretada pelo pianista brasileiro Ernani Braga durante o evento. Mais tarde, essa carta foi publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 15 de fevereiro de 1933: “Em virtude do caráter exclusivista intolerante que assumiu a primeira festa de Arte Moderna (...) em relação às demais escolas de música das quais sou intérprete admiradora, não posso deixar de declarar aqui o meu desacordo com este modo de pensar (...). Admiro e respeito as grandes manifestações de arte independentemente das escolas que elas se filiam (...).” (MEDEIROS e SAMPAIO, 2011, p. 84-85)

(SEVCENKO⁹⁰ apud LEITE, 2011, p. 43). O público, por sua vez, contribuiu durante as apresentações de uma forma pouco receptiva as novas ideias. Guérios (2003, p. 121) comenta que “A ocupação de pólo do *establishment* artístico paulista por jovens artistas que propalavam em palavras provocativas uma profunda quebra estética levou à plateia um público disposto a tripudiar todas as apresentações”. Em contrapartida, reforçando a importância desse evento, o mesmo autor aponta que:

A semana teve enorme importância simbólica para o panorama artístico brasileiro. As ideias dos promotores do evento passaram a constituir o *establishment* artístico no país, mesmo porque eles próprios passaram a ocupar posições institucionais de relevo e a lutar - com sucesso - pela expansão de suas visões estéticas. (GUÉRIOS, 2003, p. 123)

Foi com esse contexto, ainda submerso em uma tradição romântica europeia ao mesmo tempo que almejava uma arte moderna e o desenvolvimento de uma identidade nacional, que Luba d’Alexandrowska se deparou em sua chegada ao Brasil. Desembarcando no Rio de Janeiro e realizando suas turnês por diversas cidades do país durante os anos 1920, foi em São Paulo que a pianista russa se estabeleceu e desenvolveu a sua escola de piano a partir de 1926. Por esse motivo, apresentou-se um pequeno recuo histórico em torno na capital paulista desse período com o objetivo de localizar indícios que possam ter contribuído com a mudança de Luba d’Alexandrowska de Curitiba, onde fixara residência em 1922, para São Paulo em 1926, antes da sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro, em 1930.

Na capital paranaense, Alexandrowska desenvolveu amizade com o exímio crítico e musicólogo curitibano Andrade Muricy, que foi o único a escrever sobre a morte da pianista russa em 1970: “É de se lembrar a presença, naquela mesma época, em Curitiba de grandes pianistas como Amélia Henn e principalmente Luba d’Alexandrowska, recém falecida e sobre quem pretendo ocupar-me proximamente.” (MURICY, 1970, p. 2)

Sobre o período em que Alexandrowska permaneceu em Curitiba, apresenta-se um trecho do texto publicado por Muricy (1971) dedicado a pianista, que ilustra como era a cidade e o interior da sua casa entre 1922 e 1923:

⁹⁰ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O gigante Iguaçu, ali bem perto, era ainda como um amplo ribeirão, para além dos banhadões ao sul de Curitiba, no limiar de São José dos Pinhais. Toda a região resumava água; império dos batráquios canoros, e tão importantes que aos curitibanos se lhes chamava “sapos”. Na fímbria desse pântano, a sudoeste, estendiam-se, como um jardim natural e singelo, a Água Verde⁹¹, que já então despontava em moradias de madeira, daquelas a que chamávamos de “casa de polacos”, porque implantadas por todo o Paraná pela etnia polonesa. Na sala de estar, que era quase a casa inteira - e onde, em tardes memoráveis (1922/23), passei horas amavelmente reveladoras -, as paredes, o teto, alguns móveis baixos, tudo em preto, do negro mate e veludoso. Mas, sobre a mesa rústica, o samovar, castiçais e ataçadores, de um cobre purpurino cintilavam. Nas paredes, uma pequena tapeçaria de fundo verde, uns quadrinhos e luzentos utensílios pendiam. Das janelas floridas via-se, ao longe, a minha boa cidade de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais de Curitiba, na radiação do poente. Numa meia penumbra, Luba d'Alexandrowska fazia surdirem do entressonho vozes estranhas, selvagens, ou de limpeza transcendência, que soavam adequadas aquele cenário que reconduzia artista aristocrática e requintada, como a uma datcha de sua terra natal. [...] (MURICY, 1971, p. 2)

Após um período fora do país realizando turnês, Luba d'Alexandrowska residiu na cidade de São Paulo no período de 1926 a 1930, dedicando-se a sua carreira de concertista e, crescentemente, ao ensino do piano, dando às suas aulas uma estrutura de curso, com sede própria e iniciativas musicais, tais como audições e reuniões mensais dedicadas à compositores específicos, conforme será aprofundado em momento oportuno.

No Rio de Janeiro, consolidou definitivamente seus laços com o Brasil após o casamento com o conceituado médico e cientista brasileiro Miguel Ozório de Almeida⁹², em 1930. Souza (2015, p.9) comenta que “Miguel Ozório foi casado com Maria do Carmo, com quem teve duas filhas, Helena e Isolda. Entretanto, na década de 1930, separou-se e passou a viver com sua nova mulher, a pianista russa Luba d'Alexandrowska.”

⁹¹ Achou-se interessante manter a descrição histórica do bairro Água Verde a fim de ilustrar a localização da casa de Luba d'Alexandrowska em Curitiba/PR. Inicialmente era um bairro composto por chácaras que, posteriormente, foram loteadas para a formação das ruas. Seu nome faz alusão a ao ribeirão que tinha as suas águas esverdeadas por conta da presença de algas e que cortava o bairro antes de ser totalmente canalizado. Para mais informações, consultar: NOGUEIRA, Eliel. **Origem e história do bairro Água Verde de Curitiba pelas algas do rio**. 2013. Disponível em: <https://www.curitibaantiga.com/fotos-antigas/187/origem-e-historia-do-bairro-agua-verde-de-curitiba-pelas-algas-do-rio.html>. Acesso em: 20 mar. 2021.

⁹² Miguel Ozório de Almeida (1890 – 1953) formou-se em medicina e desenvolvia pesquisas na área de fisiologia, tendo seu trabalho amplamente reconhecido no Brasil e no exterior. Durante a sua trajetória recebeu diversos prêmios e atuou à frente de grandes instituições no Brasil e França. Para mais informações, consultar: SOUZA, Letícia Pumar Alves de. **A ciência e seus fins: internacionalismo, universalismo e autonomia na trajetória do fisiologista Miguel Ozório de Almeida (1890-1953)**. 2015. 310 f. Tese (Doutorado) - Curso de História das Ciências e da Saúde, Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2015.

Ozório de Almeida além de ser um renomado cientista, teve suas habilidades musicais descritas por Carlos Chagas Filho, em um ciclo de conferências na Academia Brasileira de Letras⁹³, em 1997. Tal citação apresenta características de Almeida e sobre a sua relação com Luba d'Alexandrowska:

Quando o conheci Miguel se ocupava dos fatores que condicionam as contrações musculares e, ao mesmo tempo, preparava a sua teoria matemática da estabilidade dos versos, já que era também um grande matemático. Além de matemático e extraordinário pesquisador, Miguel Osório era ainda um musicista. Ouvi-lo tocar uma sonata ou uma peça mais forte ao piano era enternecedor. Muitas vezes fui à sua casa, na Rua dos Oitis ou na Estrada do Açude, para conversar sobre ciência; no entanto, na verdade, lá ia eu para ouvi-lo tocar piano. Sua mulher, Luba Alexandrowska, pianista profissional, tocava às vezes em duo com Miguel. Embora eu seja dos muitos que pensam que a técnica pianística de Luba era a mais perfeita que se poderia imaginar, a de Miguel nos emocionava muito mais. A perfeição técnica na movimentação de seus dedos era surpreendentemente atraente, tanto no teclado quanto na preparação de uma coluna de rã. Não vou explicar bem o que é uma coluna de rã. Quero apenas dizer que a perfeição técnica na movimentação dos seus dedos era surpreendentemente atraente. (CHAGAS FILHO, 1997, s.p.)

Compreender a relevância de Miguel Ozório de Almeida no contexto científico brasileiro e internacional, sobretudo no período dos anos 1930, contribui para o entendimento das mudanças ocorridas na carreira pianística de Luba d'Alexandrowska nesse ínterim.

A partir do casamento, notou-se a diminuição acentuada de concertos realizados pela pianista, localizando-se apenas a referência de dois concertos, em 1931 e 1933. Além disso, as referências passaram a incluir o sobrenome Osório de Almeida, ainda que seu nome artístico tenha permanecido d'Alexandrowska:

Luba de Alexandrowska (Mme. Osório de Almeida) é um nome de artista muito festejado em quase todo o Brasil, não só como notável virtuose do piano, mas ainda como professora de grande competência. Anunciar um recital é, pois, garantir o êxito seguro. (RECITAL... 1933, p. 9)

Confrontando outras referências que citam alunos após os anos 1930, percebe-se que a sua atuação se concentrou na continuidade das aulas de piano dos seus discípulos, diminuindo o seu papel como concertista. Entretanto, Alexandrowska

⁹³ Para mais informações, consultar: CHAGAS FILHO, Carlos. Os cientistas. 2º Ciclo de Conferências-Cem anos de cultura brasileira. Rio de Janeiro, 1997. **Academia Brasileira de Letras**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/eventos/os-cientistas>

ainda teve participação no cenário pianístico como comissão julgadora do Concurso a prêmio de piano do Instituto de Música, de 1933:

Realizaram-se ontem as últimas provas do concurso a Prêmio da classe de piano que vinha se verificando desde segunda-feira, dia 31 de julho a comissão julgadora foi composta dos seguintes membros: Presidente, Alfredo Fertin de Vasconcellos; vogais: Luba Alexandrowska de Almeida, Sylvia Brito Cunha Moraes, Kytta de Bellido Gusmão, Vera Vasconcellos Cavalcanti de Albuquerque, Celina Roxo Eschmann e Arnaldo Rabello. (CONCURSO... 1933, p. 9)

Além disso, outra mudança é que as citações localizadas posteriormente ao casamento, deixaram de ter a pianista russa como o foco, para incluí-la ao papel de cônjuge de Miguel Ozório de Almeida. O jornal Diário da Noite, de 1937, noticiou que:

Nome dos mais acatados da ciência brasileira contemporânea, professor em Manguinhos, membro da Academia Brasileira de Letras, vai o Doutor Miguel Ozório de Almeida dar um curso de Conferência sobre sua especialidade, na Sorbonne. Em sua companhia seguiu sua senhora, a musicista Luba d'Alexandrowska. (VIAJANTES, 1937, p. 4)

Reforçando a diminuição acentuada de concertos realizados pela pianista após o casamento, cita-se como exemplo referências posteriores, cujo foco é a atuação de Miguel Ozório de Almeida, mas que reforçam a presença de sua esposa acompanhando-o, deixando transparecer o contentamento do autor do artigo na oportunidade de ouvi-la novamente ao piano:

De combinação com o Dr. Waldemar de Oliveira, consegui do Governador Lima Cavalcante autorização para convidar o meu particular amigo, o professor Miguel Ozório de Almeida - uma das maiores expressões científicas atuais no Brasil e no mundo inteiro -, a visitar oficialmente o nosso estado, realizando uma série de conferências. Aliás o governador Lima Cavalcante, há tempos, já o havia convidado. Acompanhá-lo-a a sua exma. senhora, que nos dará belas noites de arte fazendo reviver o que há anos passados presenciamos com a sua passagem por entre nós: ela é a notável artista do piano, Luba Alexandrowska. (UM CONVITE... 1935, p. 3)

De fato, a partir da diminuição do número de ocorrências nos jornais que mencionam Luba d'Alexandrowska, foi possível acompanhar as mudanças que ocorreram na carreira da pianista russa nos anos 1930. Seu nome, gradualmente, foi

migrando das colunas musicais para as sociais, uma vez que assumiu o papel de Sra. Ozório de Almeida. A citação abaixo, datada de 1944, deixa evidente a dicotomia entre a vida artística e social de Luba:

Na residência do senhor e da senhora Carlos Guala - cuja decor é uma afirmativa da cultura e do requintado bom gosto - um grupo se reuniu para ouvir seu ótimo programa musical. O piano Steinway e o Stradivarius, tem vibrações estranhas; a Sonata, em fá maior, de Beethoven é executada magistralmente por duas grandes artistas: a pianista Luba Alexandrowska, - que na vida social é a senhora Osório de Almeida - e a violinista senhora Luíz Echeverria. (MÚSICA, 1944, p. 8)

Nos anos subsequentes, as referências ou citações que mencionavam Luba d'Alexandrowska eram esporádicas, seja sobre a vida artística ou social. A referência mais relevante em conteúdo publicada foi o já mencionado texto escrito por Muricy (1971), onde o autor ressalta que o falecimento da pianista não ganhou notoriedade na época.

[...] Por fim, desposou o ilustre brasileiro Miguel Ozório de Almeida (1930). No Alto da Boa Vista, no seu pavilhão de música, tocavam os dois, a dois pianos, o Prélude à l'après-midi d'un Faune, de Debussy, e também Ravel e Saint-Saens... Já viúva, faleceu aqui no Rio, em 13 de março de 1970. Sem o mínimo Eco!... Este é o único por enquanto, porém comovido. (MURICY, 1971, p. 2)

Considerando isso, fica justificada, a escolha do recorte temporal entre a chegada de Luba d'Alexandrowska ao Brasil em 1920, até a data do seu casamento em 1930, período no qual teve a sua maior atuação enquanto pianista e professora e, no qual, revela de forma mais detalhada a sua relação com o piano.

5 A CARREIRA DE CONCERTISTA DE LUBA D'ALEXANDROWSKA

A atuação de Luba d'Alexandrowska como concertista no Brasil durante a década de 1920 foi amplamente divulgada nos jornais da época, a partir dos quais foi possível acessar informações como recorrência dos concertos, locais em que eram realizados, repertório executado pela pianista, além de informações relacionadas a sua biografia, técnica pianística, análise da crítica especializada, receptividade do público, entre outros dados do cenário musical e artístico da época.

Com base em pesquisas anteriores realizadas pela autora dessa tese juntamente com o desenvolvimento do presente trabalho, notou-se um padrão de divulgação dos concertos por meio dos veículos jornalísticos, sobretudo no começo do século XX, apoiado em um tripé composto da seguinte forma:

1. Divulgação do músico/artista: composto de fotografias, excertos de críticas jornalísticas internacionais e/ou breve biografia;
2. Divulgação do concerto: publicações envolvendo anúncios com local e data e divulgação do programa selecionado para a apresentação;
3. Críticas pós-concerto: publicações acerca da apresentação com textos de críticos sobre a performance dos artistas, impressões do público e outros comentários.

Em relação as informações divulgadas sobre os concertos e artistas, corroborando com a estrutura do tripé mencionado acima, Nogueira (2012) apresenta que:

Antes do concerto, o músico enviava à instituição promotora seu curriculum e fotografia, que era publicado nos jornais da cidade ao lado da republicação de excertos de críticas de concertos escritos sobre o intérprete em outros periódicos. Logo, havia a chegada do músico à cidade, alguns dias antes do concerto, e a permanência até o dia do espetáculo, do qual o programa de recital constituía um importante testemunho documental. Este programa poderia incluir também a fotografia do artista e seu curriculum, além de excertos de críticas. (NOGUEIRA, 2012, p. 13)

Levando em consideração a descontinuidade da imprensa, nem sempre é possível acessar os 3 pontos mencionados anteriormente. Porém, entender como essa divulgação era feita contribui para a busca de informações mais completas

acerca das apresentações musicais de determinados artistas que ocorriam em um contexto selecionado.

Dentro do primeiro item que compõe o tripé, acerca da divulgação do músico/artista, conseguiu-se acessar informações em que a técnica e a forma como Luba d'Alexandrowska se relacionava com o tocar e interpretar ao piano ficaram evidenciadas. A partir disso, tais citações serão apresentadas a fim de aproximar, ainda que de forma hipotética, da atmosfera sonora criada pela pianista, através das descrições presentes nos recortes de jornais.

5.1 TÉCNICA PIANÍSTICA: PREFERÊNCIAS E SONORIDADES

A primeira citação selecionada resgata a origem russa de Luba d'Alexandrowska, fazendo um paralelo entre a descrição pianística e dados da sua biografia que já foram abordados anteriormente e mostraram-se relevantes para a compreensão da relação da pianista com o seu instrumento:

Yanesse Luba d'Alexandrowska quando interpreta os seus russos, esquece o que a rodeia e deixar a alma vogar para muito longe, buscando trazer junto a si, junto a nós que a escutamos, um pouco da alma da sua pátria distante. Então, nós sentimos desenrolar diante de nós a solidão desolada das estepes, a alma religiosa das florestas, a solenidade esmagadora dos grandes rios, toda a Rússia, longínqua e misteriosa que a nossa fantasia evoca e quase reconhece através das sonoridades desesperadas ou doloridas que a grande artista nos revela. Falta dizer que a sua virtuosidade, as suas qualidades de som, o seu perfeito domínio do teclado, o seu magnífico emprego de pedal fazem de Yanesse d' Alexandrowska uma das mais completas organizações de pianistas que nos últimos tempos tem passado por Lisboa e tanto bastará para que seu novo concerto de segunda-feira próxima seja esperado com verdadeira ansiedade. (YANESSE... 1925, p. 1)

Exemplificando Nogueira (2012) mencionada anteriormente, essa citação se trata de uma republicação em um jornal brasileiro de um excerto de crítica de concerto escrito sobre Alexandrowska em Portugal. De acordo com o Pequeno Jornal, de 1922, “A grande artista Russa tem, dos mais notáveis críticos mundiais, elogios sinceros e invejáveis a sua técnica admirável de pianista perfeita.” (LUBA... 1922b, p. 9) Ressaltando a recorrência da presença de críticas sobre a atuação de Luba, tem-se que:

Pianista emérita, de uma execução excepcional e de uma inspiração grandiosa, D. Luba d'Alexandrowska é uma organização verdadeiramente artística e os maiores críticos da velha Europa e do nosso país consagram como uma notabilidade musical. (D.... 1920, p. 1)

Outro fator comumente mencionado nas críticas acessadas é sobre a formação pela qual passou a pianista russa, garantindo assim a sua destreza técnica e outros recursos que serão exemplificados a seguir. Nesse sentido, o jornal Correio da Manhã aponta que “Luba d'Alexandrowska é uma pianista de magníficos recursos e dotes peregrinos, auxiliada por uma belíssima cultura.” (OS CONCERTOS... 1931, p. 5) Ainda pertinente a sua técnica, o jornal O Palládio completa que

É ela uma pianista exímia e com facilidade executa todas as fases da música, dando uma expressão admirável as notas, saltando da tristeza profunda ao riso franco da adolescência, à alegria discreta com a maior naturalidade para uma execução impecável. (LUBA... 1920a, p. 17)

A formação rigorosa “oriunda de uma escola finíssima” pela qual Luba d'Alexandrowska foi submetida durante os seus estudos pela Europa fizeram com que a pianista dominasse a técnica do instrumento e conseguisse extrair dele a sonoridade de acordo com cada autor que escolhia interpretar.

Fazem já muitos anos, e a sua dedilhação finíssima e a forma admirável pela qual arrancava ao instrumento desconhecidas sonoridades, encheram de admiração a quantos a ouviram então. Essa forma sua peculiar, oriunda de uma escola finíssima, aliava-se a simpleza de execução, à aparência de fluente facilidade com que triunfava das dificuldades. Nas suas mãos quase todas as obras pareciam fáceis, porque em nada a animava a acrobacia dos efeitos. Esse pendor delicado espalhou o encanto único a quantos a ouviram. (LUBA... 1926b, p. 8)

Ainda pertinente a formação, nota-se que além da técnica bem desenvolvida e o domínio do instrumento, Luba d'Alexandrowska agregou a sua personalidade artística o hábito de conhecer profundamente os compositores das obras que incluía em seus repertórios. Sobre esse aspecto O Jornal atrela a sua formação à habilidade de acessar as características de cada compositor:

Rússia, Itália, França e Alemanha países de tradições artísticas invejável trouxeram a sua alma sensível uma esplêndida colaboração, e, de há muito, o seu nome se inscreveu no estrelato internacional, como de uma estupenda intérprete, senhora de técnica segura, que sabe transmitir ao público o gênio e o temperamento de cada autor. (A., 1948, p. 2)

De acordo com as referências acessadas, Luba d'Alexandrowska construía a sua interpretação após um estudo aprofundado do compositor da obra, especializando-se em acessar e transmitir a ideia do autor através da sua performance⁹⁴. Essa característica é descrita de forma recorrente em diferentes jornais, conforme apresentado a seguir. O jornal Comércio do Paraná, de 1924, descreve que:

Artista em toda a extensão da palavra, Luba d'Alexandrowska vive absorvida pelo seu ideal dominante, que é não só vencer pela técnica as dificuldades mais ásperas das composições, em que os mestres tem posto todos os óbices, como que para impedir em que os executantes cheguem até o arcano onde ocultam o supremo da concepção, como penetrar neste arcano e surpreender lá dentro toda alma toda a imaginação e toda a inspiração que iluminou a mente de compositor. É uma fanática pela sua arte. É uma fascinada pelas obras que escolhe para constituir os seus programas. De modo que ela transmite a quem a ouve as vibrações da sua super sensibilidade artística, empolgando pelo grande colorido com quem ilumina as execuções e pela nitidez com que desenha os motivos e tece os arabescos que formam o corpo harmônico das composições. O piano em suas mãos adquire sonoridades inéditas. Os seus acordes impecáveis e suas escalas indefectíveis parecem produzidos por mãos accultas. A energia do seu ataque tem o mesmo brilho que as dedicações delicadas, nas quais o teclado vibra como se sacudisse milhares de guizos bimbahantes de ouro. (LUBA... 1924e, p. 1)

A partir dessa citação, destaca-se que Luba d'Alexandrowska “É uma fascinada pelas obras que escolhe para constituir os seus programas” e que o seu ideal dominante não é apenas vencer as dificuldades tecnicamente, mas conseguir

⁹⁴ Tal característica de ser fiel ao que foi escrito pelo compositor na partitura está diretamente atrelada à formação musical europeia de Alexandrowska. Wisnik (1977, p. 191) fazendo um levantamento de mudanças estéticas que ocorriam no cenário musical e pianístico paulista em torno de 1920 comenta que: “A assimilação do piano ao ritual concertístico, integrado aos padrões da burguesia no alvorecer do romantismo, corresponde claramente a um momento em que se observa uma transição desse tipo: o executante ganha uma autonomia que lhe permite impor à obra uma interpretação liberada do rigor maior da fidelidade estrita do texto. O movimento inverso tende a acontecer no caso particular que estamos tratando, isto é, na sequência imediata (e próxima) da Semana [de 1922]: postula-se a substituição do virtuosismo romântico por um tipo de execução mais próxima da exatidão clássica, e da observação estrita dos elementos determinados pelo texto”. Ou seja, Luba d'Alexandrowska tinha como característica interpretativa uma tendência estética já consolidada na formação musical europeia, mas que chegava, somente próximo a realização da Semana de 1922, no Brasil.

acessar a imaginação e inspiração do compositor, conseguindo transmiti-las através da sua interpretação. Esse “contato com a alma criadora do artista” é assim descrito pelo jornal Comércio do Paraná:

Assim a música. Tudo vive, tudo vibra, nascem emoções intensas, surge a beleza, surge a vida no talento do musicista. Por isso mesmo, se no drama o intérprete vale, mas pode ser dispensado, se em todas as artes cada alma pode se por diretamente em contato com a alma criadora do artista, na música ele é o traço de união entre o gênio e as massas, destinadas a sentir as emoções que as irão encaminhar para a perfeição. Essas qualidades todas a Sra. Luba de Alexandrowska as possui em altíssimo grau. Os grandes mestres da música interpretados pela exímia pianista, ganham todo relevo e todo o encanto. Especialmente a alma complexa dos modernos musicada nos ritmos bizarros, tradutores de uma angústia singular, de amargura intensa de quem perdeu o sonho e está órfão de ideais, a se debater pelo mundo numa angustiante escuridão sem fim. Daí o seu sucesso como virtuose, obtido em toda a parte, perante as plateias as mais exigentes, os críticos os mais difíceis. Logo aos primeiros acordes sente-se uma grande alma a desabrochar em harmonias. E o encanto profundo domina completamente para se traduzir em aplausos de mais em mais entusiásticos. Esses aplausos a Sra. Luba de Alexandrowska os receberá por certo hoje, à noite. (CESAR, 1924, p. 1)

Pamphilo Assumpção⁹⁵ (1923, p.1), reforçando o reconhecimento dessa característica, descreve um concerto dado pela pianista russa em Curitiba indicando Luba como “[...] uma das mais fiéis intérpretes dos Mestres que escreveram páginas e corredeiras, nessa linguagem divina dos sons que é compreendida e sentida em toda parte onde há homens cultos, em qualquer época na qual se faz ouvir.”

No ano seguinte, o mesmo autor apresenta uma descrição detalhada sobre o reconhecimento da pianista e, especialmente, a sua relação com interpretação das obras e como isso resulta na atuação prática de seus concertos, descrevendo brevemente a reação do público:

Luba d'Alexandrowska pianista cujo nome serve de epígrafe a estas linhas, mereceu dos críticos que então lhe traçaram o perfil e proclamaram o extraordinário valor, os mais suntuosos elogios, depois do seu último concerto mereceu-os a notável virtuose, mais calorosos e entusiásticos. A afamada artista, que parece já ter a sua obra atuada pelo nosso ambiente, de uma natureza helênica, cheia de poentes inspiradores, de manhã suaves e luas

⁹⁵ João Pamphilo Velloso d'Assumpção (1868 – 1945) curitibano, formou-se pela Faculdade de Direito de São Paulo e ganhou grande notoriedade na sua área. Em Curitiba, além de atuar como advogado, contribuía com a imprensa local escrevendo crônicas e críticas artísticas. Para mais informações, acessar: INSTITUTO DOS ADVOGADOS DO PARANÁ (Paraná). **João Pamphilo Velloso d'Assumpção**. Disponível em: <http://iappr.org.br/site/1917-1932/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

transparentes, onde o céu profundo e diáfano apoia-se sobre os capitais majestosos dos pinheiros, fortes e altivos, adquire uma impressionante maneira de interpretar as páginas dos mestres. Afigura-se-me que como pintor, que nada com o meio as cores da sua palheta, ela mudou as matizes do colorido com que realiza as obras primas que escolhe para seus programas. [...] É que ela chegou à perfeição de ser uma artista em que a técnica serve à alma, que aperfeiçoou aquela para bem traduzir as emotividades desta. Ela compreende que a arte é uma matéria intercelular da sociedade, que põe os humanos em contato, ligando-os pelas emoções estéticas, e por isso não basta que seja subjetiva. É mister que se objetive como uma linguagem para que os homens a compreendam. Por isso ela empolga o auditório, despertando-lhe as mais profundas emoções estéticas. O programa foi executado com rara perfeição. (ASSUMPÇÃO, 1924, p. 1)

Para o jornal *A República*, “A maior qualidade de Luba é a técnica, aliada a uma serena confiança na execução e a uma absoluta, eminente e palpitante compreensão das poderosas páginas que interpreta [...]” causando nos ouvintes “[...] múltiplas e fortes sensações que percorre enquanto perdura o prestígio do piano errando sonoramente pela sala, peneirando ouvidos, enchendo de harmonias espíritos hipnotizados.” (CONCERTO... 1922b, p. 2)

De forma a finalizar as citações que mencionam a maneira como Luba d’Alexandrowska interpretava os compositores, apresenta-se um fragmento de um texto publicado por Waldemar de Oliveira⁹⁶, em que o autor corrobora as referências anteriores, citando características já mencionadas de Luba e a sua interpretação de composições do português Rey Colaço e do brasileiro Sylvio Deolindo Fróes⁹⁷.

Tudo, essa mulher extraordinária faz surgir do bojo misterioso de um piano a um gesto resolutivo ou amolentado sobre uma tecla. Acaricia uma nota ou fere-a bruscamente: recalca um pedal ou outro; sobe o teclado numa cavalgada impetuosa de sons ou desce-o num espreguiçar de dedos. A melodia se desdobra dos nossos ouvidos, palhetada de um colorido justo, surpreendida pela interpretação da artista que a fez ressurgir da pauta como ali foi ela jogada pelo compositor. Nem esse sonho ou talvez tão bela, porque Rey Colaço e Sylvio D. Fróes ouvindo essa mágica do teclado executando seu “Fado” e “O que a selva diz ao mar”, de certo descobriram novos encantos no que haviam escrito. Um traço novo ressalta da personalidade de

⁹⁶ Waldemar de Oliveira (1900-1977) nasceu em Recife e foi reconhecido como compositor, pianista, regente e musicólogo. Atuou na imprensa como jornalista, especialmente como crítico de arte, em particular de música e teatro desde 1918. Para mais informações, acessar: VALDEMAR de Oliveira. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa427524/valdemar-de-oliveira>>.

⁹⁷ Sylvio Deolindo Fróes (1864-1948), nascido em Salvador/BA foi compositor, pianista, organista, professor e crítico. Tem uma vasta obra musical que pode ser acessada através do seu acervo, digitalizado e disponibilizado pelo Instituto Piano Brasileiro. Teve algumas de suas obras interpretadas por Luba d’Alexandrowska conforme será abordado no decorrer do trabalho. Para mais informações, acessar: ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Acadêmicos**: Sylvio Deolindo Fróes. Disponível em: <https://abmusica.org.br/academicos/>. Acesso em: 15 set. 2021. e http://institutipianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Acervo_de_Sylvio_Deolindo_Fróes_Partituras_I

Alexandrowska: uma nova feição da sua sensibilidade, um senso aperfeiçoado da sua consciência de intérprete. Aprendidas, compasso a compasso, as notas de um trecho, vencidas as suas dificuldades de técnica, analisado nos seus detalhes, nas suas entrelinhas, bem apanhado o sentimento do autor. Yanesse Luba d'Alexandrowska se alheia aos que as mãos fazem só para cuidar do Espírito, que lhes ordena os movimentos. Toda se interioriza no trabalho formidável da emoção que dentro de si mesma as elabora pronta a ser transmitida. Não é a sua vontade que os músculos procedem; é, sim, ao influxo mágico do seu espírito tocado de uma centelha criadora. Não importam os detalhes da técnica. Esses temo-nos já sob os dedos transformados em simples mecanismos que a força motriz do espírito movimenta. Cada passagem traz a influência cerebral que a anima. E tanto é verdade ser o espírito que nos dá as joias de arte por ela trabalhadas, que raramente a interpretação dada ontem a uma música será a mesma de hoje ou de amanhã. Porque ela acha condicionada a um estado ocasional desse mesmo espírito. De qualquer sorte, através dele a imagem inspiradora do compositor se desenha, perfeita e nítida, exaltado ou comovida. De qualquer maneira é uma alma de artista que vibra, que treme, que palpita. (OLIVEIRA, 1925, p. 1)

Tal citação e a menção dos compositores Rey Colaço e Sylvio D. Fróes abre uma ligação com outros dois pontos importantes relacionados a Luba d'Alexandrowska. O primeiro deles é a predileção da pianista na inclusão de repertório contemporâneo e, o segundo, é o conhecimento e inclusão de repertório brasileiro em seus programas de concertos. Os dois pontos mencionados acima serão aprofundados posteriormente, porém, considerar o fato de a pianista incluir repertório contemporâneo em suas apresentações contribuirá para a análise da sonoridade alcançada por ela e que é constantemente descrita nos recortes de jornais⁹⁸.

De acordo com o jornal República, de 1920, a interpretação de Luba “Cultivada desde os tempos mais antigos, [...] irradia-se por toda parte, quer venha da

⁹⁸ O contexto musical brasileiro no começo do século XX, assim como o público que consumia essa música, ainda estavam fortemente entrelaçados com a tradição do romantismo. Foi a partir dos questionamentos propostos pelos envolvidos no movimento da Semana de Arte Moderna de 1922 que o cenário apresentou indícios de mudanças no pensamento musical. Entretanto, essa abertura a uma nova proposta, que inclui o repertório com peças modernas, segundo Wisnik (1977, p. 187), “[...] esbarra nas condições insuficientes em que ela é produzida, no gosto viciado pelo repertório e pela interpretação romântica, e na falta de intérpretes bastante compreensíveis para integrar e impor a música moderna de maneira convincente. Nesse ponto, o critério didático, aparece não só em função do despreparo do público para receber a arte que surgia, mas da ausência do veículo adequado à elocução das novas obras: a falta de pianistas libertos do prejuízo sentimentalista na interpretação, com uma compreensão equilibrada da execução pianística, adequada às peças modernas; a falta de conjuntos de câmara, de músicos preparados nos demais instrumentos; a falta de conjuntos orquestrais. Assim, o modernismo vai se opor, na música, aos vícios tardios do romantismo: o sentimentalismo que impregna a concepção interpretativa da obra nos pianistas, o culto do piano e do ‘virtuose’, a preferência pela escuta programática, tendente a converter as estruturas sonoras em quadros, paisagens, ‘sentimentos’, histórias.” Nesse sentido, Luba d'Alexandrowska, assim como outros pianistas estrangeiros, traziam ao Brasil o que havia de mais moderno no repertório e contribuíam, de certa forma, com a formação e adaptação da plateia brasileira a essa nova sonoridade.

monotonia religiosa do cantochão, quer venha das músicas complicadas e combinações harmônicas da Arte Moderna.” (CONCERTO... 1920c, p. 1)

Nesse mesmo sentido, Assumpção (1920a) descreve sobre a “interpretação clássica das composições artísticas e modernas” de Luba:

Luba d'Alexandrowska, a fidalga e excelsa dama, a quem o gênio da arte apontou os mais amplos horizontes a devassar nos domínios da música, trouxe a nossa população o modelo mais elevado e perfeito a que se possa aspirar, na interpretação clássica das composições artísticas e modernas. É a pianista que se serve da exuberante perfeição de sua técnica, para ascender ao mais alto sentimento passional com que se fundem as ideias expressas pelos compositores. Ouvimo-la e, de fato, a crescente surpresa dessa revelação estupenda do gênio e da meditação, descobre nela a artista que tange até as cordas mais débeis do instrumento, procurando depois, nas ondas sonoras, seguir no sentido e no espírito a forma, o desenvolvimento e o destino desses sons até ele perder-se ou confundir-se na maravilha de novas sonoridades. (ASSUMPÇÃO, 1920a, p. 2)

Ao mesmo tempo em que as referências descrevem amplamente a forma como a pianista russa interpretava os compositores, mencionando também a inclusão de obras contemporâneas, nota-se que, recorrentemente, são descritos elementos relacionados ao som que Luba d'Alexandrowska extraía do piano, como no final da citação anterior que menciona “novas sonoridades”. Outro exemplo é a referência de “estranha e inimitável modalidade dos sons” descrita na citação a seguir:

A Luba d'Alexandrowska abre os arcanos da alma de Schumann, na expressão que é o seu segredo da interpretação dessa música vibrátil, suave apaixonada, que são os "Papillons". A estranha e inimitável modalidade de sons que se espalham ao tato da insigne pianista, arrebatam a alma dos artistas ali reunidos e na reciprocidade da admiração é exaltada por Guiomar Novaes. (UMA AUDIÇÃO... 1920, p. 3)

A partir das citações anteriores, o som resultante das interpretações de Luba d'Alexandrowska foi descrito como “desconhecidas sonoridades” (LUBA... 1926b, p. 8), “sonoridades inéditas” (LUBA... 1924e, p. 1), “estranha e inimitável modalidade dos sons” (UMA AUDIÇÃO... 1920, p. 3), “grande sonoridade e originalidade ao tocar”, “consegue efeitos raros e desconhecidos” e “tem o dom de extrair do piano efeitos desconhecidos” (LUBA... 1924c, p. 2).

Acredita-se que tais descrições sobre sonoridades diferenciadas estão atreladas, de certa forma, ao repertório que Alexandrowska apresentava. Entretanto,

a partir da citação que menciona críticos de Paris, Milão e Nova York, fica evidente o conhecimento que Luba d'Alexandrowska possuía sobre o seu instrumento, a ponto de conseguir extrair a sonoridade desejada a cada apresentação, independentemente do repertório abordado.

Quando estive em Paris, escreveu o crítico do Fígaro "A Sra. Luba d'Alexandrowska fez valer todo poder, a grande sonoridade e originalidade do seu tocar, a pureza do seu estilo e a sua virtuosidade perfeita." Em Milão, escreveu *Corriere della Sera*: "Realmente, a Sra. Luba d'Alexandrowska nos apareceu como pianista completa, artista de primeira ordem. Ela possui uma sensibilidade, uma veemência e uma delicadeza que deixam na música que toca coloridos e profundeza riquíssimos de comoção. Dona absoluta da técnica do piano, consegue efeitos raros e desconhecidos, anima suas interpretações de um não sei que de apaixonado, de pessoal, que fazem dela realmente uma pianista de grande estilo." O Times, de Nova York, afirmou: "A expectativa, para o que se tinha anunciado com respeito a Sra. Luba d'Alexandrowska foi plenamente satisfeita. Em delicadeza de *toucher*, coloridos e sonoridades, poucos podem ser comparados com ela. A sua maior força, porém, sobre o público é de criar uma atmosfera de gozo artístico. Tem o dom de extrair do piano efeitos desconhecidos." (LUBA... 1924c, p. 2)

Além disso, a pianista se mostrou conhecedora dos detalhes e características do piano, a ponto de poder opinar a respeito do seu mecanismo e sonoridade, conforme a correspondência endereçada à Essenfelder apresentada inicialmente nesse trabalho, em que ela menciona a "[...] magnífica precisão mecânica e beleza de som". Nessa perspectiva, o Jornal do Comércio reforça que,

O seu jogo elegante, leve e gracioso, de um brilho e de um encanto, uma graça magnífica. Tudo o que concerne a técnica do piano não é estranho. A artista conhece o instrumento das suas predileções. Sabe vibrá-lo, interpretando os autores após acurado estudo dos mesmos." Luba d'Alexandrowska não precisa que a definamos. Tem um valor próprio. E a nossa sociedade deve aplaudi-la, nos próximos concertos que, aqui, pretende realizar e serão, em breve, anunciados. (NOTAS... 1922, p. 3)

Luba d'Alexandrowska teve a sua técnica e personalidade descritas por diferentes veículos de informação, em que, através de suas descrições, contribuem para o acesso e análise das características principais da pianista russa. O jornal O Estado, de 1920, se referiu à pianista como "virtuose" que dispõe de muita técnica "tal a força e firmeza com que ataca, nos fortes, os sons, [demonstrando] ter feito oportunamente um apurado e bem dirigido estudo de pulso." Além disso completa que

“Perfeita na execução, quer de um pianíssimo, quer de um fortíssimo, nada deixou a desejar, pelo menos aos entendidos na matéria.” (MÚSICA, 1920b, p. 1)

Luba é uma "charmose" quando se abandona no piano! – disse um de seus críticos. E continuou: "Tem um instrumento sobre seus dedos, veludos de sons, carícias de frases, encantamentos de modulações, principalmente quando executa as produções chopinianas, ou as composições de Schumann." Tudo que conceme a técnica do piano, ainda puxado aos extremos da virtuosidade, seria objeto de medíocre admiração se a jovem concertista não patenteasse dotes outros da mais elevada à categoria. (LUBA... 1924a, p. 17)

Ainda sobre a execução das obras de Chopin, o jornal Diário da Tarde de 1920 apresenta que “O brilho e o fulgor que ela dá as passagens do grande compositor polaco são intensas” e completa adicionando mais uma descrição de sonoridade, conforme abordado anteriormente. Além disso, descreve elementos técnicos que reforçam o conhecimento do instrumento pela pianista russa.

A pianista, como uma encantadora sereia, emerge das ondas sonoras, para nos transmitir os queixumes das lágrimas e as implicações arrancadas do seu instrumento. É então que só ouvem nos sons misteriosos, de que falavam os poetas da antiguidade. Tal efeito acústico só pode ser conseguido, pelo jogo sutil dos pedais, onde reside um dos segredos da grande arte de tocar piano. (SEU... 1920, p. 2)

Outra característica percebida através das citações é que Luba d’Alexandrowska, atribuída da capacidade técnica exemplificada, priorizava o simples em detrimento de acrobacias ou grandes movimentos utilizados com o único intuito de impressionar o público. Muricy (1971) descreve da seguinte maneira: “[...] pianista que talvez me tenha dado maior impressão de fácil domínio do teclado - coisa muito diferente de facilidade digital - a que menos visava virtuosidade por ela mesmo e a brilhanturas espetaculares.” Para o musicólogo, a pianista “tocava com uma espécie de pudor, porém se entregando inteira à comoção e à exteriorização propriamente musical.” (MURICY, 1971, p. 2)

Juntamente com a descrição e, de certa forma, ao elogio à pianista, nota-se um tom de desaprovação aqueles outros pianistas que consideravam e utilizavam os recursos visuais como algo mais importante que o resultado musical em si. A citação do jornal A Província aborda exatamente essa questão, ressaltando que

Alexandrowska não utilizava “certos truques que estão em moda por alguns artistas pouco escrupulosos”:

Numa época em que milhares de pianistas possuem uma destreza de dedos extraordinária, não está fora de proposta lembrar a verdadeira missão do simples e do belo, aquela de atrair, de encantar e não de admirar ou pasmar o auditório de tocar menos para os olhos e mais para o coração. E é justamente isto o que faz com que a fiel e inteligente execução das composições musicais dos grandes mestres, a senhora Luba Alexandrowska. Conhecedora de toda a técnica do piano, senhora absoluta dos segredos da arte do pedal, não se limita a distinta pianista russa, apenas a acrobacia para armar efeito, ao contrário, em todas as passagens das mais simples aquelas onde forçoso ser a usar os recursos da técnica ela imprime o traço vivo de inteligência, não descendo nunca a certos truques que estão em moda por alguns artistas pouco escrupulosos. A senhora Luba prima especialmente pela clareza. (LUBA... 1922c, p. 1)

A partir das citações apresentadas, que fazem parte do primeiro item que compõe o tripé de divulgação dos concertos, foi possível acessar informações em que a técnica e a forma como Luba d’Alexandrowska se relacionava com o tocar e interpretar ao piano ficaram evidenciadas. Nesse sentido ainda, Muricy (1976, p. 403) e Macedo (2016, p. 504) descrevem um fato inusitado envolvendo a pianista russa que alude sobre a sua personalidade e relação com o instrumento:

Outra: o seu derradeiro recital público, no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro. Até hoje recorro a sua majestosa versão de Polonaise nº 2, em Mi Maior, de Liszt, que exige uma bravura e um vigor perfeitamente ao seu alcance... Recordo-me dessa audição também devido a esse mencionado “vigor” da artista. Ficou memorável um seu gesto, por aquela ocasião: ao sentar-se, verificou que o banco estava excessivamente afastado do piano. Todos esperavam que se levantasse e mudasse de lugar o banco: tranquilamente, sem temor de forçar o seu pulso, puxou o piano para perto! (MURICY, 1976, p. 403)

De forma geral, tais citações apresentadas contribuíram para uma aproximação hipotética da atmosfera sonora criada pela pianista, assim como nesse trecho de um concerto realizado em 1924, em Curitiba:

Amanhã, no ambiente do Guaíra pairarão as notas, que a excelsa pianista arrancar da dentadura de marfim do seu instrumento com a sua alma apaixonada e emotiva; porque Luba tem o raro dom de fundir o seu "eu" artístico na composição de artista que interpreta como monge que se espiritualiza na ascese santa do claustro. E o piano da "virtuose" russa

espalha aos ouvidos de todos a catadupa melodiosa das solfas incompreendidas. (LUBA... 1924d, p. 1)

Sendo assim, as características apresentadas que envolvem a formação, técnica, repertório adotado, entre outros, contribuem para apresentar aspectos da relação de Luba d'Alexandrowska com o piano. Somando-se a isso, será abordado a seguir, a sua atuação enquanto concertista desde a chegada ao Brasil, em 1920 até o seu casamento com Miguel Osório de Almeida, em 1930. Posteriormente, serão apresentadas informações sobre a atuação da pianista enquanto professora, ressaltando a maneira como formava os seus discípulos e o seu estilo de lecionar piano através de dados obtidos em recortes de jornais.

5.2 CONCERTOS NO BRASIL (1920-1930)

Luba d'Alexandrowska desenvolveu uma extensa carreira como concertista, tendo uma atuação significativa no Brasil entre 1920 e 1930. A partir de pesquisa focada nesse período, localizou-se inúmeras informações relacionadas à divulgação dos seus concertos em jornais da época, seguindo a ideia do tripé mencionada anteriormente. A partir dessa fonte foram localizadas informações acerca da recorrência dos concertos, locais em que eram realizados, repertório executado pela pianista, além de informações relacionadas a sua biografia e técnica, conforme já apresentado.

É importante mencionar que tal levantamento realizado com base na menção do nome de Luba d'Alexandrowska em jornais do período selecionado não representa a totalidade dos concertos realizados pela pianista, uma vez que a ferramenta que propiciou o acesso aos jornais é a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional que, apesar de oferecer acesso a inúmeros e importantes veículos jornalísticos de todo o Brasil, deixa de fora muitos outros.

Entende-se que, nesse sentido, uma pesquisa presencial e aprofundada em outros arquivos poderia revelar mais informações sobre a rota de concertos realizados entre os anos 1920 e 1930. Entretanto, julgou-se que, com as informações obtidas nos jornais acessados digitalmente, juntamente com outros documentos consultados no decorrer da pesquisa, já seria suficientemente satisfatório para o objetivo da presente tese.

Com o objetivo de enriquecer o levantamento dos concertos realizados pela pianista russa no Brasil, incluiu-se aos recortes de jornais alguns programas de concertos acessados nos arquivos, que serão referenciados à medida que forem apresentados e citações da própria pianista sobre as suas turnês em cartas endereçadas à Frederico Essenfelder.

Tais informações, ainda que não representem uma totalidade dos concertos realizados no período, se revelaram fundamentais para apresentar uma parcela da atuação de Alexandrowska enquanto concertista no Brasil e acessar dados sobre o repertório adotado pela pianista russa. Tal repertório representa um eixo de ligação entre a pianista e o seu instrumento, além de revelar escolhas e modos de pensar, estratégias em concertos e indícios de sua formação. Essas informações servirão de embasamento para compreender a sua atuação enquanto professora e formadora de uma escola de piano paralelamente a sua carreira de concertista, conforme será abordado no decorrer da presente tese.

Assim sendo, espera-se que o levantamento dos concertos e das informações inerentes a eles contribuam para a compreensão da atuação de Alexandrowska no Brasil entre 1920 e 1930, com o intuito de agregar indícios dos aspectos da relação da pianista com o piano. Para isso, de forma geral, apresenta-se uma linha do tempo com as informações acessadas em cada ano e, na sequência, um aprofundamento com base nos dados levantados.

FIGURA 2 - LINHA DO TEMPO E LEVANTAMENTO DE DOCUMENTOS REFERENTE À ATUAÇÃO DE LUBA D'ALEXANDROWSKA ENQUANTO CONCERTISTA NO BRASIL (1920 A 1930)



FONTE: A autora (2021).

A partir do levantamento da recorrência das referências de cada ano, sejam elas recortes de jornais, programas de concertos ou citações em cartas, é possível visualizar a atuação da pianista no Brasil, destacando os anos em que esta foi mais intensa e compreender os motivos que resultaram em uma atuação menos frequente em determinados períodos.

Luba d'Alexandrowska chegou ao Brasil no segundo trimestre de 1920, desembarcando no Rio de Janeiro para a realização de 3 concertos no Theatro Municipal, contratada pelo empresário Walter Mocchi. De acordo com Muricy (1978, p. 398), Mocchi era “o mais inspirado e seguro empresário que atuou no Brasil, levou-a [Luba] a São Paulo, Curitiba e Porto Alegre.”

Os concertos de Luba d'Alexandrowska foram divulgados nos jornais da época ao lado de notas sobre sua biografia, técnica e críticas alcançadas em outros países no qual a pianista já havia realizado concertos. Nesse sentido, o jornal O Palládio anunciou que,

Luba é uma extraordinária virtuose, de elevado mérito, e na França, na Itália e, na Alemanha, obteve os aplausos que merecem seu talento artístico, sendo acolhida com grande simpatia e carinho pela crítica que, lhe fazendo Justiça, enalteceu os seus dotes de inteligência que se casam

harmoniosamente ao seu todo maravilhoso de mulher perfeita. (LUBA... 1920a, p. 17)

Chegando ao Brasil, conforme mencionado anteriormente, os concertos organizados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro não foram realizados devido a reparações nas instalações elétricas. Entretanto, localizou-se uma menção de um recital em 13 de maio de 1920, pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo⁹⁹.

Seguindo para a capital paranaense, Luba d'Alexandrowska realizou um concerto em 29 de maio de 1920, no Teatro Guaíra em Curitiba. O jornal paranaense *Diário da Tarde* do dia 26 de maio, anunciou que "Pelo trem da marinha chegou ontem a essa capital, procedente do Rio de Janeiro, a sra. Luba d'Alexandrowska, a eminente pianista tão ansiosamente esperada [...]" (LUBA... 1920b, p. 1)

Localizou-se também um registro de um 2º concerto, no mesmo teatro, em 2 de junho. Entretanto, o artigo do jornal *Correio Paulistano* também de maio desse mesmo ano, se referindo ao primeiro recital do pianista Boskoff e a receptividade do público aos concertos realizados em São Paulo, diz que

A senhorita Luba d'Alexandrowska deu no Municipal três concertos de assinatura. Qual foi o seu público? O auditório que teve a insigne "virtuose", durante os seus três "recitais", nunca passou, quando muito, de uma centena de pessoas, inclusive e os críticos e os professores de música, convidados pela empresa. Somente os numerosos associados da Cultura Artística se deliciaram com a delicada e finíssima arte da pianista russa que para esse fim foi contratada por aquela Associação. Não fosse isso, e acreditamos que a senhorita Luba Alexandrowska, cujos quarenta e tantos concertos dados na América do Norte e foram concorridíssimos, saíra de S. Paulo fazendo péssimo juízo acerca do nosso gosto artístico. (PRIMEIRO... 1920, p. 8)

⁹⁹ Informação disponível na Linha do Tempo do Instituto Piano Brasileiro: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1920> e confirmada também por Toffano (2007) que menciona a participação da pianista russa em 1920 e 1921: "No tocante à Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, na década de 1920, realizaram-se concertos dos seguintes pianistas: em 1920, de Luba Alexandrowska, Georges Boskoff, J. Souza Lima, Maria Carreras; em 1921, de Souza Lima, Maria Carreras, Luba Alexandrowska; em 1922, de Vianna da Motta, Arthur Rubinstein [...]" (TOFFANO, 2007, p. 88). Entretanto, é importante mencionar que Toffano, apresentando um levantamento dos pianistas estrangeiros que se destacaram em São Paulo nesse período, contabiliza Alexandrowska como um dos 15 homens estrangeiros em contrapartida a duas mulheres estrangeiras. Tal equívoco se confirma através de uma nota de rodapé adicionada por Toffano (2007, p. 89) em que, citando ÂNGELO (1998), aponta "o pianista Luba d'Alexandrowska". Um pouco mais à frente, a mesma autora volta a considerar corretamente, incluindo o nome de Alexandrowska na lista referente a vinda de pianistas mulheres estrangeiras. (TOFFANO, 2007, p. 92)

A partir dessa citação, confirma-se a presença de Luba d'Alexandrowska em São Paulo¹⁰⁰ antes da sua vinda à capital paranaense. Complementarmente a citação anterior, Bispo (2015) reforça essa menção sobre o público em um artigo sobre a Sociedade de Concertos Symphonicos do Rio de Janeiro e o desinteresse em concertos de grandes nomes, como por exemplo do pianista Édouard Risler, professor de Alexandrowska, que se apresentou no Brasil em 1919¹⁰¹.

[...] Caso ainda mais grave fora o desinteresse do público do Rio de Janeiro por Édouard Joseph Risler (1873-1929) que, embora alemão de nascença, era considerado um dos maiores pianistas da escola francesa, distinguindo-se na interpretação e difusão de obras de Beethoven, tendo realizado o feito pioneiro de realizar o ciclo integral de suas sonatas em Berlim, em 1906. [...] O mesmo aconteceu com a pianista Luba d'Alexandrowska, que dera no Rio de Janeiro apenas um único concerto, sem auditório. (BISPO, 2015)

Acredita-se, considerando as referências apresentadas, que o desinteresse generalizado do público nesse período, aliado ao ainda desconhecimento da pianista russa pela plateia brasileira tenha contribuído para os concertos sem plateia mencionados. Ainda assim, percebe-se que o nome de Luba d'Alexandrowska se torna mais recorrente junto ao público brasileiro no período subsequente, contribuindo para o seu estabelecimento enquanto concertista no país.

Ao término das apresentações na capital paranaense, a pianista seguiu para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e, posteriormente, ao estado de Santa Catarina conforme descrito no jornal catarinense O Estado de junho de 1920, “A célebre pianista russa Luba d'Alexandrowska que visitará brevemente a esta capital, já terminou a sua série de concertos em Curitiba, tendo seguido para Porto Alegre de onde se dirigirá a Florianópolis.” (LUBA... 1920c, p. 1)

Após realizações de concertos em Porto Alegre, Luba “[...] deixou de exhibir-se em Florianópolis, seguindo para Curitiba, de onde continuará a viagem a São Paulo.”

¹⁰⁰ Apresentando um levantamento dos concertos realizados no Teatro Municipal de São Paulo durante a década de 1920, Toffano (2007, p. 89-90) aponta Luba d'Alexandrowska com uma ou duas apresentações e Yanesse Alexandrowska com mais duas apresentações. Ressaltamos que se trata da mesma pianista, entretanto, compreende-se que a diferença entre os nomes pode ter ocasionado o equívoco. Conforme será abordado posteriormente, a partir de meados dos anos 1920, Alexandrowska passou a incluir o seu primeiro nome Yanesse em seus programas de concerto e assinaturas, o que pode ter contribuído com a diferença apresentada por Toffano.

¹⁰¹ O cronograma dos concertos realizados por Édouard Joseph Risler no Brasil durante o ano de 1919, assim como informações sobre o repertório e outros detalhes, podem ser consultados através da linha do tempo disponibilizada pelo Instituto Piano Brasileiro em seu site: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1919>

(LUBA... 1920i, p. 1). Entretanto, o mesmo jornal menciona que a pianista pretende retornar a capital catarinense a fim de realizar concertos no mês de setembro do mesmo ano. De volta a Curitiba, o jornal Diário da Tarde de 21 de julho de 1920 menciona que,

Encontra-se nesta capital desde anteontem a exímia pianista Luba d'Alexandrowska procedente de Porto Alegre, onde realizou com muito brilho vários concertos. A distinta virtuose está em Curitiba de passagem para o norte do país, sendo possível que alguns concertos dedicados ao nosso culto público, que muito aplaudiu quando há pouco tempo no Theatro Guaíra, nos propiciou esplêndida noite de arte. (LUBA... 1920d, p. 1)

Na capital do Paraná, Luba d'Alexandrowska realizou um concerto no início do mês de agosto do corrente ano, no Salão da Sociedade Teuto-Brasileira, no qual utilizou dois pianos Essenfelder, um cauda e outro vertical. Relembra-se nesse ponto a correspondência da pianista endereçada a fábrica de pianos Essenfelder, datada de junho de 1920, na qual ela indica o seu conhecimento dos pianos fabricados em Curitiba e menciona o interesse em realizar os seus concertos nos referidos instrumentos. No seu retorno à capital, percebe-se um primeiro movimento na utilização dos pianos Essenfelder:

Deve esperar ainda no ânimo da ilustre e brilhante assistência que formou parte na belíssima festa de arte dedicada a genial pianista senhora Luba d'Alexandrowska as extraordinárias emoções experimentadas no desenvolvimento de seu magistral programa. A inspirada pianista parecia realmente animada do mais intenso pensamento carinhoso diante a homenagem expressiva e altamente significativa que lhe era tributada pela numerosíssima concorrência das mais ilustres famílias desta capital, aí compreendida a mais alta representação do nosso mundo oficial. Houve mesmo luxo e requinte na seleta reunião que encheu quase completamente o vasto salão da Sociedade Teuto-Brasileira. No maravilhoso encanto dessa simpática festa havia ainda a expectativa de ouvir-se a Sra. Luba d'Alexandrowska executar em pianos da fábrica paranaense Essenfelder, ela que tão surpreendente impressão deixará quando aqui executara em seu esplêndido *Chickering*. E ali estavam, um cauda, de propriedade da exma. sra. Elisa Withers, outro vertical, apenas concluído na reputada fábrica. (FESTA... 1920, p. 2)

No concerto mencionado acima, Luba d'Alexandrowska executou uma parte do programa no piano de cauda e outra parte no piano vertical. Esse mesmo artigo do jornal Diário da Tarde descreve o repertório e a sonoridade obtida em cada um dos

pianos testados pela pianista, tecendo críticas sobre as respostas dos instrumentos de acordo com as exigências técnicas de cada obra executada, conforme será apresentado detalhadamente no capítulo reservado à relação de Luba com o piano.

O ano de 1920 se revelou de intensa movimentação da pianista pelo Brasil. Conforme já mencionado, os recortes de jornais analisados apresentam indícios de uma ida de Luba d'Alexandrowska a região norte do país ainda no mesmo ano. No mês de agosto retornou à Florianópolis para a realização de dois concertos no Club Concórdia, após passagem pela capital paranaense, conforme corrobora o jornal O Estado apontando que “A notável artista que ora nos visita alcançou a pouco, em Curitiba, o mais estrondoso triunfo.” (LUBA... 1920f, p. 1)

No mês de novembro, Luba d'Alexandrowska segue a sua agenda de concertos, anunciando três concertos a serem realizados no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, ao lado de grandes nomes do cenário pianístico da época, conforme descreve O Jornal:

A empresa José Loureiro, que este ano trouxe ao Lyrico, os grandes pianistas Friedman, Rubinstein e Rislér, vai encerrar a sua estação de concertos, apresentando ao grande público a famosa pianista russa Luba d'Alexandrowska, que vem precedida de grande reclame dos grandes centros musicais. Luba d'Alexandrowska que está de passagem para América do Norte, acedendo ao convite da empresa Loureiro, resolveu permanecer uma semana no Rio de Janeiro, realizando assim três únicos concertos que serão dados nos dias 16, 18 e 20 do corrente com 3 programas mais escolhidos. (A PIANISTA... 1920, p. 11)

Os concertos mencionados foram amplamente divulgados nos jornais do Rio de Janeiro, incluindo nos anúncios os programas que seriam executados pela pianista. Entretanto, de acordo com o jornal O Paiz, do dia 3 de dezembro, “Luba d'Alexandrowska, não tendo podido realizar os seus três concertos enumerados, por motivos de doença, resolveu realizar este concerto, para submeter-se ao juízo da crítica carioca.” (LUBA... 1920g, p. 5) Conforme mencionado, Alexandrowska decidiu por realizar apenas um concerto, também no Theatro Lyrico, dia 04 de dezembro, antes de embarcar para a Itália. O jornal A República, de Santa Catarina anunciou que “A bordo do vapor "Principessa Mafalda" seguiu no dia 6 para Itália, a insigne pianista senhora Luba d'Alexandrowska, que há pouco tempo realizou nesta capital um dos seus magistrais concertos.” (LUBA... 1920h, p. 2)

Contudo, a partir do levantamento dos concertos e apresentações realizados pela pianista russa no Brasil, notou-se uma incoerência de datas entre o terceiro e último concerto que seria realizado no Theatro Lyrico e uma descrição de uma reunião ocorrida em São Paulo, com participação de Luba d'Alexandrowska. Com a mesma data do último concerto, o jornal A República menciona em um artigo intitulado “Uma audição memorável”, um encontro entre as pianistas que se conheceram a bordo do transatlântico “Vestris”, Luba d'Alexandrowska, Guiomar Novaes e Maria Carreras na casa do maestro Luigi Chiaffarelli¹⁰², em São Paulo, no dia 20 de novembro¹⁰³. Tal encontro é detalhadamente descrito nesse artigo e acaba por, indiretamente, contestar os reais motivos do cancelamento dos três concertos que seriam realizados no Rio de Janeiro nesse ínterim.

Não obstante, julgou-se que a descrição aprofundada que será apresentada a seguir contribuirá para uma imersão nesse período, no acesso a características de Luba d'Alexandrowska enquanto concertista e do seu reconhecimento ao lado de grandes pianistas brasileiras.

Nos últimos dias do mês passado na suntuosa residência do ilustre Maestro Luigi Chiaffarelli no aprazível bairro da Avenida Paulista, uma circunstância feliz reuniu as três grandes pianistas Guiomar Novaes, Luba d'Alexandrowska e Maria Carreras. Foi na noite de 20 de novembro. O provector professor, cuja competência vem glorificada na carreira estupenda de sua antiga discípula Guiomar Novaes; que aprecia e admira o formidável talento de Luba d'Alexandrowska, recebia desta última apresentação da experimentada e afamada pianista Maria Carreras. O vasto Edifício da Rua João Manoel, residência de Chiaffarelli e do maestro Agostinho Cantú, seu genro, que se compõe de duas alas laterais, e corpo central, formando enorme salão de concertos, abriga nada menos de 6 pianos de cauda! Às 9 horas da noite estavam ali reunidas as três grandes pianistas, juntamente a família do ilustre Maestro. Uma palestra iniciada em tal reunião deveria ter cintilações vibrantes do espírito, como se entrecocassem pérolas faiscantes de radiações sublimes, antes que se erguessem sonoridades raras dos instrumentos prestes ao desafio desses três gênios. Calmo e risonho Chiaffarelli proclama a sua soberba ao se ver o anfitrião desse festim que nem os millerdarios americanos poderiam tão facilmente fluir. Primeiro coube a vez de Guiomar

¹⁰² Luigi Chiaffarelli (1856-1923) era italiano e foi um dos professores de piano que mais se destacaram no Brasil no final do século XIX e início do século XX. Nesse sentido, Leite (2011, p. 75) comenta que “A atuação pedagógica de Chiaffarelli contribuiu para a formação de intérpretes e mestres do piano e, também, para formação de um público específico, mais atento ao repertório musical de sua época, graças a aulas e conferências que realizou, além de sua atuação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.”

¹⁰³ Após turnê pelos Estados Unidos, a estadia da pianista Guiomar Novaes no Brasil, especificamente em São Paulo, próximo a data em que ocorreu o encontro mencionado é confirmada na biografia escrita por Orsini (1992): “O público que compareceu ao Municipal, de São Paulo, em 24 de novembro [de 1920], vibrou de entusiasmo com a execução de A Dança das Bruxas, de Mac Dowell; rosas e cravos foram atirados em profusão no palco. A noite de 1º de dezembro foi duplamente feliz: Guiomar deu um recital no municipal e ficou noiva nessa data.” (ORSINI, 1992, p. 153)

Novaes, que espontaneamente se assentou em frente ao seu preferido *Steinways* [sic]. Ela escolhe uma "tocata e fuga" do grande Sebastião Bach. Sua execução assume a forma mais arrebatadora da perfeição técnica e do conhecimento histórico da conformação estética da música e da forma original dos instrumentos manuseados pelo compositor alemão. Empolga assim a admiração de suas colegas que elevam seu [ext si - ilegível] ao sentimento inebriante um sonho ao ouvir Guiomar Novaes. Depois Maria Carreras, sentando-se ao piano, interroga-se desejam ouvi-la no seu Beethoven. E começa pela "Appassionata", uma das composições que maior sucesso tem valido a artista emérita na qual desenvolve sua execução prodigiosa. A Luba d'Alexandrowska abre os arcanos da alma de Schumann, na expressão que é o seu segredo da interpretação dessa música vibrátil, suave apaixonada, que são os "papillons". A estranha e inimitável modalidade do sons que se espalham ao tacto da insigne pianista, arrebatada a alma dos artistas ali reunidos e na reciprocidade da admiração é exaltada por Guiomar Novaes. Esta volta ainda a executar um "noturno" de Rubinstein, um "prelúdio" de Rachmaninoff e ainda maravilhosa "Triana" de Albeniz. A "Egloga", de Cantú é também solicitada a execução de Luba d'Alexandrowska, que a exhibe pela primeira vez diante do seu próprio autor. E assim se encerra a audição extraordinária na qual se encontram as três grandes artistas portadoras de nomes universalmente conhecidos e admirados. (UMA AUDIÇÃO... 1920, p. 3)

A partir da citação é possível realçar algumas informações relevantes para a presente pesquisa. Primeiramente, a presença de Luba d'Alexandrowska já no seu primeiro ano de apresentações no Brasil ao lado de outras pianistas relevantes no cenário pianístico da época, como a italiana Maria Carreras e a brasileira Guiomar Novaes, que foi aluna do maestro Luigi Chiaffarelli.

Em um segundo momento, destaca-se a descrição da sonoridade resultante da interpretação de Luba d'Alexandrowska e, finalmente, o repertório abordado, que incluía a execução da peça "Egloga", na presença de seu compositor, Agostinho Cantú. Tal constatação soma-se ao fato de que a pianista russa costumava incluir obras contemporâneas em seu repertório, possivelmente dialogando com os compositores, como ocorreu na descrição do presente encontro. Outros pontos despertam atenção, como a menção das escolhas dos pianos pelas pianistas, conforme será abordado no decorrer da presente tese em relação à Luba d'Alexandrowska e a sua relação com o instrumento.

O ano de 1920 é finalizado com o único concerto realizado no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, no dia 4 de dezembro. Logo na sequência, as referências mencionam a ida da pianista para uma turnê na Europa.

O jornal O Paiz de maio de 1921 aponta essa ida à Europa e uma turnê pela América do Sul, antes de divulgar os concertos da pianista no Rio de Janeiro:

Nestes breves dias vai apresentar-se ao público carioca a pianista Luba d'Alexandrowska depois de uma turnê feita pela América do Sul, a intérprete esteve recentemente na Pátria da arte, a Itália, onde novos triunfos conquistou, para realçar a sua já longa estrada de êxitos. (LUBA... 1921a, p. 5)

A sua atividade continua no mês de outubro, com o concerto dedicado à música clássica realizado no Conservatório de Música de São Paulo, no dia 20 do corrente mês. O jornal Correio Paulistano, exaltando a fama da pianista russa cita o presente concerto e “os outros dois que Luba d'Alexandrowska pretende levar a efeito nessa capital [...]”. (LUBA... 1921b, p. 7)

Esse mesmo artigo de jornal inicia comentando que “[...] a notável pianista russa que tão calorosos e entusiásticos aplausos recebeu quando dos seus concertos no Theatro Municipal, a cerca de 2 anos, volta hoje a exhibir-se ao nosso público”, levantando a possibilidade de Luba d'Alexandrowska ter realizado concertos pelo Brasil em 1919, cerca de dois anos antes dessa publicação. Entretanto, realizou-se uma pesquisa aprofundada sobre essa possibilidade que não resultou em outras referências ou indícios que confirmassem a passagem da pianista pelo Brasil antes de 1920, conforme indicado na presente tese.

Ainda em 1921, localizou-se na linha do tempo do Instituto Piano Brasileiro¹⁰⁴ a indicação de um concerto realizado por Luba d'Alexandrowska no dia 31 de outubro pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Finalmente, apresenta-se uma citação acerca dos preparativos da Semana de Arte Moderna de 1922 que menciona um concerto da pianista no Teatro Paulistano:

As instalações do teatro paulistano contaram não apenas com a apresentação de óperas clássicas, mas também de bailados modernos como os de Isadora Duncan (1877-1927), em 1916, Vaslav Nijinski (1889-1950), em 1917 e 1918, e Anna Pavlovna (1881-1931), em 1918 e 1919. Além disso, a Orquestra Sinfônica Italiana, sob a regência do maestro Gino Marinuzzi (1882-1945), reunirá em um mesmo programa, em 1919, Debussy (1862-1918), Respighi (1879-1936) e Wagner (1813-1883). Essa sequência terá prosseguimento com Arthur Rubinstein (1887-1982), em 1920 e 1922, executando ao piano Stravinsky (1882-1971), Debussy e Villa Lobos, entre outros, e também com a pianista Luba d'Alexandrowska, apresentando Ravel (1875-1937) e Debussy¹⁰⁵, em 1921 (Sevcenko, 1992). (WALDMANN, T. 2010, p.84)

¹⁰⁴ Para mais informações, acessar: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1921>

¹⁰⁵ A escolha do repertório de Ravel e, principalmente, de Debussy reverberou significativamente dentro do contexto de estabelecimento de um novo pensamento musical que teve seu ápice representado pela

O ano de 1922 se revelou mais intenso que o anterior, em termos de frequência de referências localizadas e menções a diferentes cidades brasileiras em que Luba d'Alexandrowska realizou os seus concertos. Nesse sentido, o Pequeno Jornal de Pernambuco anunciou que “Depois desse perfeito ouvir, com novos e crescentes triunfos, na América do Norte, Itália, França, etc, Luba d'Alexandrowska veio ao Brasil, onde já recebeu a melhor consagração das platéias do Rio, São Paulo, Porto Alegre e Bahia” (LUBA... 1922b, p. 9)

Partindo dessa citação que apresenta um panorama de algumas localidades em que a pianista já havia se apresentado, inclui-se também as cidades de Florianópolis/SC, Recife/PE e Pelotas/RS. Além disso, Muricy (1976, p. 398) menciona que em 1922, Alexandrowska “tocou em Curitiba, e, logo em Bagé, Santa Maria, Itaqui, Bahia, Recife, Fortaleza, Belém, Manaus, São Luiz...”, conforme será apresentado a seguir.

Nos meses de março e maio de 1922, há registros de apresentações em Curitiba/PR, onde o primeiro deles é referente a um recital das discípulas da pianista russa, realizado no Hotel Jonscher. O recital foi precedido de uma conferência¹⁰⁶ ministrada por Alexandrowska com o tema “A música de Grieg; a educação e a vida de Grieg; a música moderna e o “presentimento das harmonias”, seguido do programa executado por suas alunas. O segundo registro refere-se a um concerto de Luba d'Alexandrowska realizado no Teatro Guaíra, no qual o artigo datado de 27 de maio se refere: “O concerto de hoje, dado ao entusiasmo reinante, logra alcançar mais um magnífico triunfo para a exímia pianista”. (LUBA... 1922a, p. 1)

No mês seguinte, seguindo para a capital catarinense, o jornal República anuncia que “Está sendo esperada nesta capital a insigne pianista ilustre dama Luba d'Alexandrowska que recém-chegada da Europa vem realizar uma turnê artística no nosso estado.” (PIANISTA... 1922, p. 2) Em Florianópolis foram realizados dois concertos no Club Germânia, nos dias 22 e 24 de junho, respectivamente.

Semana de Arte Moderna de 1922. Exemplificando isso, Leite (2001, p. 47) comenta: “Com Debussy desaparecem as regras rígidas da harmonia: as dissonâncias, ao contrário do que pregavam os manuais, já não precisam ser sistematicamente resolvidas. Um acorde pode ter vida própria, independente, e o silêncio pode desempenhar um papel ativo contrapondo seus blocos sonoros. A música de piano de Debussy também traz novas técnicas, provenientes de sua maneira pessoal de tratar os acordes e harmonia.”

¹⁰⁶ Conforme será abordado na parte dedicada a atuação de Luba d'Alexandrowska enquanto professora, era um hábito da pianista promover conferências sobre temas relevantes da música e do contexto pianístico.

Em julho de 1922, ocorreu uma passagem de Luba d'Alexandrowska pela cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Nessa localidade, a pianista realizou um concerto sob o patrocínio do Centro de Cultura Artística do Estado que na época era dirigido por Antônio Leal de Sá Pereira¹⁰⁷. Rubira (2014) comenta que

[...] Sá Pereira exerceu também a função de diretor do Centro de Cultura Artística de Pelotas no período 1921- 1923, instituição que foi responsável pela vinda à cidade de grandes nomes da música do Brasil e da Europa como Ignaz Friedman, Wilhelm Backhaus, Vianna da Motta, Luba d'Alexandrowska e Michael von Zadora. (RUBIRA, 2014, p.109)

Na linha do tempo de 1922 do Instituto Piano Brasileiro, consta o programa de concerto do pianista Vianna da Motta¹⁰⁸, mencionado na citação anterior. Já o programa do concerto realizado por Luba d'Alexandrowska foi gentilmente disponibilizado a essa pesquisa também pelo IPB, que possui um vasto acervo digitalizado sobre o cenário pianístico brasileiro. No presente programa inclui-se apenas a referência do ano do concerto no canto superior esquerdo, escrito manualmente a lápis. Porém, localizou-se através da dissertação de mestrado de Porto (2009, p. 100) uma referência do jornal pelotense A Opinião Pública intitulada "LUBA D'ALEXANDROWSKA – Esta noite, no Conservatório" datada de 07 de julho de 1922, subentendendo-se ser esta a data do concerto ilustrado no programa a seguir.

¹⁰⁷ Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) foi compositor, pianista e pedagogo brasileiro, cuja formação deu-se em um período de dezessete anos de estudos realizados entre França, Suíça e Alemanha (1900-1917). Permaneceu em Pelotas de 1918 a 1923 como diretor artístico e professor de piano do Conservatório de Música da cidade. (RUBIRA, 2014, p. 109)

¹⁰⁸ Programa do recital de Vianna da Motta realizado em Pelotas/RS em 23 de junho de 1922, disponível no site do Instituto Piano Brasileiro. Para o acesso, consultar: [http://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Programa%20de%20concerto%20-%20Vianna%20da%20Motta%20\(Teatro%20Guarany%2C%20Pelotas%2C%2023-06-1922\).pdf](http://institutopianobrasileiro.com.br/app/webroot/files/uploads/ckfinder/files/Programa%20de%20concerto%20-%20Vianna%20da%20Motta%20(Teatro%20Guarany%2C%20Pelotas%2C%2023-06-1922).pdf)

FIGURA 3 - PROGRAMA DE CONCERTO DE LUBA D'ALEXANDROWSKA, EM JULHO DE 1922 NA CIDADE DE PELOTAS/RS

1922



Tournée da eminente pianista
Luba d'Alexandrowska
 Sob o patrocínio do
 Centro de Cultura
 Artística do Estado

— o PROGRAMMA —

1.ª PARTE

Bach Sinfonia - Preludio - Fuga
 (da Partita Torça)

Couperin "Le Bavolet flottant" (Lenço fluctuante)

Couperin "La Bandoline" (Instrumento antigo)

Daquin "L'Hirondelle" (A Andorinha)

Daquin "Le Coucou" (O Cuckoo)

Rameau "Le Tambourin" (O Tambor)

Rameau "Le Rappel des Oiseaux" (A Chamada
 dos Passaros)

Rameau "Les Cyclopes" (Os Ciclopes)

2.ª PARTE

Chopin Estudo em fá menor
 Estudo em fá maior
 Tres Escossezas
 Quatro Preludios
 Scherzo op. 20

3.ª PARTE

As Danças através de Tres Seculos

Bach (1700) Sarabanda, Minuetos - Giga

Brahms (1800) Cinco Valzer

Saint-Saëns (1900). Grande Estudo - Valsa

A GUARANY - Pelotas

FONTE: Programa de concerto disponibilizado pelo Instituto Piano Brasileiro a essa pesquisa.

No último trimestre de 1922, Luba d'Alexandrowska se dirigiu a região norte e nordeste do Brasil realizando concertos no Teatro Santa Izabel, na cidade de Recife/PE, reforçando a intensa movimentação da pianista por diversas cidades brasileiras durante esse ano. De acordo com o Pequeno Jornal de Pernambuco, os 3 concertos aconteceram nos dias 31 de outubro, 4 e 9 de novembro anunciando aos leitores que

Com um programa interessantíssimo [...] estamos certos que toda a culta sociedade, se reunirá esta noite no Santa Izabel, para apreciar os méritos da notável virtuose, julgada pela crítica como uma das maiores pianistas da atualidade. (VIDA... 1922, p. 1)

Nesse mesmo artigo, após a descrição do programa a ser executado pela pianista consta o enunciado “Grande piano de concerto Essenfelder”, indicando a utilização dos pianos da marca¹⁰⁹ durante a turnê de Luba d’Alexandrowska pela região norte e nordeste do Brasil. Tal utilização é confirmada em outras referências dos concertos realizados no início de 1923, a exemplo do jornal Comercio do Paraná que republicou um artigo do jornal de Manaus, A Imprensa:

Em sua recente e triunfal passagem por todas as capitais do norte do país, a eminente pianista senhora Luba d’Alexandrowska atingiu o estado do Amazonas, conquistando os maiores aplausos e tendo como companheiro de glórias um magnífico piano cauda da nossa fábrica Essenfelder. (S, 1923, p. 4)

Seguindo a sua turnê, Luba d’Alexandrowska realizou concerto no Casino Maranhense em São Luiz, no estado do Maranhão, no dia 10 de janeiro de 1923, e também em Fortaleza, no Ceará, Belém no Pará e em Manaus, capital do Amazonas. Esse circuito foi descrito no Diário de S. Luiz com um artigo intitulado “Uma grande artista” assim como se segue:

Fossemos transcrever o que se há escrito sobre essa grande artista, que não teríamos, absolutamente espaço. Mas, para mostrar o quanto vale a virtuosa pianista, basta-nos dizer que realizou três concertos em Fortaleza, terra de fino gosto pela música; 4 em Belém, por excelência a capital do Norte que prima pela acolhida dos bons artistas, visto ser uma cidade onde não raream bons elementos; e 4 em Manaus, capital também que goza, com justiça, de foros de elevada cultura musical. E não fosse a crise que assola essas duas capitais, naturalmente Luba realizaria duplamente os concertos, teria maior compensação a soma dos seus esforços, em prol da arte que belamente se dedica, como possuidora da fibra dos puros eleitos da arte. (UMA GRANDE... 1923, p. 7)

De volta ao sul do país, Luba d’Alexandrowska permaneceu um período em Curitiba/PR antes de retornar à Europa. Na capital paranaense participa em 23 de

¹⁰⁹ Percebe-se que, no começo do século XX, as fabricantes de piano costumavam patrocinar artistas e incluíam a indicação do piano utilizado em seus programas e anúncios de concerto publicados na imprensa periódica. Nesse âmbito, exemplifica-se com uma citação de Medeiros e Sampaio (2011, p. 79) em que apontam: “É compreensível, portanto, que nas primeiras décadas do século XX a Steinway celebre em folhetos, programas, publicidade, reportagens de jornal, a associação com artistas como Sergei Rachmaninov, Josef Hofmann, Vladimir Horowitz, Arthur Rubinstein. Guiomar Novaes estava entre eles - e, ainda que não se saiba exatamente como a relação começou, há a comprovação de que se deu desde cedo: os programas de seus primeiros recitais, mesmo na sala da empresa concorrente Aeolian, já traziam no rodapé a informação “*Steinway Piano Used*”.

março de uma comemoração em homenagem ao XXV aniversário de morte de Cruz e Souza¹¹⁰, conhecido como Poeta Negro. Realizada nos salões do Club Curitibano, “essa solenidade, para qual estão sendo distribuídos convites especiais, constará de uma parte literária e de uma parte musical [...]”. (A COMEMORAÇÃO... 1923, p. 1) Na parte musical tomaram parte Luba d’Alexandrowska e sua discípula Margarita Solheid, executando ao final o poema sinfônico Tasso: lamento e triunfo, de Franz Liszt, reduzido a dois pianos.

Divulgado no jornal Comercio do Paraná e no Diário da Tarde de abril de 1923, Luba d’Alexandrowska realizou em Curitiba, no Salão Essenfelder¹¹¹, uma conferência sobre Robert Schumann seguido de um recital das suas discípulas paranaenses. Assim como já mencionado, a pianista russa tinha o hábito de abordar de forma aprofundada os compositores e os assuntos musicais estudados por suas alunas. As suas conferências possuíam características únicas que serão descritas detalhadamente em momento oportuno da presente tese. Nesse sentido, o jornal Diário da Tarde descreve que:

Sobremodo elevada e intelectual essa reunião atraiu ao Salão Essenfelder todas as famílias das inúmeras alunas da eminente “virtuose” que ali também se iriam exhibir, assim como seleta assistência de convidados que encheram completamente aquele local. (SESSÃO DE ARTE, 1923, p. 1)

Em junho de 1923, Luba d’Alexandrowska realizou mais dois concertos juntamente com suas discípulas no Teatro Guaíra, em Curitiba, reforçando a sua atuação enquanto concertista reconhecida internacionalmente e começando a selar a sua fama enquanto professora e formadora de jovens pianistas pelo Brasil. Após

¹¹⁰ “Fundador e um dos principais representantes do simbolismo no Brasil, Cruz e Souza foi um dos precursores da literatura afro-brasileira e figura proeminente de seu tempo. Nascido e crescido num meio extremamente hostil ao negro, em província do sul do país para onde se dirigiram levas de imigrantes europeus brancos, Cruz e Sousa deparou-se, ao longo de sua curta vida, com inúmeras barreiras, sendo emparedado de diversas maneiras. Em plena vigência das políticas de branqueamento no país, o poeta afrodescendente foi vítima de vários episódios racistas. A sua contrariedade e indignação frente à injustiça praticada aos negros é constatada por meio de sua aberta orientação abolicionista e de seu trabalho literário, inovador e fortemente contrário ao discurso conservador da época.” Para mais informações sobre Cruz e Souza, acessar: LITERAFRO. Cruz e Sousa. 2010. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autores/206-cruz-e-sousa>. Acesso em: 02 abr. 2021.

¹¹¹ O Salão Essenfelder mencionado não se trata do salão localizado no Rio de Janeiro entre 1931 e 1940 abordado na dissertação de mestrado da autora dessa tese (HARTWIG, 2017). Nesse caso, trata-se de um espaço localizado em Curitiba e assim descrito pelo jornal Diário da Tarde: “Dispondo o salão Essenfelder de magníficos instrumentos de sua fabricação, eles foram belamente postos em prova nesses execuções empolgantes que teve como motivo a música de Schumann.” (SESSÃO DE ARTE, 1923, p. 1)

conferência e recital sobre música moderna, “[...] assim Mme. Luba d’Alexandrowska, despede-se de Curitiba, oferecendo-nos três páginas de arte, antes de sua tournée pelos países europeus.” (ARTES... 1923, p. 1)

No ano de 1924, de volta ao Brasil, localizou-se um primeiro registro através de um programa de concerto realizado pela pianista russa na Associação dos Empregados no Comércio da Bahia, em 27 de junho. O programa faz parte do Acervo de Sylvio Deolindo Fróes, digitalizado pelo Instituto Piano Brasileiro e gentilmente cedido a essa pesquisa.

FIGURA 4 - PROGRAMA DE CONCERTO DE LUBA D’ALEXANDROWSKA, EM JUNHO DE 1924 NA BAHIA



RECITAL DE PIANO
por
Yanessa
Luba d'Alexandrowska
Programma

1.ª Parte
Paradisi (1700) Sonata op. 10. (Allegretto-Presto)
Bach Andante elegiaco e Fuga em Dó menor
Beethoven 32 Variações em Dó menor

2.ª Parte
Norman Peterkin "Visão Hindú"
Oscar da Silva "Queixume"
Villa Lobos "A Boneca de Trapo"
Silvio D. Fróes "O que diz a Selva ao Mar"
M. Dowell "A dança das Bruxas"
Mario Castelnuovo Tedesco "Alt Wien" * (rhapsodia Viennense)
1. "Alt Wien (Valsa)
2. "Nachtstück" (Nocturno)
4. "Memento-Mori" — Fox-trot tragico

3.ª Parte
Schumann "Estudos Symphonicos"

* A obra do joven Maestro M. Castelnuovo Tedesco — "Alt Wien", foi estreada com ruidoso successo em Março de 1924 em Florença — descreve tres estados de alma: antes, durante e depois da guerra mundial. — 1.º Tempo: Thema de Valsa, cheio da tradicional alegria Viennense. 2.º Tempo: Nocturno — desenvolvendo agitação, tristeza, paixão e lembranças do thema de Valsa e da alegria que passou 3.º Tempo: Fox-trot funebre — Vienna, apesar da morte que se aproxima resiste, chora — mas quer dançar até ao fim.

FONTE: Programa de concerto disponibilizado pelo Instituto Piano Brasileiro a essa pesquisa.

A partir do programa de concerto observa-se a presença de uma obra do próprio Sylvio Deolindo Fróes, justificando a presença desse documento em seu acervo e a escolha do repertório que inclui, além de compositores brasileiros, obras recém estreadas, como o exemplo da “Alt Wien” de Mario Castelnuovo Tedesco, apresentada pela primeira vez quatro meses antes do presente concerto de Yanesse¹¹² Luba d’Alexandrowska.

Os próximos concertos acessados através das referências datam de 7 e 10 de outubro do mesmo ano, no Rio de Janeiro. O jornal O Paiz do final de setembro anuncia que “No Salão do Instituto Nacional de Música, vai realizar dentro de poucos dias alguns concertos a pianista russa Luba d’Alexandrowska, que aqui já esteve e se fez aplaudir com grande entusiasmo.” (LUBA... 1924c, p. 2)

Os dois concertos realizados no Instituto Nacional de Música ganham um destaque maior na presente pesquisa devido ao contexto histórico envolvendo a pianista russa, a fábrica de pianos Essenfelder e o pianista e pedagogo musical Guilherme Fontainha.

Nas primeiras décadas do século XX, a Fábrica de Pianos Essenfelder participava de diversas exposições que ocorriam ao redor do mundo com os seus pianos, conquistando algumas premiações nesses eventos. Em 1911, durante participação na Exposição Internacional de Turim, na Itália, a Essenfelder estabeleceu uma parceria com o Guilherme Fontainha¹¹³, que estava no país concluindo seus estudos e teve seu primeiro contato com os pianos da marca. De acordo com Mello (1987, p. 34) Fontainha inaugurou “um belo pavilhão brasileiro, destinado a essas solenidades, em memorável concerto, tocando no piano Essenfelder”. Na época foi um acontecimento de grande repercussão, já que, “era um brasileiro que tocava num instrumento construído no seu país”.

A parceria com Fontainha foi estabelecida por Frederico Essenfelder, que estava representando a Essenfelder na Exposição de Turim. Mello (1987, p. 43)

¹¹² No programa de concerto apresentado na Figura 3 é possível notar a inserção do nome Yanesse posteriormente a impressão do mesmo. Em carta datada de 7 de maio de 1925, Luba d’Alexandrowska escreve que “Não estranhe o meu nome novo de “Yanesse”. Ocupo ele desde um mês e será o nome que vai me trazer sorte na vida. Foi numa maneira extraordinária que o recebi, um dia lhe contarei. Em todo o caso, fui extraordinariamente feliz tanto em [sic] Bahia, como aqui em Recife [...]”. ALEXANDROWSKA, Y. L. **[Correspondência]**. Destinatário: Frederico Essenfelder. Recife, 7 maio. 1925. 2 páginas.

¹¹³ Sobre Guilherme Fontainha e sua relação com a marca Essenfelder, consultar: HARTWIG, N. L., CARLINI, A. Guilherme Fontainha (1887-1970): protetor dos pianos Essenfelder. *In*: VIII FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. CURITIBA: ARTEMBAP, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: 2011.

comenta que “essa amizade foi cultivada sempre no sentido construtivo, influenciando positivamente o trabalho dos irmãos Essenfelder, cujo ideal era chegar à perfeição dos pianos *Bechstein* ou *Steinway*”. Em 1919, o pianista solicitou o desenvolvimento do piano modelo “orquestral”, contando com seus conselhos no processo de fabricação. De acordo com Chaves (1995),

Durante 35 anos a Essenfelder recebeu a orientação e colaboração do professor Guilherme Halfeld Fontainha. Pelas mãos deste, passaram os grandes pianistas deste País. Em nome da amizade recíproca entre ambos, Fontainha conseguiu que Frederico projetasse um piano com grande cauda, que se chamou “Orquestral”, opinando quanto a sua construção, volume, som e detalhes do mecanismo. Este piano levado para o Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, fez grande sucesso entre artistas e professores, o que contribuiu para que os Pianos Essenfelder, se tornassem indispensáveis nas outras instituições musicais do Brasil. (CHAVES, 1995, p. 57)

O contato da Essenfelder com Guilherme Fontainha, sobretudo relacionado ao desenvolvimento do piano modelo orquestral, além de revelar indícios da relação de um pianista com o seu instrumento, se revelou como um ponto importante da trajetória de Luba d’Alexandrowska ao lado da Essenfelder, uma vez que foi a pianista russa que executou os dois concertos de estreia do piano, em 1924, no Salão Leopoldo Miguez do Instituto Nacional de Música.

FIGURA 5 - A PIANISTA LUBA D’ALEXANDROWSKA NO CONCERTO REALIZADO NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA EM 1924



FONTE: MELLO (1897) e Arquivo IHGPR

Ainda sobre o concerto de estreia do piano Orquestral, Mello (1987) menciona que o jornal carioca *A Noite* descreveu no dia seguinte ao acontecimento, incluindo detalhes sobre o evento e sobre as características de Luba d'Alexandrowska enquanto concertista:

O mau tempo prejudicou, ontem, todas as reuniões que se deviam realizar à noite, com o tráfego quase totalmente interrompido. Depois do aguaceiro formidável que caiu, a cidade ficou deserta. Apesar disso, não foram poucas as pessoas que venceram todas as dificuldades para irem ouvir, ainda uma vez, a festejada pianista russa Luba d'Alexandrowska. É que a artista, já conhecida do nosso público, dispõe de não poucos admiradores das suas qualidades de executante admirável, com cunho pessoal muito pronunciado e possuindo uma técnica apreciável. O concerto de ontem, no Instituto de Música, foi uma nova afirmação de todas essas qualidades de Luba d'Alexandrowska, que tinha a auxiliá-la, desta vez, um Piano de Cauda, de grande modelo, de indústria nacional, marca Essenfelder, do Paraná, e que causou grande efeito. O efeito, aliás, esperado pelos fabricantes do referido piano, srs. Essenfelder e Bertholdo Hauer, que vieram até esta capital assistir a pianista afamada executar tão belo programa no seu Essenfelder. Isso a despeito do Instituto Nacional de Música possuir, no palco, os chamados reis do piano: "*Bechstein*", "*Steinway*", "*Bluethner*" e "*Bösendorfer*". Foram muitos os aplausos recebidos pela exímia pianista, cujo próximo concerto será sexta-feira, 10 do corrente. (MELLO, 1987, p. 40)

Juntamente com a fotografia de Luba d'Alexandrowska, localizou-se no acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, o registro da presença dos representantes e sócios da fábrica de piano, os senhores Frederico Essenfelder e Bertholdo Hauer e respectivas esposas, corroborando a citação anterior.

FIGURA 6 - SR. BERTHOLDO HAUER, SR. FREDERICO ESSENFELDER E ESPOSAS NO CONCERTO REALIZADO NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA EM 1924



FONTE: Arquivo IHGPR

Alguns detalhes sobre o concerto de estreia do piano orquestral, bem como a relação de Guilherme Fontainha e Luba d'Alexandrowska com a fábrica de pianos Essenfelder, incluindo as suas contribuições enquanto pianistas na elaboração, desenvolvimento e melhorias na fabricação dos pianos serão abordados de forma aprofundada em momento oportuno dedicado a abordagem da relação entre a pianista e o piano.

Finalmente, o ano de 1924 termina com um anunciado concerto de Luba d'Alexandrowska no Teatro Guaíra, de Curitiba/PR, no dia 11 de dezembro. Sobre esse concerto, o Jornal da Manhã do Estado do Paraná indica que “[...] Amanhã, no ambiente do Guaíra pairarão as notas, que a excelsa pianista arrancar da dentadura de marfim do seu instrumento com a sua alma apaixonada e emotiva [...] e conclui que “A festejada artista, aplaudida e consagrada nos principais países europeus, deliciar-se-á a seleta plateia desta capital com a mágica interpretação que sua alma de eleita para música sabe dar as peças dos mais eminentes compositores” (LUBA... 1924d, p. 1)

A partir de 1925, após um período residindo na capital paranaense, Luba d'Alexandrowska realiza alguns concertos no Brasil antes de se dirigir novamente a Europa. Antes de seguir para os estados da Bahia e Pernambuco a pianista realizou um concerto no Teatro Palácio, de Curitiba, no dia 14 de março. O jornal Comercio do Paraná comenta que “Antes de partir para a Europa, onde fará uma longa turnê, a senhora Luba d'Alexandrowska dará nessa capital um concerto de despedida”. (CONCERTO... 1925, p. 1)

A partir dessa despedida de Curitiba, nota-se o início das cartas enviadas pela pianista russa à Frederico Essenfelder. Entre os assuntos figuram questões referentes a sua casa em Curitiba, em que o sócio da Essenfelder e amigo de Luba ficara responsável, questões sobre os seus pianos, comentários sobre suas turnês, entre outros assuntos que serão mencionados no decorrer da pesquisa.

Em carta escrita de Recife no dia 7 de maio de 1925, Luba d'Alexandrowska comenta sobre os seus concertos que “[...] em todo caso, fui extraordinariamente feliz tanto em [sic] Bahia – como aqui e Recife – levo bastante dinheiro!”. Além disso, se referindo a sua partida do Brasil, a pianista comenta que:

Aqui estou morrendo de calor, úmido horrível, e louca para me encontrar na Europa – o que se Deus quiser vai acontecer d'aqui duas semanas. Calculo embarcar no Poconé – no qual viaja para Lisboa, a querida Margarida Lopes

de Almeida¹¹⁴, assim a nossa viagem em companhia uma da outra vai ser boa! (ALEXANDROWSKA, 1925)¹¹⁵

Sobre as suas idas à Europa, o crítico Waldemar de Oliveira (1925, p. 1) comenta que “Daí começou a sua como que peregrinação de arte pelas plateias mais cultas da Europa e da América. E a verdade é que a cada concerto efetuado é mais um sucesso na sua carreira, mais uma palma para sua coroa de louros.”

Ao final da mesma carta, Alexandrowska despede-se ressaltando os cuidados com o seu piano, indicações que serão recorrentes nas cartas subsequentes: “Ainda agradecida por tudo – e com muitas recomendações de olhar na casa – e tratar com carinho o meu piano – abraços a todos da família, da sincera e dedicada amiga”.

De 1926 a 1930, nota-se um declínio na agenda de concertos ao mesmo tempo que a atuação de Luba d’Alexandrowska enquanto professora se torna mais acentuada. O jornal O Dia de janeiro de 1926 descreve que “A distinta virtuose acaba de fazer uma turnê pela Europa, onde se fez merecedora das mais elogiosas referências.” (HOSPEDES... 1926, p. 5). De forma mais detalhada, o Jornal da Manhã corrobora esse retorno da pianista, aparentemente com uma breve passagem por Curitiba antes de seguir para São Paulo:

Deve chegar amanhã a nossa capital, depois de uma ausência de longos anos¹¹⁶, a consagrada pianista Yanesse Luba d’Alexandrowska conhecida e admirada em nosso meio, onde se fez cercar de um grande círculo de discípulas. A grande artista volta a Curitiba, depois de realizar com ruidoso sucesso uma turnê pelos países do Velho Mundo, que teve ocasião de a ouvir e aplaudir com mais vibrante dos entusiasmos. Em Portugal, onde Yanesse Luba d’Alexandrowska esteve ultimamente foram feitas as mais significativas referências e a crítica de Lisboa coroou a artista com um hino candente a perfeição de sua arte excelsa. (YANESSE... 1926, p. 1)

¹¹⁴ Margarida Lopes de Almeida (1896 – 1979) foi uma declamadora, poetisa e escultora brasileira. Realizou com Luba d’Alexandrowska um recital no dia 7 de março de 1925, no Teatro Guaira, em Curitiba/PR. “Hoje a noite no Theatro Guayra, dará o seu recital de despedida a eminente declamadora patricia Margarida Lopes de Almeida, que em breves dias seguirá para a Europa em viagem de estudos. [...] O recital de hoje, dedicado aos academicos curitibanos, terá o concurso da notável pianista Luba d’Alexandrowska para o desempenho da Voz de Chopin.” (MARGARIDA... 1925, p. 1)

¹¹⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essensfelder. Recife, 7 maio. 1925. 2 páginas.

¹¹⁶ Apesar da menção “de uma ausência de longos anos”, sabe-se através de artigos de jornais já mencionados na presente pesquisa que Luba d’Alexandrowska realizou concertos na capital paranaense nos anos de 1920, 1922, 1923, 1924 e 1925.

De volta ao Brasil, Luba d'Alexandrowska fixou residência em São Paulo, onde permaneceu até a sua mudança para o Rio de Janeiro nos anos 1930. Sobre isso, o Jornal da Manhã do Estado do Paraná diz que a pianista “[...] cujo talento privilegiado de artista o nosso público tanto admira, após o seu regresso da Europa fixou residência em São Paulo. Mas não esqueceu o público que por várias vezes tem aplaudido a sua arte magnífica e soberba.” (LUBA... 1926a, p. 8) De fato, a partir de 1926, a maior parte das cartas localizadas e acessadas nesta pesquisa são enviadas e endereçadas da capital paulista.

Em carta datada de 31 de março de 1926, Alexandrowska menciona um primeiro concerto a ser realizado em São Paulo e o programa enviado junto a correspondência. Através das cartas é possível acessar informações dos bastidores dos concertos, como por exemplo em carta do dia 12 de abril, em que Luba lamenta que “O meu concerto financeiramente foi regular, mas não bom como o esperava”. Sobre as suas turnês, em junho do mesmo ano, a pianista russa escreve que:

Talvez farei uma tournée no interior d'esse estado: Campinas, Rib. Preto, etc. Umas três ou quatro cidades principais, e queria saber se lhe merecia, que eu tocasse o piano Essenfelder (n'esse caso, o meu cauda talvez (velho.) e se pudessem ajudar nas despesas de transporte que não são pequenas. D'outra forma arranjarei pianos nas cidades mesmas. (ALEXANDROWSKA, 1926c)¹¹⁷

Nessa mesma carta outros detalhes referentes aos concertos que serão realizados durante 1926 são descritos. É interessante notar a movimentação da pianista para conseguir o instrumento para os concertos, além da preocupação com questões de logística para com o piano. Nesse trecho apresentado a seguir é possível acessar a visão de Luba d'Alexandrowska não só como concertista reconhecida, mas todo um movimento de gerenciamento da sua carreira:

O piano grande cauda do Sr de Radum¹¹⁸ vai servir tanto a ele, como a mim (primeiro) pelos concertos do Rio de Janeiro (em fins de setembro) e depois

¹¹⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 mar. 1926c. 1 página.

¹¹⁸ Sr. Reimar von Bülow Radum era filho de Adam Ditrik von Bülow, importante empresário do ramo de importação e exportação de São Paulo e co-fundador da Companhia Antártica Paulista, em 1893. Através das cartas de 1926 e 1927 percebe-se uma intermediação de Luba d'Alexandrowska na compra de um piano de cauda Essenfelder pelo Sr. Radum dando indicações de preferências para a fabricação do instrumento. Além disso, as cartas apresentaram alguns indícios de que Sr. Radum também era um pianista atuante, principalmente na Europa. Por motivos de viagem, Sr. Radum cedeu o piano para que a pianista o utilizasse durante a turnê até o seu retorno ao Brasil. Esses indícios foram corroborados a

talvez o Norte – Bahia – Maceió – Pernambuco – Ceará – e vice versa. Assim a entrega deverá ser no Rio, e não aqui encarregando o Sr. Wehrs¹¹⁹ de colocá-lo no Conservatório, onde provavelmente terão lugar os concertos. Porém muito importante: Pode haver uma mudança nos planos, porque esta vida não é nunca certa, então: Antes de embarcá-lo, em Curitiba, peçam-me instruções no meu presente endereço e eu responderei telegraficamente o que for preciso – calculando também pelo Rio, uma quinzena para a viagem, não é verdade? A mudança pode ser por exemplo: que no lugar de fazer o Norte – faria o Sul – Rio Grande, etc. (ALEXANDROWSKA, 1926c)

Nas últimas cartas de 1926, Luba d'Alexandrowska comenta sobre seus próximos concertos e a respeito da turnê que está sendo planejada para o norte do país, contando com a utilização do piano que está sendo fabricado ao Sr. Radium, mencionado anteriormente. No dia 23 de novembro, a pianista russa escreve que:

Em respeito ao piano encantador – que já quero bem – como se o tivesse visto – e que será estreado aqui nos meus concertos de Dez. Jan. Fev. e talvez até Março! O Sr. Radum já me autorizou de o receber e ocupar, até o começo da tournée pelo Norte, qu'elle tenciona fazer em abril – mas vou pedir a ele de também mandar uma carta direta para a fábrica. (ALEXANDROWSKA, 1926h)¹²⁰

Na última carta de 1926, Alexandrowska comenta que “aqui lhe mando, também os avisos, dos meus concertos mensais – a mesma coisa está também, sobre cartazes com o meu clichê, espalhados nas vitrines das principais lojas de São Paulo”. (ALEXANDROWSKA, 1926h)

No início de 1927, em carta datada de 1º de fevereiro, Luba d'Alexandrowska falando sobre a estreia do piano emprestado por Sr. Radum, dizendo que “Acabo de passar a máquina o discurso que eu fiz ontem a noite quando finalmente estreei o

partir de breve pesquisa na Hemeroteca Digital na qual apresentou resultados positivos sobre a sua carreira pianística, citando como exemplo o jornal Correio Paulistano de 1922: “[...] Descendente de uma família de artistas, Reimar de Radum, que é nativo da Dinamarca, residiu por longo tempo no Brasil, passando aqui a sua infância, entre Santos e S. Paulo onde fizeram os seus primeiros ensaios de arte. Indo, após, completar a sua educação artística na Europa – diz Reimar de Radum – guardou sempre grande saudade deste belo país, para onde os seus olhos se voltavam cheios das primeiras impressões sentidas na meninice e conservadas na mocidade. E, agora, estando em nossa cidade, o sr. Reimar de Radum pretende realizar alguns concertos, findos quais partirá para os outros Estados da União, onde igualmente se fará ouvir”. (CONCERTO... 1922c, p. 3)

¹¹⁹ Carlos Wehrs era proprietário da Casa Wehrs, loja de pianos e partituras fundada em 1851 no Rio de Janeiro, que foi uma das maiores representantes dos pianos Essenfelder no Brasil. Para mais informações, consultar: WEHRS, Carlos. **Meio século de vida musical no Rio de Janeiro: 1889-1939**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990. 126 p.

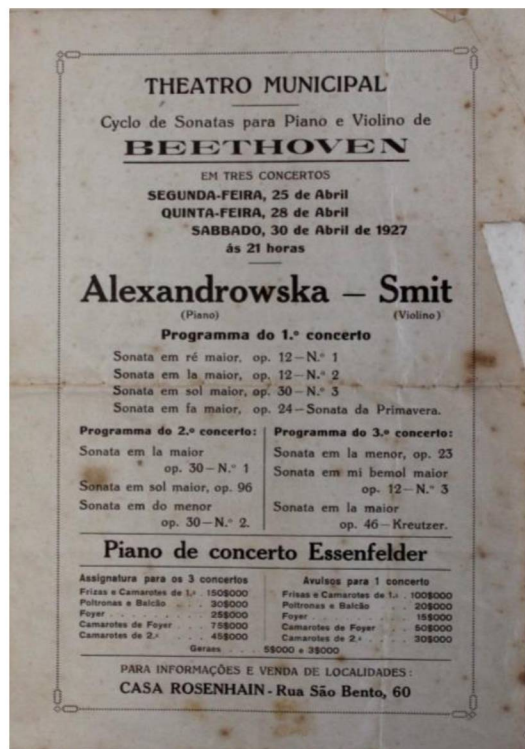
¹²⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 nov. 1926h. 3 páginas.

maravilhoso piano – que parece uma flor linda, que abre as suas pétalas todas quando toco n'elle”. (ALEXANDROWSKA, 1927a)¹²¹

O ano foi marcado por diversos concertos e audição de alunas da pianista russa, entretanto um dos eventos alcançou uma maior notoriedade a partir do acesso a uma maior quantidade de documentos a seu respeito. Em abril de 1927, Luba d'Alexandrowska realizou o “Cyclo de Sonatas para Piano e Violino de Beethoven” em comemoração ao centenário de morte do compositor. Sobre os concertos, a pianista russa descreveu na carta de 9 de março que:

Agora vamos ver – o efeito do piano no Municipal! Onde vou ter três concertos nos dias 25, 28 e 30 de abril. Vai ser uma beleza. Tocarei o ciclo inteiro das Sonatas de Beethoven (por causa do centenário) com o concurso do excelente violinista Smit! Quem sabe, nós viremos logo depois, repetir isso em Curitiba (mas é pouco provável). A viagem leva tanto tempo [...]. (ALEXANDROWSKA, 1927b)¹²²

FIGURA 7 - PROGRAMA DOS 3 CONCERTOS DO CYCLO DE SONATAS PARA PIANO E VIOLINO DE BEETHOVEN, COM LUBA D'ALEXANDROWSKA AO PIANO E FRANK SMIT NO VIOLINO



FONTE: Arquivo IHGPR

¹²¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 1 fev. 1927a. 3 páginas.

¹²² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 9 mar. 1927b. 2 páginas.

Nota-se a partir do programa de concerto apresentado a indicação do repertório que, de acordo com o convite anexo ao programa, o “Cyclo de Sonatas para Piano e Violino de Beethoven, [...] será executado em São Paulo por inteiro, pela primeira vez”. Além disso, percebe-se a descrição em destaque sobre a utilização do “Piano de concerto Essenfelder”, corroborando as informações a respeito do empréstimo do piano do Sr. Radum para os concertos de Luba d’Alexandrowska. No Paraná, o fato foi noticiado em jornais locais anunciando que o “Cyclo de Sonatas de Beethoven é Essenfelder” conforme o excerto abaixo:

FIGURA 8 - PROPAGANDA DA ESSENFELDER SOBRE O CYCLO DE SONATAS DE BEETHOVEN DE 1927



FONTE: Arquivo A. Essenfelder Instrumentos Musicais Ltda

É importante mencionar que o violinista que formou duo com Luba d’Alexandrowska em tais concertos era um nome relevante no cenário musical brasileiro da época. Frantisek Schmitt (1892 – 1960) ficou conhecido pelo nome de Frank Smit, nasceu na República Tcheca e a partir de 1926 estreitou os seus laços com o Brasil. Em um texto para o Consulado Geral da República Tcheca em São Paulo¹²³, Kitadai (2018) explica que Smit

¹²³ KITADAI, Silvia Prado Smit. **Frank Smit:** (frantisek schmitt). (Frantisek Schmitt). 2018. Disponível em: https://www.mzv.cz/saopaulo/pt/cultura_compatriotas_e_educacao/compatriotas/personalidades_tche_cas_no_brasil/frank_smit_frantisek_schmitt.html. Acesso em: 15 jan. 2021.

Em 1926 veio ao Brasil a convite do Presidente Dr. Whashington Luiz, para ser o primeiro violino do recém-formado “Quarteto Brasil”. Este quarteto tinha como finalidade divulgar a música clássica aos brasileiros. A “Associação Quarteto Brasil”, o projeto “Instrução Artística do Brasil” e posteriormente a “Sociedade de Cultura Artística”, garantiram 3 décadas de apresentações não só no Teatro Municipal de São Paulo, como em muitas cidades do interior paulista e outras cidades e capitais do Brasil. (KITADAI, 2018)

Luba d’Alexandrowska e Frank Smit ainda realizaram outros concertos juntos, conforme a própria pianista menciona em cartas endereçadas à Frederico Essenfelder. Ainda em 1927, outros recitais das suas alunas foram realizados e serão abordados na parte pertinente a sua atuação enquanto professora. Por fim, no dia 7 de dezembro a pianista envia uma carta “já a caminho da Europa”. (ALEXANDROWSKA, 1927f)¹²⁴

Regressando da Europa dia 30 de março de 1928, Alexandrowska comenta em carta datada de 8 de maio desse mesmo ano que “Desejo sempre vir para Curitiba, mas é difícil achar o tempo. Este tempo voa, e antes que eu consiga me virar, já preciso ir para Europa outra vez, e esta vez para interessantes concertos”. (ALEXANDROWSKA, 1928a)¹²⁵ Em agosto, a pianista comentou com Frederico Essenfelder que “Tenho o meu recital no Municipal a semana vindoura, é d’isso que quero lhe avisar, pensando que talvez quisesse vir para fazer o reclame do grande piano cauda preto, que vou tocar”. (ALEXANDROWSKA, 1928c)¹²⁶

No último trimestre do ano, localizou-se seis recitais das suas alunas, sendo três realizados na sede do Curso Alexandrowska, corroborados pelos programas de concertos acessados, dois no Salão da Curia Metropolitana e o último no Municipal, em benefício pros cegos, “onde o fecho do programa vai ser a execução a 4 pianos”, de acordo com a própria pianista em carta do dia 8 de outubro¹²⁷. Nessa mesma correspondência, Luba informa que embarcará para Europa nos últimos dias de novembro de 1928.

¹²⁴ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 7 dez. 1927f. 1 página.

¹²⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 maio. 1928a. 4 páginas.

¹²⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 17 ago. 1928c. 1 página.

¹²⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 out. 1928d. 2 páginas.

Os anos seguintes, 1929 e 1930, revelaram uma menor atuação de Luba no Brasil, tendo como base a quantidade de documentos acessados nesse período. Em 1929, acessou-se apenas uma carta direcionada à Frederico Essenfelder, de 7 de novembro, em que a pianista comenta sobre o seu regresso do Rio de Janeiro e descreve uma grande reunião na qual teve problemas com a banqueta do piano, na casa da família Ozório de Almeida. Nesse aspecto, pode-se supor ter sido um primeiro contato com Miguel Ozório de Almeida, seu futuro esposo no ano seguinte. Além disso, durante a carta percebe-se uma discussão em torno da data de uma possível inauguração de um piano Essenfelder, entre dezembro de 1929 e janeiro de 1930.

No início de 1930, localizou-se, ainda em São Paulo, audições das alunas mais avançadas do Curso Alexandrowska. Entretanto, o ano de 1930 representa o final do recorte temporal da presente tese pelo episódio do casamento de Luba d'Alexandrowska com o médico e cientista Miguel Ozório de Almeida. Percebeu-se que a partir desse ano a atuação de Luba enquanto concertista teve uma queda acentuada. Os principais fatores apontados por essa pesquisa são: matrimônio; mudança para o Rio de Janeiro e a inerente adaptação em uma nova cidade e; o fato de a pianista passar a acompanhar o seu consorte em compromissos associados à sua profissão e prestígio científico em detrimento da sua carreira.

Ultrapassando brevemente o recorte temporal, obteve-se alguns indícios importantes para compreender esse declínio da atuação da pianista russa no Brasil. Nos anos seguintes, a partir de pesquisa na Hemeroteca Digital, Luba d'Alexandrowska realizou um concerto no Instituto Nacional de Música ao lado da cantora Antonietta de Souza em 17 de setembro de 1931, participou da comissão julgadora do “Concurso a prêmio de piano do Instituto de Música¹²⁸” em 1933 e realizou um concerto na mesma instituição no qual o jornal Correio da Manhã descreve que:

O que há de admirar no caso da ilustre virtuose Luba de Alexandrowska é que, dedicando-se quase exclusivamente ao esgotante apostolado do ensino, ainda encontre em momentos de lazer para preparar um programa de concerto da mais séria responsabilidade como esse que executou anteontem à tarde, no salão do Instituto Nacional de Música [...]. (CONCERTO... 1933, p. 5)

¹²⁸ CONCURSO A PREMIO..., 1933, Jornal Diário de Notícias, p. 9.

Em 1934, localizou-se um anúncio discreto no jornal Diário de Notícias sobre um recital de Luba d'Alexandrowska no Instituto Nacional de Música, a realizar-se no dia 15 de agosto. Nesse mesmo ano, em uma carta endereçada à Frederico Essenfelder, após uma ausência de correspondências desde 1929, a pianista russa desabafa que:

Aqui [Rio de Janeiro] eu trabalho sempre, mas um pouco triste pela “estagnação” dos meus concertos públicos. Espero que o ano de 1935 será muito diferente n'esse sentido, pelo menos tais são as promessas, do meu marido e do ambiente do Rio (que cada vez mais vai me “descobrir”!!!). (ALEXANDROWSKA, 1934)¹²⁹

Em 1936, com um aparente otimismo, Alexandrowska escreve em carta de 10 de maio que “[...] de repente, aqui no Rio, se lembraram de mim como artista, e tenho tanto trabalho de lições, etc, que penso vou morrer breve!!!” (ALEXANDROWSKA, 1936)¹³⁰

Entretanto, percebe-se que no meio jornalístico, em que o nome de Luba d'Alexandrowska esteve sempre atrelado às páginas e notícias artísticas, foi ocorrendo uma migração gradual para as páginas sociais, em que aparecia como acompanhante de Ozório de Almeida, após o seu casamento. Como exemplo disso tem-se a citação d'O Jornal que menciona “a pianista Luba Alexandrowska, - que na vida social é a senhora Osório de Almeida” (MÚSICA, 1944, p. 8) e uma espécie de entrevista intitulada “Sociais” publicada no mesmo jornal em 1948 que menciona uma “comovida lembrança” da pianista:

A crítica mundial tem lhe tecido merecidos louvores, e é com comovida lembrança que, de vez em quando, relé no seus álbuns de recortes, as opiniões dos críticos de Paris, e de outras cidades da França, da Alemanha, de Nova York, de Chicago, de Filadélfia, de Augusta, na Geórgia, de Bivonington, Ill, Columbus, Ohio, de Waterburg em Conneticut; da Itália quando deu concertos em Roma, Milão, Bolonha, Florença, Féeramasca, Ferrara, Pádua Verona, Bergamo, Génova e Cremona, e Portugal, da Madeira e de quase todos os estados do Brasil por onde tem espalhado a mancheias a beleza sonora da sua arte privilegiada. (SOCIAIS, 1948, p. 2)

¹²⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 26 dez. 1934. 2 páginas.

¹³⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 10 maio. 1936. 2 páginas.

Por fim, o fato de a pianista passar a acompanhar a atuação de seu marido como cientista e, por isso, a sua carreira como concertista ir perdendo espaço gradualmente, é corroborado em uma carta de dezembro de 1937 em que Luba comenta que ela e Ozório de Almeida regressaram da Europa no final de setembro daquele ano.

Nós estávamos ausentes desde abril, assim tendo ficado fora do Brasil 5 meses. Meu marido esteve muito ocupado em Paris, representando o Brasil em talvez sete ou oito congressos. Mas felizmente pudemos ter, um tempinho de descanso na Itália, porque a temporada de Paris foi muito cheia de cansaço para nós apesar de muito interessante [...]. (ALEXANDROWSKA, 1937)¹³¹

A nova rotina de Luba d'Alexandrowska, agora atrelada aos compromissos profissionais de seu marido, é confirmada através dos recortes de jornais apresentados e pode ser acessada através de alguns apontamentos presentes no livro escrito pelo próprio Miguel Ozório de Almeida, intitulado Ambiente de Guerra na Europa¹³². Ainda que não faça parte do recorte temporal proposto pela presente tese, tal material se revelou historicamente relevante, permitindo o acesso a indícios da forma de pensar e agir de Luba d'Alexandrowska, complementarmente e paralelamente aos conteúdos acessados nas cartas e recortes de jornais. Em um dos trechos, Almeida (1943) comenta que:

Minha mulher ficou apenas dois dias em Genebra e logo partiu para Florença¹³³. Como na hora de seu embarque estivesse retido pelos trabalhos

¹³¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. **[Correspondência]**. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 22 dez. 1937. 2 páginas.

¹³² O livro foi publicado em 1943 e narra os acontecimentos presenciados por Miguel Ozório de Almeida e Luba d'Alexandrowska entre 1939 e 1940, na Itália e França. De acordo com Almeida "Tratamos de contar neste volume o que vimos, sentimos e pensávamos no momento mesmo em que se davam os acontecimentos ou logo que deles tínhamos conhecimento. Desde o início da guerra, tínhamos mantido uma espécie de diário, no qual notávamos sem demora nossas impressões. Por ocasião da entrada dos alemães em Paris, fomos forçados a destruí-lo, assim como quase todos os outros papéis que possuíamos. Pudemos reconstituir grande parte desse diário, servindo-nos, no que diz respeito as datas, das anotações, muito sumárias, aliás, que permaneceram nos pequenos cadernos da nossa vida social em Paris, onde inscrevíamos os convites ou as horas marcadas para os encontros com os colegas e amigos. Além disso, acontecimentos da ordem dos que se deram, ficam indelevelmente gravados na memória." (ALMEIDA, 1943, p. 10)

¹³³ A mãe de Luba d'Alexandrowska residia em Florença, na Itália, de acordo com Almeida (1943, p. 14) que menciona "Pretendia, assim, após a reunião de Genebra, passar algumas semanas de férias em Florença, hospedado em casa de minha sogra [...]" e também de acordo com carta de Luba à Essenfelder que indica "As notícias que recebo da Europa, infelizmente do lado de minha mãe continuam bem tristes [...]". ALEXANDROWSKA, Y. L. **[Correspondência]**. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 26 dez. 1934. 2 páginas.

da Comissão, ainda recebi de sua parte um bilhete urgente: acabava de visitar a exposição dos quadros de Museu do Prado de Madri, que, abrigados em Genebra para escaparem à destruição possível durante a guerra civil espanhola, eram agora acessíveis ao grande público. Exigia que ao visitar a Exposição fosse só, sem companhia, pois cousas dessa ordem precisam ser contempladas em silêncio. Fui vê-los, com efeito e fui só, e fiquei maravilhado. Os mais belos Goya, Velasquez, Ribera, Zurabán, lá estavam. Era uma coleção de obras primas, de um realismo profundo, quase alucinador. [...] (ALMEIDA, 1943, p. 16)

Essa citação reforça a ligação de Luba d'Alexandrowska com a arte, que era uma excelente retratista, de acordo com O Jornal, de 1948. Tal ligação é resultado da sua formação já mencionada na presente pesquisa e esta aparece de forma mais ativa na descrição das suas conferências ministradas às suas discípulas do piano, nas quais Alexandrowska priorizava a associação da música estudada às artes correlatas de seu tempo, conforme será abordado nos próximos capítulos.

5.3 O REPERTÓRIO DE LUBA D'ALEXANDROWSKA

A partir da atuação de Luba d'Alexandrowska como concertista foi possível elaborar um levantamento do repertório escolhido pela pianista em seus concertos realizados no Brasil, entre 1920 e 1930. Conforme já mencionado, reforça-se que tais informações foram acessadas através dos recortes de jornais juntamente aos programas de concertos e outros documentos consultados em arquivos ligados à pianista. Sabe-se que tais informações não representam uma totalidade dos concertos realizados no período, entretanto, correspondem a uma amostra significativa para acessar dados e apontar análises sobre o repertório adotado pela pianista russa.

Durante a presente tese, indícios foram mencionados acerca da abordagem de repertório brasileiro e uma predileção por repertório contemporâneo ou recém estreado em relação às datas dos concertos analisados. Com o intuito de averiguar tais indícios realizou-se uma catalogação das obras a partir dos programas acessados e, em um segundo momento, um levantamento de referências que apresentassem elementos acerca do repertório abordado por Luba d'Alexandrowska.

Assim sendo, apresenta-se primeiramente o quadro direcionado ao repertório geral no qual os compositores e as respectivas obras abordadas pela pianista durante

a sua carreira são organizados e tabuladas por ordem alfabética¹³⁴. A fim de padronizar a nomenclatura das obras, utilizou-se como referência as informações gerais disponibilizadas na página da *International Music Score Library Project* (IMSLP)¹³⁵. Nesse primeiro momento, apresenta-se o nome do compositor, o título da obra, opus ou número do catálogo e os movimentos e seções tocados por Luba d'Alexandrowska, quando especificados nas fontes consultadas. De forma complementar, disponibiliza-se no apêndice B da presente pesquisa o quadro do repertório com o link redirecionando para as partituras de cada obra, consultadas no IMSLP.

QUADRO 2 - REPERTÓRIO GERAL

Compositor	Título da Obra	Opus/ Número	Movimentos/Seções
Albéniz, Isaac (1860 – 1909)	Suite Espanõla No. 1	Op. 47	1. Granada - Serenata (Allegretto, F major) 7. Castilla - Seguidillas (Allegro molto, F-sharp major) 8. Cuba - Capricho (Allegro, E-flat major)
	Iberia	T.105	Cahier 1 (1906) 1. Evocación 2. El Puerto Cahier 2 (1906) 3. Triana
Alkan, Charles- Valentin (1813 – 1888)	Douze études dans toutes les tons mineurs en deux suites	Op. 39	1. Comme le vent. Prestissimamente (A minor)
	Souvenirs: Trois morceaux dans le genre pathétique	Op. 15	2. Le vent (B minor)
Bach, Johann Sebastian (1685 – 1750)	Partita No.1	BWV 825	1. Prelude 2. Allemande 3. Courante

¹³⁴ O levantamento e organização de repertório de pianistas podem ser consultados em outros trabalhos, como por exemplo Leite (2001, p. 111-120) em que organiza e apresenta em quatro tabelas o repertório gravado por Magdalena Tagliaferro e Binder (2018, p. 272-298) através de um apêndice ao final da tese de doutorado em que lista os concertos de Guiomar Novaes entre 1902 e 1915, separando por lista de obras; datas, locais e ocasiões; e, finalmente, pelos programas de concertos da pianista.

¹³⁵ Disponível em: <https://imslp.org/>

			4. Sarabande 5. Menuett I 6. Menuett II 7. Gigue
	Partita No. 2	BWV 826	
	Toccatà and Fugue in D minor	BWV 565	
	Italienisches Konzert	BWV 971	
	Violin Sonata No.2	BWV 1003	3. Andante 4. Allegro
Beethoven, Ludwig van (1770 – 1827) / Rubinstein, Anton (1829 – 1894) - Arranjo	Die Ruinen von Athen	Op.113	4. Marcia alla turca. Vivace (B \flat major)
	Piano Sonata No.12	Op.26	
	32 Variations in C minor	WoO 80	Theme. Allegretto Variation 1 Variation 2 Variation 3 Variation 4 Variation 5
	Piano Sonata No.15	Op.28	
	6 Variations in F major	Op.34	
	Piano Sonata No.14	Op.27 No.2	
	Violin Sonata No.1 in D major	Op.12 No.1	
	Violin Sonata No.2 in A major	Op.12 No.2	
	Violin Sonata No.8 in G major	Op.30 No.3	
	Violin Sonata No.5 in F major	Op.24 No.5	
Beethoven, Ludwig van (1770 – 1827)			

	Violin Sonata No.6 in A major	Op.30 No.1	
	Violin Sonata No.7 in C minor	Op.30 No.2	
	Violin Sonata No.10 in G major	Op.96 No.10	
	Violin Sonata No.4 in A minor	Op.23	
	Violin Sonata No.3 in E-flat major	Op.12 No.3	
	Violin Sonata No.9 in A major	Op.47	
Brahms, Johannes (1833 – 1897)	Piano Sonata No.3	Op.5	3. Scherzo. Allegro energico — Trio
	16 Waltzes	Op.39	
	Gavotte von Christ. W. Gluck		
Cantú, Agostinho (1878 – 1943)	Egloga		
Chopin, Frédéric (1810 – 1849)	Douze Etudes	Op.25	2. Etude in F minor 'The Bees' 3. Etude in F major 'The Horseman'
	Mazurkas	Op.63	
	Ballade No.3	Op.47	
	Fantasie	Op.49	
	3 Ecossaises	Op.72 No.3	
	Scherzo No.1	Op.20	
	Preludes	Op.28	1. Agitato (C major) 3. Vivace (G major) 4. Largo (E minor) 6. Lento assai (B minor) 15. Sostenuto (D-flat major), 'Raindrop' 16. Presto con fuoco (B-flat minor) 20. Largo (C minor) 23. Moderato (F major)
	Berceuse	Op.57	
	Prelude in C-sharp minor	Op.45	
	Ballade No.1	Op.23	

	Nocturnes	Op.27	
Colaço, Alexandre Rey (1854 – 1928)	Um fado		
Corelli, Arcangelo (1653 – 1713)	Violin Sonata in D minor 'La Folia'	Op.5 No.12	
Couperin, François (1668 – 1733)	5 Pièces de Clavecin		1. La Bandoline (Ordre V, 8) 2. Le Bavolet-flotant (Ordre IX, 8)
Daquin, Louis- Claude (1694 – 1772)	Pièces de Clavecin		15. L'Hirondelle 16. Le Coucou
Debussy, Claude (1862 – 1918)	Pour le Piano	CD 95	1. Prélude 2. Sarabande 3. Toccata
	La plus que lente	CD 128	
Dvořák, Antonín Leopold (1841 – 1904)	Humoresques	Op.101	
Franck, César (1822- 1890)	Prélude, Fugue et Variation	Op.18	
Fróes, Silvio Deolindo (1864 – 1948)	<i>Paisagens tropicais</i>	Op.17	5. O que diz a selva ao mar (Ce que la forêt raconte à la mer)
Frontini, Francesco Paolo (1860 – 1939)	Serenata Araba	IFF 3	
Gluck, Christoph Willibald (1714 - 1787)	Iphigénie en Aulide	Wq.40	Gavotte
Gottschalk, Louis Moreau (1829 – 1869)	Grande Fantaisie Triomphale sur L'Hymne National Brésilien	Op. 69	
Granados, Enrique (1867 – 1916)	12 Danzas españolas		
Grieg, Edvard Hagerup (1843 – 1907)	Peer Gynt		
Grunn, Homer (1880 – 1944)	Zuni Impressions	Op.27	1. The Flute God (Pa'yatāmu) 2. The Rainbow Spring

			3. A Mysterious Story 4. Kor'kokshi Dance
Itiberê da Cunha, Brasílio (1846 – 1913)	A Sertaneja	Op.15	
Kreisler, Fritz (1875 – 1962)	3 Old Viennese Dances	IFK 22	2. Liebesleid
Lekeu, Guillaume (1870 – 1894)	Violin Sonata in G major	IGL 14	1. Très modéré - Vif et passioné 2. Très lent 3. Très animé
Litolff, Henry (1818- 1891)	Spinnlied	Op.81	
Liszt, Franz (1811- 1886)	Harmonies poétiques et religieuses III	S.173	3. Bénédiction de Dieu dans la solitude
	Études d'exécution transcendante	S.139	11. Harmonies du soir (D \flat major)
	Liebesträume	S.541	3. Oh Lieb, so lang du lieben kannst (A \flat major)
	3 Études de concert	S.144	3. Un sospiro (D \flat major)
	Tasso: Lamento e Trionfo	S.96	
	2 Polonaises	S.223	2. Polonaise (E major)
	Paraphrase de concert sur Rigoletto	S.434	
MacDowell, Edward (1860 – 1908)	2 Fantasiestücke	Op.17	2. Hexentanz (Witch's Dance)
Moszkowski, Moritz (1854 – 1925)	Piano Concerto	Op.59	
Oswald, Henrique (1852 – 1931)	Álbum	Op.36	1. Bébé s'endort (Andantino; D major) 2. Pierrot se meurt (Polka (très lente); A \flat minor) 3. Chauve-souris (Presto e leggiero; B minor)
	Il neige!		
	3 Etudes	Op.42	2. Allegro moderato (C minor)
Paderewski, Ignacy Jan (1860 – 1941)	Humoresques de concert	Op.14	6. Cracovienne fantastique (B major) (pub. earlier as Krakowiak)

Palmgren, Selim (1878 – 1951)	7 Piano Pieces	Op.27	4. Toukokuun yö; May Night (E major)
Paradisi, Pietro Domenico (1707 – 1791)	12 Harpsichord Sonatas		10. Harpsichord Sonata in D major
Peterkin, George Norman (1886 – 1982)	Visão Hindú		
Rachmaninoff, Sergei Vasilievich (1873 – 1943)	10 Preludes	Op.23	
Rameau, Jean- Philippe (1683 – 1764)	Pièces de clavecin avec une méthode	RCT 2-4	Suite in E minor, RCT 2: 4. Le rappel des oiseaux 8. Tambourin Suite in D major, RCT 3: 17. Les cyclopes (Rondeau)
Ravel, Joseph Maurice (1875 – 1937)	Sonatine	M.40	
Rebikov, Vladimir (1866 – 1920)	Silhouettes	Op.31	
Rubinstein, Anton (1829 – 1894)	2 Morceaux	Op.28	1. Nocturne
Saint-Saëns, Charles-Camille (1835 – 1921)	Six Etudes pour piano	Op.52	6. Etude en forme de valse
Scarlatti, Giuseppe Domenico (1685 – 1757)	Keyboard Sonata in D minor	K.9	
	Keyboard Sonata in G major	K.63	
	Suite (não especificada)		
Schubert, Franz (1797 – 1828)	4 Impromptus	D.899; Op.90	4. Allegretto (A \flat major)
Schubert, Franz (1797 – 1828) / Carl Tausig (1841 – 1871) - Arranjo	3 Marches Militaires	D.733; Op.51	1. Allegro vivace (D major)
Schumann, Robert (1810 – 1856)	Papillons	Op.2	Introduction. Moderato (D major) 1. Waltz (D major)

			2. Waltz. Prestissimo (E \flat major) 3. Waltz (F \sharp minor) 4. Waltz (A major) 5. Polonaise (B \flat major) 6. Waltz (D minor) 7. Waltz (F minor). Semplice 8. Waltz (C \sharp minor) 9. Waltz. Prestissimo (B \flat minor) 10. Waltz. Vivo (C major) 11. Polonaise (D major) 12. Finale (D major)
	Kinderszenen	Op.15	
	Camaval	Op. 9	Pr�ambule (A \flat major) Pierrot (E \flat major) Arlequin (B \flat major) Valse noble (B \flat major) Eusebius (E \flat major) Florestan (G minor) Coquette (B \flat major) R�plique (B \flat major)
	3 Romanzen	Op.28	2. Einfach (F \sharp major)
	Piano Sonata No.2	Op.22	
	Symphonic Etudes	Op.13	
	Etudes after Paganini Caprices	Op.3	2. Etude in E major (after Caprice No.9 in E major)
Scriabin, Aleksandr (1872 – 1915)	3 Pieces	Op. 45	2. Po�me fantasque 3. Prélude
Silva, Oscar da (1870 – 1958)	Queixumes		
Spalding, Albert (1888 – 1953)	Berceuse	IAS 2	
	Suite for Violin and Piano	IAS 5	
Tchaikovsky, Pyotr Ilyich (1840 – 1893)	Piano Concerto No.1	Op.23	
Tedesco, Mario Catelnuovo	Alt Wien	Op.30	1. Alt wien (valsa) 2. Nachtstuck (nocturno)

(1895 – 1968)			3. Memento-Mori (fox-trot tragico)
Villa-Lobos, Heitor (1887 – 1959)	A prole do bebê No.1	W140	6. A pobrezinha (A boneca de trapo)

FONTE: A autora (2021).

O repertório apresentado representa um eixo de ligação entre a pianista e o seu instrumento, além de revelar escolhas, modos de pensar, estratégias em concertos e indícios de sua formação. Esses elementos ficam em evidência na carta enviada à Frederico Essenfelder, em 23 de dezembro de 1926, em que Luba d’Alexandrowska revela uma estratégia de escolha de repertório levando em consideração os pianos disponíveis para os concertos. Nessa ocasião a pianista russa comenta que:

Ainda não tenho recebido aviso de chegada do piano, e estou esperando, com imensa impaciência. Com medo que ele não chegasse bastante depressa, eu já mudei, o meu concerto para dois pianos (Listz) para o mês de janeiro. E este mês, vou ainda tocar o de Bach, no bom piano velho. (ALEXANDROWSKA, 1926i)¹³⁶

A partir do levantamento de compositores e obras apresentado e com o intuito de analisar tais informações, serão apresentadas considerações acerca da nacionalidade do repertório de Luba d’Alexandrowska, da abordagem de obras brasileiras e da possível predileção por repertório contemporâneo ou recém estreado em relação as datas dos concertos analisados.

Além do acesso a uma análise específica sobre o seu repertório, tais informações servirão de embasamento para compreender a atuação de Alexandrowska enquanto professora e formadora de uma escola de piano paralelamente a sua carreira de concertista, conforme será abordado posteriormente.

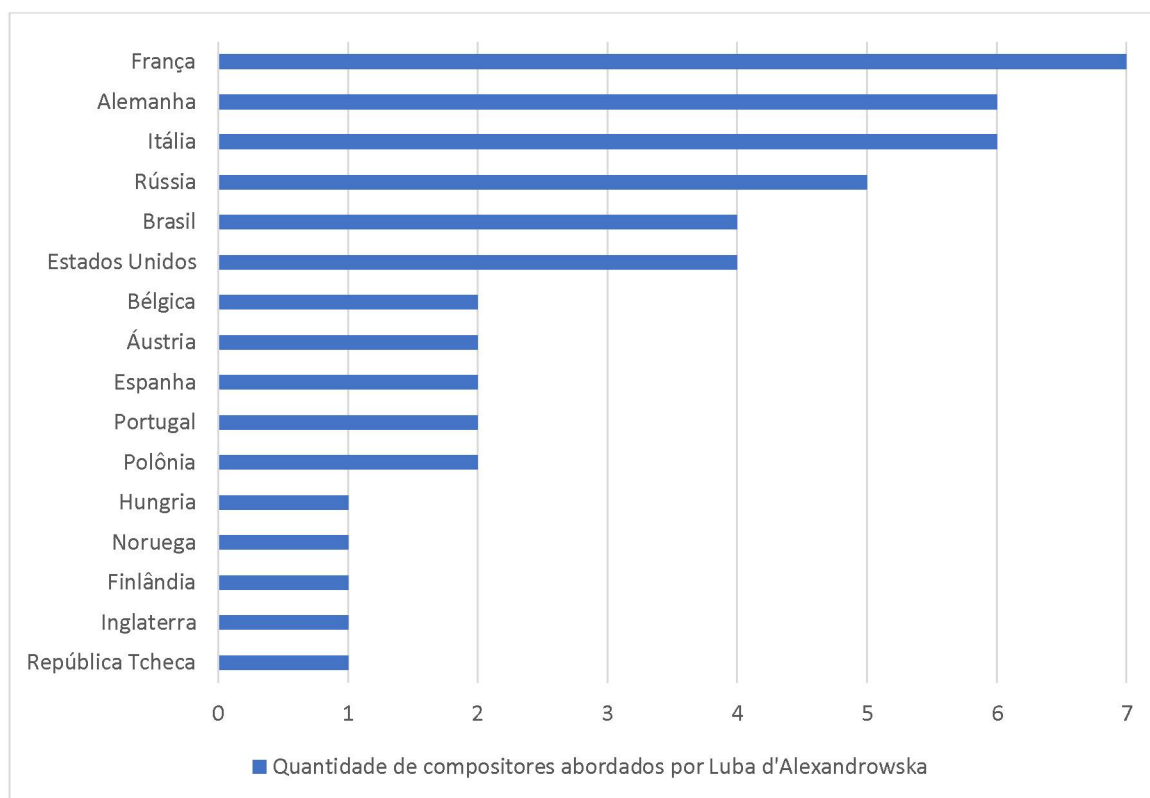
A partir da organização e análise do repertório abordado por Luba d’Alexandrowska, notou-se uma variedade em termos de origem e nacionalidade dos compositores, demonstrando, de certa forma, uma globalização musical por parte da pianista que atuava como uma divulgadora de obras musicais de outros países. Nesse

¹³⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 dez. 1926i. 2 páginas.

sentido, o jornal Correio Paulistano aponta que a sua formação pianística fez com que ela se dedicasse “[...] especialmente a interpretação dos autores alemães, aperfeiçoando-se mais tarde no estudo de compositores de outros países [...]”. (LUBA... 1921b, p. 7)

Partindo desse enunciado e considerando o levantamento realizado do repertório geral, chegou-se a um total de 16 nacionalidades e 47 compositores diferentes abordados pela pianista russa no decorrer de sua carreira. Abaixo, o quadro apresenta os países e a quantidade dos seus respectivos compositores que compõe o repertório adotado por Luba d’Alexandrowska:

QUADRO 3 – PAÍSES DE ORIGEM DOS COMPOSITORES ABORDADOS POR LUBA D’ALEXANDROWSKA EM SEU REPERTÓRIO



FONTE: A autora (2021).

Partindo do quadro apresentado e de uma análise específica acerca da nacionalidade dos compositores abordados por Luba d’Alexandrowska, percebe-se uma grande variedade de países, reforçando a abrangência musical por parte da pianista russa, que também incluía em seus estudos e programas, repertórios diversos, atuando como uma divulgadora de obras de diferentes países.

Primeiramente, dentre os cinco países predominantes, tem-se a presença do repertório francês, alemão e italiano, que constitui uma parte significativa do repertório tradicional e de compositores que fazem parte da formação pianística, independentemente da localidade onde o pianista efetua os seus estudos. Em um segundo momento, percebe-se uma forte referência nacional a partir da presença considerável de compositores provenientes da Rússia, país de origem da pianista. Por fim, a partir da visualização do quadro, percebe-se números expressivos – se comparados com o todo – sobre o repertório de compositores brasileiros.

Uma vez apresentado esse panorama geral, será dado um aprofundamento maior ao repertório brasileiro, a fim de analisar de forma mais específica as obras incluídas e abordadas pela pianista russa durante a sua carreira de concertista entre os anos 1920 e 1930.

A partir da análise do quadro sobre nacionalidades, o repertório advindo de compositores brasileiros se mostrou bastante relevante, entretanto, entende-se que tais números podem ter ganhado uma projeção maior pelo fato de estar sendo analisado, majoritariamente, o período de atuação da pianista no Brasil. Ainda assim, destaque-se o fato da pianista já ter obras brasileiras incluídas em seu repertório quando da sua primeira vinda ao país, deduzindo-se possivelmente ser resultante do seu contato e amizade prévia com a família Oswald, na Itália.

A inclusão de repertório brasileiro se mostrou relevante, despertando o interesse em um aprofundamento e compreensão dessa abordagem por parte da pianista russa, que se revelou de forma recorrente durante os anos 1920 e 1930. A inclusão de obras brasileiras percebida durante a análise dos concertos de Luba d'Alexandrowska foi ressaltada também por Bispo (2015):

Essa artista, hoje caída injustamente em esquecimento, nos seus programas no período posterior à Guerra na Europa e nos Estados Unidos sempre considerou obras de autores brasileiros, desenvolvendo papel significativo na formação de pianistas. Assim, na estação de 1921 da *Società del Quartetto* no Conservatório G. Verdi de Milão, ali executou obras de H. Oswald (1852-1931) (*Chauve-Souris*, *Bébé s'endort* e *Studio n. 2*) e A. Cantú (*Egloga*). (BISPO, 2015, s.p).

Nesse sentido, percebe-se que a inclusão de repertório brasileiro nos concertos de Luba d'Alexandrowska era algo destacado em artigos jornalísticos, como exemplo do jornal Comércio do Paraná de 1923 ressaltando que Alexandrowska era

“[...] a única pianista estrangeira que teve em seus repertórios soberanos o Hino Nacional Brasileiro, propagando também as composições dos nossos autores, como já o fez em Milão e nas cidades italianas, bem como pelas capitais do país”. Além de reforçar a inclusão de obras brasileiras em suas turnês, o referido jornal a descreve como “uma amiga ardorosa do Brasil”. (MME.... 1923, p. 4)

Abaixo, apresenta-se um quadro específico com o repertório brasileiro¹³⁷ abordado por Luba d’Alexandrowska, extraído a partir de programas de concerto e repertório divulgados em anúncios de jornais brasileiros entre 1920 e 1930.

QUADRO 4 - REPERTÓRIO BRASILEIRO

Compositor	Título da obra	Opus/ Número	Movimentos/Seções
Fróes, Silvio Deolindo (1864 – 1948)	<i>Paisagens tropicais</i>	Op.17	5. O que diz a selva ao mar (Ce que la forêt raconte à la mer)
Itiberê da Cunha, Brasília (1846 – 1913)	A Sertaneja	Op.15	
Oswald, Henrique (1852 – 1931)	Álbum	Op.36	1. Bébé s'endort (Andantino; D major) 2. Pierrot se meurt (Polka (très lente); A \flat minor) 3. Chauve-souris (Presto e leggiero; B minor)
	Il neige!		
	3 Etudes	Op.42	2. Allegro moderato (C minor)
Villa-Lobos, Heitor (1887 – 1959)	A prole do bebê No.1	W140	6. A pobrezinha (A boneca de trapo)

FONTE: A autora (2021).

Conforme mencionado anteriormente, Luba d’Alexandrowska já demonstrava um conhecimento prévio do repertório brasileiro desde a sua vinda ao Brasil pela primeira vez. Um fator relevante que deve ser considerado é a sua aproximação da família Oswald ainda na Itália, durante a sua formação musical com Giuseppe Buonamici. Em um segundo momento, outro fator decisivo é a característica de Luba d’Alexandrowska buscar um aperfeiçoamento em compositores de outros países e o seu eminente interesse em estudar obras de estrangeiros, corroborada pelo quadro de nacionalidades dos compositores apresentados.

¹³⁷ Relembrando que a nomenclatura das obras foi padronizada de acordo com as informações gerais disponibilizadas na página da *International Music Score Library Project* (IMSLP). De forma complementar, disponibiliza-se no apêndice da presente pesquisa o quadro do repertório brasileiro com o link redirecionando para as partituras de cada obra, consultadas no IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/>

Da família Oswald, a pianista russa incluiu em seu repertório as já referidas obras: Album, op. 36: Bébé s' endort, Pierrot se Meurt, Chauve-Sourris; Il Neige!; e Estudo n.2 sobre o motivo de "Tango Brasileiro", de Henrique Oswald. Além da inclusão dessas obras em concertos fora do Brasil, conforme já apresentado, verificou-se a sua presença em concertos realizados em Pernambuco, em 1922, através dos jornais Pequeno Jornal e Diário de Pernambuco; e em concertos em Curitiba, em 1923, noticiados no jornal Diário da Tarde. Em 1926, o jornal O Estado do Paraná, se referindo ao repertório a ser abordado no concerto divulgado, menciona que serão interpretadas [...] já bem conhecida entre nós, as obras de Peterkin, Oswaldo e Villa Lobos, cuja forma respira a absorvação [sic] mais fiel da natureza." (LUBA... 1926b, p. 8)

Conforme a citação anterior, a pianista também tinha em seu repertório obras de autoria de Heitor Villa-Lobos, como por exemplo A prole do bebê, Volume 1, Número 6: A pobrezinha (A boneca de trapo), estreada em 1922 e incluída nos concertos da pianista russa a partir de 1924, de acordo com O Jornal (SEGUNDO... 1924, p. 11) e Jornal do Theatro e do Sport (LUBA... 1924b, p. 5).

O conhecimento prévio do repertório brasileiro fica em evidência a partir da descrição do jornal Diário da Tarde em referência a chegada da pianista russa ao Brasil e deslocamento para a cidade de Curitiba, em maio de 1920. Na ocasião, Alexandrowska já demonstrava interesse pelas coisas do Brasil, além de fazer menção a conhecida canção brasileira Luar do Sertão, que teve a sua primeira gravação lançada seis anos antes, em 1914.

Afável, insinuante e altamente distinta é uma dama no mais requintado alcance do vocábulo primando por esse cativante interesse com que se refere as nossas coisas. Repetiu nos, por exemplo, a meia voz alguns trechos da melodia popular "Luar do Sertão", que já ouvira e achara o motivo belíssimo para ser estilizado na grande música, através do cadinho dos grandes compositores, como o pensam os que compreendem a elevação da arte. (LUBA... 1920b, p. 1)

Outro repertório que demonstra uma certa proximidade de Luba d'Alexandrowska com os compositores é a inclusão da obra "O que diz a Selva ao Mar", de Silvio Deolindo Fróes. Em seu acervo, digitalizado e disponibilizado pelo

Instituto Piano Brasileiro, Deolindo Fróes mantinha um programa de concerto¹³⁸ realizado por Luba d'Alexandrowska na Associação dos Empregados no Comércio da Bahia, em junho de 1924, em que a pianista executava a mencionada obra do compositor.

Possivelmente, Deolindo Fróes já teria um contato ou, pelo menos, um conhecimento anterior da pianista russa, visto o elogio dedicado a ela publicado no jornal Diário de Pernambuco, de 1922: "Segundo parecer do maestro baiano Deolindo Fróes, grande autoridade, em carta a um amigo desta capital, Alexandrowska é uma extraordinária pianista, talvez a maior que tem viajado o norte do Brasil." (ARTES... 1922b, p. 6)

O artigo de Oliveira (1925) publicado no jornal Comércio do Paraná, destaca a interpretação da pianista e o sentimento do compositor ao ouvi-la:

A melodia se desdobra dos nossos ouvidos, palhetada de um colorido justo, surpreendida pela interpretação da artista que a fez ressurgir da pauta como ali foi ela jogada pelo compositor. Nem esse a sonhou talvez tão bela, porque Rey Colaço e Sylvio D. Fróes ouvindo essa mágica do teclado executando seu "Fado" e "O que a selva diz ao mar", de certo descobriram novos encantos no que haviam escrito. (OLIVEIRA, 1925, p. 1)

Através da análise das informações sobre Luba d'Alexandrowska, a característica que a pianista tinha de conhecer profundamente os compositores das obras que executava fica cada vez mais evidente através de referências que corroboram a sua interpretação fiel ao que foi escrito, mas ao mesmo tempo acessando a essência do compositor. Tal característica será reforçada no momento da descrição da forma como Luba d'Alexandrowska transmitia os conhecimentos musicais aos seus discípulos.

Durante a sua atuação como concertista nos anos 1920, o reconhecimento pela inclusão das obras brasileiras em seus concertos ganhava cada vez mais destaque, como menciona Muricy (1971, p. 2): "Em Bergamo, Milão (1923), Lisboa e Curitiba (1925), São Paulo (1926), Luba difundiu a graça juvenil e sentimental da nossa Sertaneja, de Brasília Itiberê...".

¹³⁸ O programa faz parte do Acervo de Sylvio Deolindo Fróes, digitalizado pelo Instituto Piano Brasileiro e gentilmente cedido a essa pesquisa. Ver Figura 3.

Em outro momento, Muricy (1976) relembra momentos na casa de Alexandrowska em Curitiba e o seu papel como divulgadora dessa obra paranaense:

Falar em A Sertaneja, de Itiberê, reconduz-me à delicada penumbra do living da casa-datcha da Água Verde, em 1923, porque do currículo contrastado e feliz de Luba d'Alexandrowska consta o que ela fez para difundir essa peça, até hoje raramente inserida nos programas, como mera música de salão, [...] apesar de ter sido tocada por Liszt, Sgambatti e Anton Rubinstein. (MURICY, 1976, p. 402)

O jornal Diário da Tarde e Comercio do Paraná, de 1923 e 1925 respectivamente, reforçam a inclusão da obra "A sertaneja" (Impressões de Cantos e Dansas Paranaenses) de Itiberê da Cunha nos concertos de Luba d'Alexandrowska. O Jornal do Recife de 1922 aponta que

[...] Mme. Luba fez ouvir ainda dois números extras: a Ventania de Arkan, em que as notas dão ideia exata do vento a soprar como um gemido noite adentro, e a "Sertaneja", de Itiberê da Cunha, música rio-grandense de uma beleza esplêndida. (LUBA... 1922d, p. 8)

Ainda sobre a obra de Itiberê da Cunha, a pianista é novamente mencionada por Andrade Muricy em uma transcrição de uma Conferência sobre Música Brasileira Moderna ministrada pelo musicólogo em 1931 e publicada na Revista da Associação Brasileira de Música, de 1932. Nesse trecho do artigo, Muricy ressalta as características tipicamente brasileiras de A Sertaneja e menciona o fato da obra ser ainda discretamente interpretada:

Nenhum dos nossos antigos compositores percebeu o interesse, a adivinhação quase miraculosa que representou para a música brasileira moderna a publicação em 1860 (há setenta e um anos!...) da página pianística de Brazílio Itiberê: "Sertaneja". Em sua simplicidade de construção e singeleza de estilo, tem ela já todos os característicos do que hoje chamamos "ambiente" brasileiro. O acorde que lhe dá colorido harmônico, é tipicamente nosso, os acompanhamentos, em geral, suficientemente impregnados do nosso pitoresco regional. Depois um ágil arabesco, em tipo *bailabile*, aparece o primeiro tema, original de Brazílio Itiberê, com caráter de *modinha*, ao qual segue-se imediatamente um tema popular de *chimarrita*: "Balaio, meu bem, balaio", colhido no litoral paranaense. O terceiro tema, também original do autor, é um típico *maxixe*, muito elegante e maneiroso. Essa rapsódia, que finaliza numa espécie de *coral*, sobre o motivo da referida *chimarrita*, merece ser executada, em caráter histórico, na frescura e viveza de sua forma original, em quaisquer concertos típicos de música brasileira. Essa modesta composição soa bem, ainda hoje, e, discretamente interpretada (como o faz Luba d'Alexandrowska Osorio de Almeida) agrada

ainda. Ela inaugurou nossa música *intencionalmente* brasileira, contendo já dois estágios do progresso desta: o emprego do tema popular e a criação de temas de caráter brasileiro, imitados da música popular. *Duas* adivinhações, portanto! Esse grito de independência e de terra à vista não foi compreendido: passou despercebido... até pelo próprio Brazílio Itiberê, que se ateve aquela tentativa. (MURICY, 1932, p. 2-14)

Percebe-se de forma relevante e considerável que, em um artigo voltado para a música moderna brasileira, uma pianista russa seja lembrada e mencionada como intérprete de uma das obras tipicamente brasileira. Nessa perspectiva, percebe-se que a própria pianista tinha consciência da sua colocação no cenário musical brasileiro da época, uma vez que, além das peças já mencionadas, incluía também a Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Louis Moreau Gottschalk¹³⁹.

O Jornal do Recife de 1922, publicou um trecho de um discurso de Luba d'Alexandrowska, em que a pianista deixa evidente a sua relação com o repertório e com o Brasil:

[...] Mme. Luba d'Alexandrowska, antes de executar a Phantasia de Gottschalck sobre o Hymno Brasileiro, leu para o público o seguinte pequenino discurso: "Antes de começar o Hymno brasileiro, quero dizer ao público que tenho a felicidade de ser talvez a única pianista estrangeira que os toca, que os admira. É um dos mais lindos e entusiasticos hymnos nacionaes e que sobretudo vou tocá-lo com o maior carinho pela gratidão e afeição profunda que tenho votado a esta grande, hospitaleira, encantadora terra do Brasil, onde estou passando os meses mais felizes da minha vida." (LUBA... 1922d, p. 8)

De forma complementar, Luba d'Alexandrowska demonstrou novamente o seu interesse no repertório brasileiro quando executa a peça Egloga diante do seu compositor, Agostinho Cantú¹⁴⁰, em uma audição realizada na casa do maestro italiano Luigi Chiaffarelli, com a presença das pianistas Guiomar Novaes e Maria Carreras. Um aspecto interessante é a aparente versatilidade com que a pianista russa conseguia adicionar diferentes obras ao seu repertório. O jornal A República menciona tal apresentação através do trecho:

¹³⁹ Louis Moreau Gottschalk, compositor norte americano nascido em 1829, viveu boa parte da sua vida no Brasil, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 1869.

¹⁴⁰ Agostinho Cantú (1878 - 1943) nasceu na Itália mas se radicou no Brasil, sendo considerado brasileiro por título declaratório, desenvolvendo uma extensa carreira em São Paulo a partir de 1908. Suas composições apresentam "um caráter genuinamente brasileiro, baseadas em ritmos típicos do nosso folclore". Para mais informações, acessar: <http://www.musicosalimonda.com.br/wp-content/uploads/2014/09/Agostinho-Cant%C3%BA.pdf>

A "Egloga", de Cantú é também solicitada a execução de Luba d'Alexandrowska, que a exhibe pela primeira vez diante do seu próprio autor. E assim se encerra a audição extraordinária na qual se encontram as três grandes artistas portadoras de nomes universalmente conhecidos e admirados. (UMA AUDIÇÃO... 1920, p. 3)

Sobre o repertório adotado por Luba d'Alexandrowska, indícios foram mencionados acerca da abordagem de obras brasileiras, conforme já apresentado de forma detalhada e, além disso, indícios sobre uma possível predileção por repertório contemporâneo ou recém estreado em relação as datas dos concertos analisados. Com o intuito de averiguar tal indicativo, serão analisados os dados obtidos a partir da catalogação do repertório da pianista, confrontando as datas das obras escolhidas com o período abordado na presente tese, os anos de 1920 a 1930.

De forma inicial, destaca-se alguns exemplos a partir do detalhamento do repertório brasileiro pouco antes apresentado.

Já na sua chegada ao Brasil, em 1920, Luba d'Alexandrowska demonstra conhecimento da canção brasileira Luar do Sertão, que foi composta seis anos antes, em 1914. Ainda que não se refira a uma música considerada de concerto, tal informação se revela como um indício de uma abertura por parte da pianista a conhecer e incluir obras recém compostas ou estreadas em seus programas.

Analisando especificamente o repertório brasileiro, com exceção de A Sertaneja, composta em 1860 por Brasília Itiberê, todas as outras obras brasileiras incluídas por Luba d'Alexandrowska em seus concertos tinham os seus respectivos compositores contemporâneos à pianista: Silvio Deolindo Fróes (1864 – 1948), Brasília Itiberê da Cunha (1846 – 1913), Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) e até mesmo Henrique Oswald (1852 – 1931), falecido após o maior período de atuação de Luba d'Alexandrowska enquanto concertista.

A partir da análise do repertório geral abordado pela pianista, tem-se que, entre os 41 compositores de outras nacionalidades além da brasileira, 22 deles também eram contemporâneos a pianista. Entende-se, entretanto, que tais dados devem ser considerados com parcimônia, uma vez que alguns compositores se destacaram mais no cenário musical do que outros, tendendo a serem incluídos naturalmente em repertórios de pianistas.

Entre os compositores contemporâneos a Luba d'Alexandrowska, abordados em seus programas de concertos, tem-se os seguintes nomes: Isaac Albéniz (1860 – 1909), Alexandre Rey Colaço (1854 – 1928), Claude Debussy (1862 – 1918), Antonín Leopold Dvořák (1841 – 1904), Francesco Paolo Frontini (1860 – 1939), Enrique Granados (1867 – 1916), Edvard Hagerup Grieg (1843 – 1907), Homer Grunn (1880 – 1944), Fritz Kreisler (1875 – 1962), Edward MacDowell (1860 – 1908), Moritz Moszkowski (1854 – 1925), Ignacy Jan Paderewski (1860 – 1941), Selim Palmgren (1878 – 1951), George Norman Peterkin (1886 – 1982), Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873 – 1943), Joseph Maurice Ravel (1875 – 1937), Vladimir Rebikov (1866 – 1920), Charles-Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), Aleksandr Scriabin (1872 – 1915), Oscar da Silva (1870 – 1958), Albert Spalding (1888 – 1953), e Mario Castelnuovo Tedesco (1895 – 1968).

Sobre a abordagem de Luba d'Alexandrowska, Muricy (1976) também apresenta um panorama das obras interpretadas pela pianista e destaca que esta “não se detinha longamente no grande repertório clássico-romântico”:

Naquelas tardes da Água Verde, na sala de sereno exotismo e saudade que a artista criara, numa meia penumbra, lanasse Luba d'Alexandrowska fazia surdirem dum limbo mágico, vozes estranhas e longínquas. Não se detinha longamente no grande repertório clássico-romântico. Ouvi ali músicas selvagens e estranhas, ou de transcendente espiritualidade, que surdiam para nós como num entressonho; os diáfanos trêmulos da Visão Hindu, do inglês Norman Peterkin; as Impressões dos Zunis (peles vermelhas norte-americanos), de Homer Grün; de outro extremo do mundo, Alt Wien, O Carro da Morte, e Piedigrotta, de Castelnuovo-Tedesco; as Peças Líricas, do finlandês Selim Palmgren; peças do belga Felix Alkan; Bourrée Fantasque, do francesíssimo Emmanuel Chabrier (esta estudada com o maior dos seus intérpretes, que puder ouvir, Edouard Risler, de quem foi a única aluna); e Couperin, Rameau, Daquin; peças do português Oscar da Silva; A Fonte, lied de Schumann, na transcrição de Debussy; a Gavota, de Gluck-Brahms; Dança das Bruxas, de Mac Dowell; a Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Gottschalk; as peças breves de Grieg, amolentadas pelos amadores, e cuja vivacidade e colorido populares tanto soube valorizar para nós; - e, por fim, os seus patrícios Mussorgsky; Rébikoff, que conhecera em Florença e foi amigo do nosso Henrique Oswald; Arensky, Liadov... (MURICY, 1976, p. 403-404)

Entre os compositores mencionados, Mario Castelnuovo Tedesco aparece com destaque no programa de concerto realizado na Associação dos Empregados no Comércio da Bahia, de junho de 1924, apresentado na Figura 3 dessa tese. Na ocasião, Luba d'Alexandrowska incluiu a obra Alt Wien, de autoria de Tedesco,

estreada quatro meses antes do presente concerto. No programa contava a seguinte descrição:

A obra do jovem Maestro M. Castelnuovo Tedesco “Alt Wien”, foi estreada com ruidoso sucesso em março de 1924 em Florença – descreve três estados de alma: antes, durante e depois da guerra mundial. – 1º Tempo: Thema de Valsa cheio da tradicional alegria Viennense. 2º Tempo: Nocturno – desenvolvendo agitação, tristeza, paixão e lembranças do thema de Valsa e da alegria que passou... 3º Tempo: Fox-Trot fúnebre – Vienna, apesar da morte que se aproxima resiste, chora – mas quer dançar até ao fim.

Pelo fato da família de Luba d’Alexandrowska residir em Florença e parte da sua formação ter ocorrido nessa cidade, pode-se deduzir que, a partir desses contatos, a pianista russa possa ter conhecido a obra de Tedesco recém estreada na Itália, possibilitando a rápida inclusão em seu repertório. O jornal O Estado do Paraná, de 1926, publicou um artigo se referindo a um concerto que Alexandrowska teria realizado na capital paranaense anos antes, no qual descreve a obra Alt Wien interpretada pela pianista:

De Castelnuovo Tedesco foi executada uma obra portentosa de música novíssima, de estilo bizarro e possante esforço de técnica: “Alt Wien”. Nova para Curitiba, é um tema musical de profundidade filosófica no sendo criador do simbolismo e do realismo: -- Valsa Memento-mori e trágico Fox Trott. A execução culmina a nova forma interpretativa da sra. Yanesse d’Alexandrowska. (LUBA... 1926b, p. 8)

Muricy (1976) atribui essa predileção por repertório contemporâneo ou recém estreado às viagens e turnês internacionais que Luba d’Alexandrowska realizava. Apresentando uma enumeração dos locais pelos quais a pianista já havia se apresentado, Muricy comenta que

Era o mistério daquelas andanças prestigiosas que acrescentava à magia da presença admirável. Parecia-nos aventura, e quase milagre, a nós, meninotes provincianos – mesmo com os meus quase cinco anos de Rio de Janeiro, e de ter ouvido alguns dos grandes do piano, - aquela messe suntuosa de revelações de músicas raras, de tantas vozes selvagens e raras. (MURICY, 1976, p. 398)

Reconhece-se que para obter dados mais precisos sobre a inclusão de obras contemporâneas seria necessário analisar minuciosamente as datas de estreia de cada obra em relação aos concertos realizados por Luba d'Alexandrowska, assim como no exemplo da *Alt Wien*, de Castelnuovo Tedesco. Entretanto, entende-se que esse não é o objetivo principal da presente tese, ficando o tema em aberto para pesquisas futuras da área de musicologia.

De forma geral, constata-se que as informações apresentadas são suficientes para um panorama das obras, nacionalidades e localização temporal do repertório adotado pela pianista russa, sobretudo entre 1920 e 1930.

Apesar da intensa atuação de Luba d'Alexandrowska enquanto concertista no começo do século XX, as gravações localizadas até o presente momento se restringem a rolos destinados a pianolas nos quais a pianista realizou a gravação de algumas de suas performances. Nesse sentido, serão apresentadas algumas considerações preliminares com o intuito de contextualizar esse tipo de produção musical, a sua relevância no período abordado e a participação de Luba d'Alexandrowska enquanto intérprete.

A partir do acesso a recortes de jornais anteriores ao período analisado na presente tese, localizou-se o nome de Luba d'Alexandrowska em anúncios relacionados a gravações de músicas em rolos de pianolas. Tais informações foram acessadas em jornais norte americanos datados do começo dos anos 1910, quando a pianista russa iniciava a sua carreira como concertista.

No começo do século XX, as pianolas ou pianos mecânicos ganharam destaque devido a tecnologia que permitia que o piano executasse as músicas automaticamente, sem a presença de um pianista. Para Medeiros e Sampaio (2011, p. 78), “A tecnologia das pianolas era símbolo de um novo protagonista das companhias que, mais do que vender instrumentos, mergulhavam de cabeça no mercado de concertos.”

De acordo com Berkley et. al. (2009), nesse período

Dois tipos significativamente diferentes de pianos mecânicos emergiram. Um, popularmente conhecido como pianola, tinha um rolo contendo nada além das notas (ou os equivalentes perfurados) de qualquer peça que fosse, deixando a “interpretação” totalmente nas mãos do operador. Porém, logo surgiram rolos, com diretrizes específicas e anônimas de como o tempo ou ritmo de uma dada peça deveria ser controlada. Em 1905, essas instruções já estavam sendo substituídas por interpretações autorizadas de vários pianistas mundialmente famosos. (BERKLEY et. al., 2009, p. 284)

A partir da análise de anúncios publicados no jornal *The Music Trade*, de Nova Iorque, de 1912 e 1914, percebe-se a presença constante de divulgação acerca dos lançamentos de rolos de música para pianolas. De acordo com Maciel, esses instrumentos foram fabricados “[...] em uma curta janela de tempo, entre 1890 e 1930, e não chegou a substituir os pianos tradicionais, embora tenha sido motivo de uma pequena febre no início do século 20”, o que justifica a recorrência da publicidade sobre esses produtos no jornal analisado. (MACIEL, [s.d])

Através desses anúncios, descobriu-se que Luba d’Alexandrowska era uma das pianistas contratadas¹⁴¹ pela empresa American Piano Company. Além de uma das maiores construtoras de pianos dos Estados Unidos no começo do século XX, a empresa desenvolveu o seu próprio sistema de pianola, que podia ser instalado em outros modelos de piano, conhecido como Ampico. Tal sistema era assim descrito:

Um piano em que o dispositivo Ampico está escondido é, em todos os detalhes estruturais, exatamente como qualquer outro. Quando o dispositivo Ampico não está em uso, ele não toca nas cordas, na caixa de ressonância ou mesmo nas teclas. Ainda é um piano que pode ser tocado à mão da maneira usual - um instrumento do qual um artista teria prazer. Somente quando um rolo é inserido, um botão pressionado e as cordas cantam sob o toque inconfundível de um grande mestre é que o milagre do Ampico se torna acreditável. (AMPICO, 1927, p. 5, tradução nossa¹⁴²)

Nos anúncios analisados, além dos nomes Ampico e American Piano Co., recorrentemente aparece o título *Rythmodik Record Music Rolls*, empresa responsável pela produção dos rolos codificados para o sistema Ampico. Além disso, os reclames costumavam apresentar o boletim da *Rythmodik*, com a descrição das novidades, das peças gravadas e dos rolos disponíveis para compra naquele período¹⁴³.

¹⁴¹ Luba d’Alexandrowska aparece ao lado de outros nomes de artistas que compõe uma extensa lista divulgada no Manual da Ampico, publicado em 1927. Esse material pode ser consultado em:

AMPICO. **The Ampico**: sales manual. Sales Manual. 1927. Disponível em: http://www.pianola.org/pdfs/ampico_uk_sales_manual_1927.pdf. Acesso em: 30 mar. 2021.

¹⁴² No original: *A piano in which the Ampico device lies concealed is, in every structural detail, exactly like any other. When the Ampico device is not in use it does not touch the strings, the sounding board, or even the keys. It is still a piano which may be played by hand in the usual manner-an instrument in which an artist would take pleasure. Only when a roll is inserted, a button pressed, and the strings sing under the unmistakable touch of a great master does the miracle of the Ampico become believable.*

¹⁴³ No final dos anos 1910, a pianista brasileira Guiomar Novaes foi contratada pela Aeolian, empresa concorrente da Ampico, na qual Luba d’Alexandrowska atuava. De acordo com Medeiros e Sampaio (2011, p. 77-78) “[...] a Aeolian Company escolhia a brasileira como garota propaganda de um novo produto, a pianola Duo-Art. A engenhoca, que podia ser acoplada a pianos de diversas marcas, permite

Na coluna “Music of the Month”, publicada em 1914, no jornal *The Music Trade*, anuncia que “O boletim da *Rythmodik* de janeiro contém como número principal “*Papillons*” de Schumann, interpretado pela ilustre pianista russa, Condessa Luda d’Alexandrowsky¹⁴⁴ [sic] [...]. (THE... 1914, p. 17, tradução nossa).

Em 1912, Luba d’Alexandrowska aparece em posição de destaque, tendo a sua fotografia publicada e sendo anunciada na parte especial, conforme descrito no anúncio veiculado no jornal *The Music Trade* e ilustrado abaixo:

A lista dos rolos de abril está reproduzida na ilustração. Será necessário apenas um relance para notar as muitas seções agradáveis que contém. Uma característica especial da lista de abril são as duas seleções de Luba d’Alexandrowsky, cuja fotografia aparece no pôster deste mês. (RYTHMODIK... 1912, p.17, tradução nossa¹⁴⁵)

FIGURA 9 - BOLETIM DA RYTHMODIK RECORD MUSIC ROLLS

"IT'S ALL IN THE ROLL"

RYTHMODIK
RECORD MUSIC ROLLS

APRIL NUMBERS NOW ON SALE
For All 55-Note Player-Pianos

Watch this Bulletin each month for announcements of new records.

AMERICAN PIANO CO.

FONTE: Jornal *The Music Trade*, de 1912.

a reprodução da performance de artistas para determinada peça - e, assim, oferecia o "privilégio" de levar para dentro das casas de família a arte dos "grandes pianistas da atualidade", como dizia o anúncio que trazia foto de Guiomar." (MEDEIROS E SAMPAIO, 2011, p. 77-78)

¹⁴⁴ No original: *The Rythmodik bulletin for January contains as the chief number Schumann's "Papillons", played by the distinguished Russian pianist, Countess Luda d'Alexandrowsky, who scored such a decides sucess in her American tour two seasons ago.* (THE... 1914, p. 17, tradução nossa).

¹⁴⁵ No original: *"The list of the rolls for April is reproduced in the illustration. It will only require a glance to note the many pleasing slections it contains. A special feature of the April list is the two selections by Luba d'Alexandrowsky, whose photograph appears on this months's poster."* (RYTHMODIK... 1912, p.17)

Anteriormente a pesquisa e ao acesso aos recortes de jornais que confirmam o vínculo de Luba d'Alexandrowska com a gravação de músicas em rolos, localizou-se através de uma busca em plataformas de vídeo utilizando o nome da pianista como palavra-chave¹⁴⁶, vídeos em que mostram pianolas tocando alguns rolos gravados por Alexandrowska. Partindo disso, e somando-se a um levantamento dos anúncios acessados sobre as gravações em rolos, chegou-se em uma participação da pianista russa com o seguinte repertório: Scherzo¹⁴⁷, Op. 5, de Johannes Brahms; Papillons¹⁴⁸, Op. 2, de Robert Schumann; Cracovienne Fantastique¹⁴⁹, Op. 14, n. 6, de Ignacy Jan Paderewski; e Spinning Song, de Henry Litloff.

Embora Luba d'Alexandrowska fosse concertista atuante no período em que novas tecnologias de gravação já eram utilizadas, como o fonógrafo, por exemplo, até o momento não foram localizadas outras gravações, seja em formato de áudio ou até mesmo vídeo¹⁵⁰. Por fim, considera-se que a partir das gravações aqui apresentadas foi possível acessar mais informações sobre o repertório de Luba d'Alexandrowska e, sobretudo, possibilitou a oportunidade de ouvi-la tocar, ainda que por intermédio de pianolas.

¹⁴⁶ Durante as pesquisas que envolvem o nome da pianista russa em arquivos, bancos de dados ou em buscas na internet, sempre se utilizou o seu nome grafado de maneira correta e outras possíveis variações, considerando outras formas já localizadas e possíveis erros de grafia. A partir disso, utilizando a variação "Alexandrowsky" foram localizados os vídeos da reprodução dos rolos gravados com a performance da pianista russa.

¹⁴⁷ ASBORNO, H. **Scherzo From Sonata Op 5 Brahms por Luba D'Alexandrowsky. Por Horacio Asborno, Viedma, Argentina, 2018.** 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RiE_abdHL3k Acesso em: 7 mar. 2019.

¹⁴⁸ BERGER, M. **Papillons ,OP.2,No.'s1,2,3,4,5, and 6. Schuman. Play'd by Luba Alexandrowsky. 1918 Hardman & Peck Autotone, 2013.** 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95qgeY1OLbE> Acesso em: 7 mar. 2019.

¹⁴⁹ KUKRAL, M. **Paderewski Cracovienne Fantastique played by LUBA D'ALEXANDROWSKY on Kukral 1919 Chickering Ampico, 2017.** 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SGR1XgFM9ew> Acesso em: 7 mar. 2019.

¹⁵⁰ Diferentemente do caso de Luba d'Alexandrowska, é possível verificar uma extensa discografia de pianistas como Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes, que pode ser consultada através da organização e sistematização apresentadas por Leite (2001, p. 111-120) que organiza as gravações registradas de Tagliaferro, e Alves (2008, p. 28) que apresenta uma lista da atuação de Guiomar Novaes com o rádio e as gravações realizadas por ela em diferentes suportes. Além disso, o Instituto Piano Brasileiro realiza um trabalho constante de localização, recuperação e disponibilização de gravações de pianistas brasileiros em seu site e canal do Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCRkllG5gyxvIUS6Mgoq8d1Q>

6 A CARREIRA DE PROFESSORA DE LUBA D'ALEXANDROWSKA: FORMAÇÃO DE UMA ESCOLA DE PIANO?

Considerando o levantamento histórico-musicológico apresentado até o presente momento, acessou-se aspectos biográficos de Luba d'Alexandrowska, sua formação musical e técnica pianística, além da sua atuação enquanto concertista e repertório adotado. Tais informações foram acessadas, sobretudo, no período em que a pianista russa esteve no Brasil, a partir dos anos 1920.

Paralelamente à reconhecida carreira de concertista, Luba d'Alexandrowska desenvolveu uma atuação significativa enquanto professora, que será abordada detalhadamente neste capítulo.

Os recortes de jornais apontam a sua atuação como professora e mencionam as suas discípulas desde os primeiros anos da década de 1920, descrevendo e detalhando a forma como ensinava, revelando indícios da concepção de uma escola através de uma maneira própria de lecionar aplicada no curso de formação para concertistas criado pela pianista russa, intitulado Curso Alexandrowska.

Complementarmente aos recortes de jornais, acessou-se informações através dos escritos da própria pianista em cartas enviadas à Frederico Essenfelder, em programas de concertos das suas alunas e divulgação das reuniões musicais produzidas pela pianista, além do enriquecimento desse capítulo com trechos da entrevista concedida a essa tese pelo Sr. Percival Lohn, filho de Yvette Gouvea, discípula de Luba d'Alexandrowska.

Partindo dessas referências, apresenta-se um levantamento histórico-musicológico da atuação de Alexandrowska enquanto professora, informações sobre o direcionamento do ensino do piano almejado pela pianista russa e aspectos relacionados a sua relação com as suas discípulas, somados a um levantamento dos alunos, visando pesquisas futuras.

O jornal Comercio do Paraná, de 1923, comentando sobre a data natalícia de Luba d'Alexandrowska ressalta a sua atuação de concertista e detalha que entre as suas turnês pelo Brasil e Europa, a pianista “ergueu um núcleo portentoso de jovens pianistas”:

O dia do aniversário da grande concertista e aprimorada virtuose, vem encontrá-la no meio carinhoso de suas numerosas discípulas, na atividade do ensino, no retiro trabalhoso de suas gloriosas e triunfantes turnês. Atividade fecunda de labor e gênio, apenas terminada uma peregrinação

vitoriosa, mas cheia de fadiga, do sul ao norte do país, e preparando-se já para uma outra pelas capitais europeias, aqui ergueu um núcleo portentoso de jovens pianistas as quais dedica o mais acrisolado primor de ensino e de cultura musical. (MME.... 1923, p. 4)

O seu núcleo de alunos formado na capital paranaense é mencionado novamente em 1924, quando “Escolhendo para sua principal residência a nossa amena cidade, a distinta virtuose identificou-se com o nosso meio, onde numerosas discípulas tem recebido as magníficas lições da sua notável competência.” (LUBA... 1924e, p. 1)

Luba d'Alexandrowska residiu por aproximadamente dois anos em Curitiba, no estado do Paraná, seguindo suas turnês internacionais e, posteriormente, fixando residência na capital paulista, onde o seu curso de piano ganhou estrutura e maior projeção, conforme será apresentado.

Entretanto, de acordo com os recortes de jornais acessados, nota-se que Alexandrowska lecionava nas cidades em que realizava as suas turnês. Nesse sentido, o jornal paranaense O Dia, de 1926, anuncia que “De passagem por nossa capital, onde pretende demorar-se um mês, Mme. Luba Alexandrowska fará um concerto e proporcionará algumas lições de piano a discípulos seus que aqui tem.” (HOSPEDES... 1926, p. 5)

Nessa mesma ocasião, o Jornal da Manhã destaca a chegada da pianista russa após uma consagrada turnê pela Europa, reforçando a formação de um “grande círculo de discípulas”:

Deve chegar amanhã a nossa capital, depois de uma ausência de longos anos, a consagrada pianista Yanesse Luba d'Alexandrowska conhecida e admirada em nosso meio, onde se fez cercar de um grande círculo de discípulas. A grande artista volta a Curitiba, depois de realizar com ruidoso sucesso uma turnê pelos países do Velho Mundo, que teve ocasião de a ouvir e aplaudir com mais vibrante dos entusiasmos. Em Portugal, onde Yanesse Luba d'Alexandrowska esteve ultimamente foram feitas as mais significativas referências e a crítica de Lisboa coroou a artista com um hino candente a perfeição de sua arte excelsa. (YANESSE... 1926, p. 1)

Antes de se estabelecer em São Paulo, local onde as aulas ministradas pela pianista russa ganharam uma estrutura intitulada Curso Alexandrowska, as suas aulas eram descritas nos periódicos, revelando características e informações sobre o direcionamento do ensino do piano almejado por Luba d'Alexandrowska.

Conforme mencionado nos capítulos anteriores, a pianista russa era tida como “senhora de técnica segura, que sabe transmitir ao público o gênio e o temperamento de cada autor”. (A., 1948, p. 2) Luba d’Alexandrowska, que tinha por hábito estudar profundamente cada compositor, disseminava esse pensamento às suas discípulas e tal característica fica evidente através da citação do jornal Comercio do Paraná, de 1923, que assim descreve:

Na educação o sentimento da música nada mais difícil e importante do que aprender e distinguir a forma peculiar a cada compositor, na série de estilos e escolas que cada um revela. As épocas musicais, como de todas as artes, se assinalam em seus limites mais amplos pelas escolas, que se fundaram verdadeiramente no estado social da civilização. Mas, os estilos obedeceram sempre a uma índole mais restrita, indicando o sentimento de um povo, ou o caráter individual de um artista. No que respeita à exteriorização técnica deve-se ainda ter em conta os recursos instrumentais de que puderam dispor os compositores em cada época da história da música. Para falar-se mais restritamente da evolução por que passou, na arte do teclado, o piano, basta confrontar o instrumento de que dispunha João Sebastião Bach, depois aquele de Mozart, depois aquele de Beethoven, com o moderno instrumento sobre o qual executou Liszt e todos que ascenderam em fama de perfeição. É de ver, pois, o que a música estereotipada através dos primitivos recursos adquiria uma forma de limitação insuperável, muito diversa do que se passava com o violino, por exemplo, cujas extraordinários predicados ainda não devassados completamente, surgiram quase com o próprio instrumento. Quando, pois, tivermos que ouvir um executante percorrer o repertório contemporâneo a cada época, é mister que a música, então escrita, apresente esse cunho que nos faça conhecer a típica feição, não só do compositor, como dos recursos instrumentais que se servia então; e isto, através de um instrumento moderno de qualidades muito mais perfeita. A verdadeira expressão musical reside, pois, no estudo profundo da história de cada escola e das características de cada estilo, como da compleição moral e intelectual de cada compositor. Por isso há pianistas e pianistas. Uns cifrando-se a perfectibilidade de bravura e técnica, no estado atual do instrumento; outros buscando penetrar e transformar o mesmo instrumento segundo o caráter típico das vozes sancras que ele evoca, em relação ao tempo, a natureza e a índole de cada composição. Por aí se percebe a elevação e pureza de um curso orientado, como faz a eminente pianista sra. Luba d’Alexandrowska, para esse desiderato, que é avigorar no espírito de suas discípulas o ideal indagador da forma peculiar a cada mestre. (ARTES... 1922a, p. 4)

Ainda sobre o estudo aprofundado de cada compositor, característica presente na forma de lecionar de Luba d’Alexandrowska, o jornal Comércio do Paraná dedica um artigo em que descreve uma das conferências ministradas pela pianista sobre o compositor Robert Schumann, do qual destaca-se o seguinte trecho:

A maneira educativa pela qual a eminente pianista sra. Luba d’Alexandrowska vem desenvolvendo o preparo definitivo das jovens pianistas que lhe são

discípulas, tem sido orientada por essa preocupação de fazer cada uma compreender o caráter, a época, a forma e a inspiração de cada mestre e, quanto possível, das obras que deixaram. (A MÚSICA... 1923, p. 1)

Muito além do conhecimento do compositor e de suas obras, Luba d'Alexandrowska almejava que suas discípulas se tornassem artistas conscientes e observadoras e que soubessem utilizar a técnica ao seu favor. O jornal Comércio do Paraná anunciando os concertos que a pianista russa realizaria na capital paranaense descreve que:

Era natural, pois, que essa mesma parte da população sofregamente corra aos anunciados concertos, nos quais, não só irá ouvir a grande pianista que honrou Curitiba com a sua permanência entre nós, mais, ainda, o núcleo de discípulas a quem ela transmitiu os segredos da sua técnica, o hábito do exame do pensamento musical dos autores interpretados, o estado psíquico que os dominavam, a maneira de filtrar através do próprio temperamento artístico as obras dos mestres, para dar na execução o cunho individual do executante. Quer isso dizer, fazer da pianista uma artista consciente e que sente, procurando traduzir a alma do compositor segundo a própria estese e a própria sensibilidade. (ASSUMPÇÃO, 1923, p. 1)

Acerca desse concerto, somado as características de ensino mencionadas, o mesmo artigo apresenta um indício da criação de uma escola por Luba d'Alexandrowska, na qual os seus ensinamentos são absorvidos e aplicados pelas suas discípulas: “Fizeram-se ouvir diversas alunas da sua escola, patenteando todas um notável aproveitamento e revelando a influência decisiva das lições da grande pianista.” (ASSUMPÇÃO, 1923, p. 1)

Entre as características do ensino pianístico que Alexandrowska propunha às suas discípulas, pode-se citar também a concentração, independência e consciência musical, além do hábito constante de se apresentar em público. Nesse sentido, o jornal Comercio do Paraná explana que:

Na calma tranquila de um trabalho continuo a professora emérita vai burilando e lapidando as joias primorosas de talento e vocação das nossas jovens patricias, completando a educação musical e formando verdadeiras artistas do teclado, cheias de compenetração e consciência. [...] As suas discípulas emponderando-se gradativamente da independência e consciência musical, compondo cada uma o seu programa completo, começam a se exhibir, assumindo em público a responsabilidade da concentração de memória e de execução de todo um concerto. (NOSSAS... 1922, p. 2)

Partindo disso, destaca-se que uma das principais características do ensino de Luba d'Alexandrowska, constatada a partir da análise dos recortes de jornais, é a estrutura organizada em palestras ministradas pela pianista, seguidas de audições, concertos ou reuniões musicais nas quais as suas discípulas eram incluídas e participavam ativamente demonstrando os conhecimentos pianísticos adquiridos¹⁵¹. Ainda em Curitiba, no Paraná, Alexandrowska já aplicava esse formato, conforme descrição a seguir:

Organizadas agora como vão ser as audições das alunas de Mme. Luba d'Alexandrowska, o que terão lugar periodicamente no luxuoso salão de recepção do esplêndido Hotel Jonscher, graciosamente cedido por seu proprietário, e dispendo de um magnífico e novo piano, gentilmente cedido pela afamada fábrica Essenfelder, vão ser ouvidas nas melhores condições de recolhimento e conforto, as distintas e jovens pianistas [...] (NOSSAS... 1922, p. 2)

Conforme a citação anterior, essas audições ocorriam periodicamente através da apresentação detalhada dos temas e com ilustrações de programas de divulgação desses eventos produzidos pela pianista russa.

As características prezadas por Luba d'Alexandrowska aos transmitir os conhecimentos musicais às suas discípulas fizeram com que a pianista russa, que já havia conquistado um reconhecimento enquanto concertista, conquistasse-o também enquanto professora.

Assinala-se entre nós um movimento excepcional de cultura musical. O que se está fazendo e que o público em geral vai admirar é o nobre resultado da convergência de iniciativas de destacadas famílias deste e de outros estados e da orientação elevada e bem definida que ao aperfeiçoamento da educação musical está realizando uma artista de mérito superior e incontestado, a eminente pianista Sra. Luba d'Alexandrowska. [...] A fama de seu ensino, para honra do Paraná, alastra-se por outros estados, e de centros adiantadíssimos em estudo musical, como é o Rio Grande do Sul, distintíssima família se desloca, para acompanhar duas fulgurantes discípulas laureadas do Conservatório de Porto Alegre, que aqui se encontram exclusivamente para receber as lições de aperfeiçoamento da ilustre pianista. Também nenhum outro estado da República conta atualmente uma professora executante do valor de Luba d'Alexandrowska. (NOSSAS... 1922, p. 2)

¹⁵¹ Ressalta-se que esse formato mencionado, inspirado em características de aulas europeias, já era aplicado, de forma semelhante, na capital paulista pelo professor e pedagogo Luigi Chiaffarelli, conforme será apresentado.

6.1 CURSO DE PIANO ALEXANDROWSKA

Nota-se que durante a década de 1920, paralelamente a sua carreira de concertista, Luba d'Alexandrowska se dedicava de forma crescente ao ensino do piano. A partir da sua mudança para a cidade de São Paulo percebe-se que as suas aulas ganharam uma estrutura de curso, com sede própria e iniciativas musicais, tais como audições e reuniões mensais dedicadas à compositores específicos.

Conforme já apresentado, o contexto musical de São Paulo no começo do século XX apresentava características que contribuíram para a permanência de Luba d'Alexandrowska no Brasil e, possivelmente, o seu estabelecimento nessa cidade a partir de 1926. Entre essas características, primeiramente, destaca-se o papel do piano no contexto musical da capital paulista, que chegou a ser denominada como "Pianolatria" por Mário de Andrade.

Consequentemente, ocorria uma valorização dos pianistas estrangeiros que, além de seus concertos, traziam elementos novos relacionados ao piano, seja em termos técnicos ou de repertório. Segundo Toffano (2007, p. 63-64) "deve-se evidenciar a contribuição direta de pianistas estrangeiros - alguns deles se fixaram no Brasil, outros aqui estiveram por ocasião de apresentações. Essa contribuição resultou no surgimento de uma escola pianística brasileira com raízes europeias." A mesma autora complementa que:

Do ponto de vista lógico, não seria possível formar a escola brasileira de piano sem a introdução de elementos europeus tão importantes, alguns representados pelos virtuosistas, que se exibiram e despertaram o interesse pelo piano como instrumento de concerto no Brasil. Outros aqui se fixaram, propagando uma nova pedagogia para o instrumento e criando e intensificando o comércio em torno de partituras, promoções musicais, etc. (TOFFANO, 2007, p. 66)

Ou seja, o cenário demonstrava uma considerável receptividade e abertura aos pianistas e professores de piano europeus, o que certamente, contribuiu para que Luba d'Alexandrowska visualizasse nas cidades em que realizava os seus concertos uma oportunidade de transmitir os seus conhecimentos. Inicialmente, a pianista russa angariou discípulas em Curitiba e São Paulo, vendo nessa última cidade um local com potencial para estabelecer e sistematizar o seu curso de piano.

De fato, conforme já apresentando, a capital paulista representava o centro pianístico do país nesse período. Toffano (2007, p. 84-85) apresenta um quadro de alunos diplomados no curso de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre os anos de 1913 e 1929, demonstrando como “a febre do piano propagou-se em São Paulo, na década de 1920, principalmente entre as mulheres¹⁵².” Informação que se confirma também a partir da apresentação de um “Levantamento de Alunos de Luba d’Alexandrowksa no Brasil” realizado para essa tese e que será abordado ainda nesse capítulo.

Em São Paulo, já havia a presença de outros professores renomados de piano, dentre os quais destacaremos a atuação do italiano Luigi Chiaffarelli, que “criou na Paulicéia uma escola de piano que rivalizava com as melhores da Europa.” (ALVES, 2008, p. 3) Desenvolvendo suas atividades musicais no Brasil desde 1885, Chiaffarelli contribuiu para a profissionalização do piano e uma maior consciência musical de seus alunos. Nesse sentido, Leite (2011) explana que:

Com sua pedagogia, Chiaffarelli disseminou o conceito de que o aprendizado da técnica é inerente ao aprendizado de estética e estilos musicais. Dessa forma, influenciou não somente seus alunos, mas toda a atividade pedagógica a ser prestada daquele momento em diante, numa atitude positivamente pioneira. (LEITE, 2011, p. 82)

Especificamente, a atuação de Chiaffarelli requer uma breve descrição por dois fatores: ter formado uma escola em São Paulo até 1923, ano de seu falecimento, sendo um período muito próximo ao da atuação de Luba d’Alexandrowska no Brasil e, em um segundo momento, pelas semelhanças da estrutura de sua escola de piano com a escola proposta pela pianista russa, revelando indícios da influência europeia de ambos os professores. Entre as principais características da Escola Chiaffarelli tem-se que:

Tinha disciplina e método, levando os alunos apresentarem-se em público regularmente, dando-lhes assim oportunidade de crescerem musicalmente, além de alargar-lhes a cultura com eruditas preleções sobre os compositores e suas composições. (ALVES, 2008, p. 3)

¹⁵² É, por exemplo, digno de nota o ano de 1919, com dez alunas formadas por aquele estabelecimento, enquanto em 1929 se computava um total de 147 alunos formados, dentre os quais 145 eram mulheres. [...] No Curso de Concertistas em Piano, realizado nos anos de 1918, 1921, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, estiveram matriculados 26 alunos: 23 mulheres e três homens, o que deixa claro o interesse feminino em prosseguir os estudos. (TOFFANO, 2007, p. 84-85)

A partir dessa citação, destaca-se que Chiaffarelli incentivava o hábito dos seus alunos de apresentarem-se regularmente ao público e, além disso, ministrava conferências sobre os compositores e suas composições, a fim de aprimorar os conhecimentos musicais de seus discípulos. Tais características podem ser observadas de forma bastante semelhante na atuação de Luba d'Alexandrowska enquanto professora. A partir disso, nota-se que se trata de um modelo de ensino claramente importado da Europa, e que soava bastante inovador dentro do contexto brasileiro, conforme observa-se a partir das citações sobre as aulas ministradas pela pianista russa.

Outra pianista que também criou uma escola de piano de considerável projeção foi Magdalena Tagliaferro. A pianista brasileira iniciou a sua experiência enquanto professora ainda no início da sua carreira, mas foi a oportunidade de tornar-se professora catedrática do Conservatório Nacional de Paris, em 1937, que fez com que a pianista refletisse sobre uma forma de ensinar piano¹⁵³. Posteriormente ao trabalho desenvolvido por Luigi Chiaffarelli e Luba d'Alexandrowska, Magda Tagliaferro foi convidada em 1939, pelo então Ministério da Educação do Brasil, para “pensar, discutir, criar e implantar um curso de formação pianística”. (MONTI, 2015, p. 165)

No Curso Público de Interpretação Pianística, a concertista apresentava novos conteúdos e, além disso, sua didática era bastante diferente das utilizadas pelos tradicionais professores da Escola Nacional de Música. [...] As aulas públicas de interpretação pianística de Magdalena Tagliaferro foram inspiradas nas Conferências da Université des Annales. (MONTI, 2015, p. 167-168)

O formato proposto e aplicado por Tagliaferro¹⁵⁴ é semelhante ao que Chiaffarelli e Alexandrowska utilizavam na formação das suas respectivas escolas de

¹⁵³ De acordo com Leite (2001, p. 68) com essa oportunidade, “Magda se vê obrigada a preparar as aulas e acaba desenvolvendo um método de ensino atento: uma escola de piano, com rigor metodológico, análise atenta e estudo de resultados; um verdadeiro laboratório. Magda explica que a atividade pedagógica fez com que ela pensasse e analisasse sua maneira de tocar.”

¹⁵⁴ “Nos cursos, Magdalena apresentava palestras com exemplos ao piano e audição de alunos, que serviam de exemplo tanto do que se deve como do que não se deve fazer. Essas palestras tratavam, geralmente, de compositores franceses, clássicos românticos, e da estética musical.” (LEITE, 2001, p. 91)”

piano. Além disso, a pianista brasileira deixa evidente a inspiração europeia desse modelo quando menciona as Conferências da Université des Annales¹⁵⁵.

Complementarmente, ressalta-se que esse formato de conferências, não atrelado necessariamente a um curso de instrumento, foi amplamente difundido nas programações culturais do Brasil, principalmente a partir da década de 1930. Nesse sentido, menciona-se como exemplo o Movimento Artístico Brasileiro¹⁵⁶, que tinha o Salão Essenfelder como sede no Rio de Janeiro, onde abrigava diversas manifestações artísticas, tendo como objetivo trazer a cultura europeia e, principalmente, exaltar a música brasileira através de concertos, conferências e palestras com músicos de renome nacional e internacional, contando especialmente com a participação de pianistas¹⁵⁷.

Pensando nos professores europeus radicados no Brasil, o fato de a maioria conciliar as carreiras de concertista e professores de piano, propiciavam que as viagens internacionais fossem uma oportunidade para buscar novos conhecimentos e transmiti-los aos seus discípulos. Se referindo ao trabalho de Tagliaferro, Monti (2015, p. 152) indica que “[...] cruzar o Atlântico foi uma prática constante, seja para realizar turnês de recitais e concertos, para buscar novos conhecimentos pedagógicos, aprimoramento técnico-interpretativo [...] e transmiti-los em diferentes conservatórios no exterior e no Brasil.

O mesmo ocorria com Chiaffarelli, que viajava todos os anos para a Europa e, conforme menciona Junqueira¹⁵⁸ (apud LEITE, 2011, p. 76) “ Nessa habitual

¹⁵⁵ Nesse sentido, a própria pianista comenta em suas memórias que: “Boa parte da inspiração para esses cursos veio de sua experiência nas conferências da Université des Annales e, em especial, de sua palestra *Um bouquet d'auteurs modernes*” (LEITE, 2001, p. 87) “Essa prática de ensino, Magdalena trouxe da França e herdou de seu mestre Alfred Cortot”, que, por ocasião de uma viagem, pediu que sua discípula o substituísse em um dos cursos que iria ministrar. (LEITE, 2001, p. 88). O conteúdo das Conferências ministradas na Université des Annales durante a primeira metade do século XX podem ser consultadas através das publicações francesas editadas por Yvonne Sarcey, incluindo as ministradas por Alfred Cortot.

¹⁵⁶ Fundado pelo romeno Nicolas Alagemovits em 1931, o Movimento Artístico Brasileiro era uma associação artística que tinha como objetivo central a disseminação da cultura brasileira através de eventos relevantes para a arte, entre eles concertos, conferências, exposições, entre outros. (HARTWIG, 2017, p. 48)

¹⁵⁷ “O prestígio de Nicolas Alagemovits e de suas iniciativas artísticas, aliados a criação de um espaço dedicado à música com um piano de qualidade, garantiram ao Salão Essenfelder a consolidação no meio musical do período. Esses fatores atraíram muitos músicos, e [...] revelaram toda uma plêiade de pianistas e sua atuação nacional e internacional.” Para acessar o levantamento desses pianistas, consultar: HARTWIG, N. L. **A inserção do Salão Essenfelder no cenário musical do Rio de Janeiro (1931-1940): o espaço e seus personagens**. Curitiba, 2017. 152f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

¹⁵⁸ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. **A Escola de música de Luigi Chiaffarelli**. São Paulo: 1982. Tese (Doutorado) - Universidade Mackenzie, 1982.

viagem, reconhecia como obrigação profissional de adquirir o que de mais novo e de valor encontrasse à venda, ou mesmo copiava e encomendava manuscritos para suas aulas.”

Ao que tudo indica, Luba d’Alexandrowska também se beneficiava de suas turnês pela Europa e Estados Unidos para incluir em sua bagagem musical o que havia de mais novo em termos musicais, sobretudo em termos de repertório, conforme apresentado no capítulo pertinente ao tema.

Assim sendo, julgou-se oportuno traçar um paralelo entre a as propostas de uma formação pianística apresentadas por Luigi Chiaffarelli, introduzidas ainda no final do século XIX até 1923; seguindo pela atuação de Luba d’Alexandrowska iniciada em 1920; e, por fim, as ideais implementadas por Magda Tagliaferro a partir do final dos anos 1930.

Partindo disso, torna-se possível analisar de forma mais aprofundada o formato e características propostas pela escola de piano formada por Luba d’Alexandrowska, levando em consideração a sua inserção e inspiração nos preceitos europeus e, de certa forma, considerando a atuação de quem a antecedeu e sucedeu em termos de ensino do piano no Brasil, sobretudo na primeira metade do século XX.

Inicialmente, o formato pensado por Luba d’Alexandrowska para as suas aulas e, posteriormente, para uma estruturação do Curso Alexandrowska fica evidente através do anúncio do jornal paulista Diário da Noite, de 1927, que menciona “um curso de piano para concertistas”:

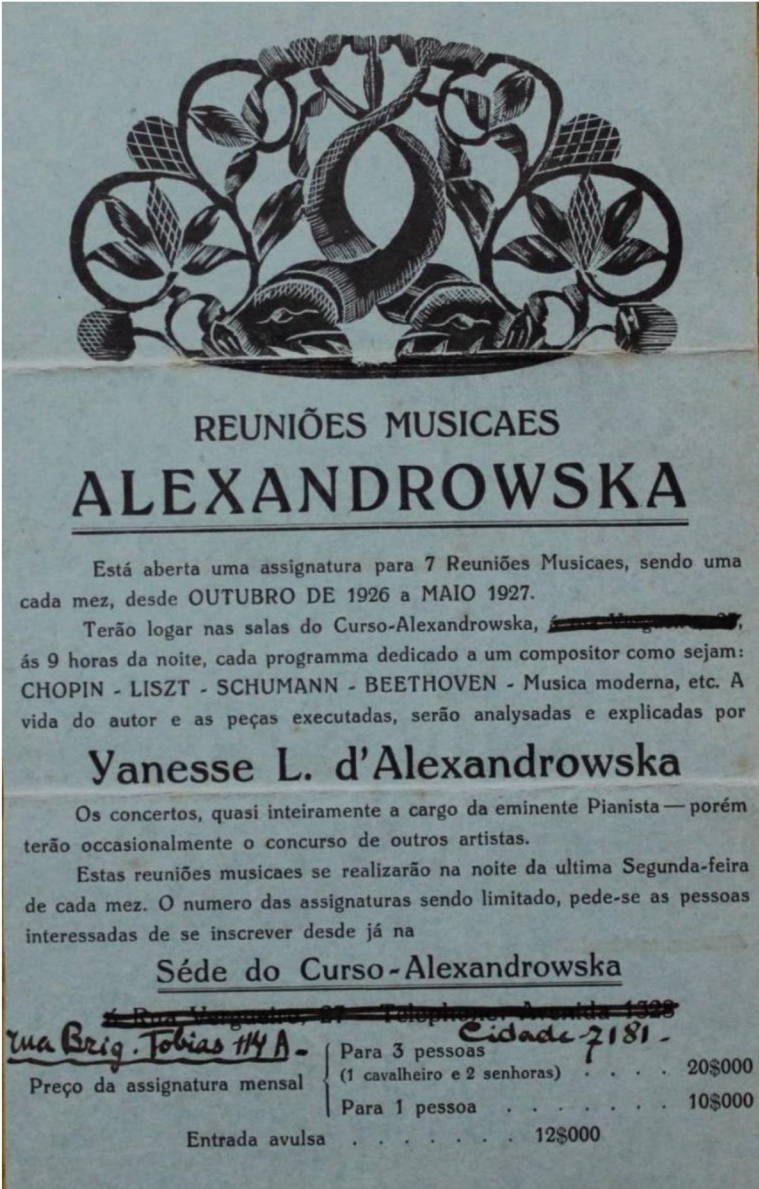
Realizou-se ontem, no salão d. Pedro II, a Rua Brigadeiro Tobias n.114a, a 4ª reunião musical Alexandrowska, dedicada a Liszt organizada pela conhecida pianista russa Luba Alexandrowska, atualmente residente nesta capital onde abriu um curso de piano para concertistas. Essa reunião que despertou o interesse em nosso meio artístico, teve boa assistência. Também tomaram parte nessa reunião musical as distintas pianistas patricias de Julieta Dias da Silva e senhorita Wanda Telles. As próximas reuniões musicais organizadas pela senhora Luba Alexandrowska, serão realizadas em 21 de Fevereiro 28 de Março e 25 de Abril. (4ª REUNIÃO... 1927, p. 2)

De forma geral, nota-se que o curso da pianista russa era direcionado à formação de concertistas, sendo dividido nas classes “superior”, “concertista”, “concertista especial” e os programas de concerto mencionam discípulas pertencentes a “classe de virtuosidade”. O jornal O Dia, mencionando a sua discípula Yvette Gouvea, aponta que “Ingressando no “Curso Alexandrowska”, na classe superior fez

em quatro anos essa classe e mais a de "concertista" e "concertista especial". (IVETTE... 1933, p. 5)

A partir da análise das fontes consultadas, percebe-se que o curso de piano era conhecido como Curso de Piano Alexandrowska ou apenas Curso Alexandrowska. Além deste, as reuniões recebiam o mesmo nome iniciado por Reuniões Musicais, conforme o anúncio a seguir:

FIGURA 10 - ANÚNCIO DAS REUNIÕES MÚSICAIS ALEXANDROWSKA - 1926 E 1927



REUNIÕES MÚSICAIS
ALEXANDROWSKA

Está aberta uma assignatura para 7 Reuniões Musicais, sendo uma cada mez, desde OUTUBRO DE 1926 a MAIO 1927.

Terão logar nas salas do Curso-Alexandrowska, ~~_____~~, às 9 horas da noite, cada programma dedicado a um compositor como sejam: CHOPIN - LISZT - SCHUMANN - BEETHOVEN - Musica moderna, etc. A vida do autor e as peças executadas, serão analysadas e explicadas por

Yanesse L. d'Alexandrowska

Os concertos, quasi inteiramente a cargo da eminente Pianista — porém terão occasionalmente o concurso de outros artistas.

Estas reuniões musicais se realizarão na noite da ultima Segunda-feira de cada mez. O numero das assignaturas sendo limitado, pede-se as pessoas interessadas de se inscrever desde já na

Séde do Curso-Alexandrowska

~~Rua Bengalia, 27 - Telefones Avenida 1328~~
Rua Brig. Tobias 114 A - Cidade 7181 -

Preço da assignatura mensal	{	Para 3 pessoas (1 cavalheiro e 2 senhoras)	20\$000
		Para 1 pessoa	10\$000
Entrada avulsa			12\$000

Fonte: Arquivo IHGPR

Tendo como base o presente anúncio, observa-se alguns pontos importantes. Primeiramente, destaca-se o fato de o Curso Alexandrowska ter uma sede própria.

Nesse folheto, especificamente, nota-se que o endereço foi alterado manualmente pela própria pianista. Essa alteração reflete algumas mudanças que ocorreram na sede do curso e que podem ser acompanhadas através das cartas enviadas à Frederico Essenfelder por Luba d'Alexandrowska.

Essa primeira mudança é anunciada em carta de novembro de 1926, em que a pianista comenta as razões de ter saído da sede na Rua Vergueiro, n. 27:

Estes últimos tempos – semanas – mesmo pode-se dizer, desde o dia que me mudei para a rua Vergueiro, alugando uma parte da casa de D^a Alice Bennett – foram cheios de desgosto, doença e aborrecimentos para mim. Por motivos bastantes graves, cortei todas as relações com a Sra. Bennett e... quase, com a Sra. Gomm. Um dia que passarei por Curitiba conversaremos sobre isso. Então não querendo mais ficar na rua Vergueiro, também porque haviam outras razões prejudiciais para o Curso e meus concertos mensais, tive a sorte de encontrar um apartamento n'este sobrado novo, centralíssimo, onde tenho o meu salão de aulas, como também um enorme salão de festas, onde poderiam bem caber 400 pessoas, e que alugarei cada mês para os meus concertos, e também terei as audições das alunas e concertos mais adiantados. (ALEXANDROWSKA, 1926h)¹⁵⁹

A nova sede passaria para o endereço da Rua Brigadeiro Tobias, n. 114-A, anotado à mão no anúncio anterior das Reuniões Musicais Alexandrowska. Ainda em dezembro do mesmo ano, a pianista russa comenta que “Estou ocupadíssima e muito satisfeita com o meu esplêndido salão de concertos, e nova morada.” (ALEXANDROWSKA, 1926i)¹⁶⁰ Entretanto, em março do ano seguinte, por motivos externos à sua vontade ocorreu nova mudança, como descreve a própria pianista:

S^o Fritz! O mês que vem, se Deus quiser vou me mudar para a vida de campo, que sempre tanto gosto e preciso! Aluguei um lindo bangalô em Brooklyn Paulista, para 5 anos! Vou vir na cidade só para lecionar, em novo ambiente que tenho em vista, porque esse prédio da rua Brig. Tobias, onde tenho atualmente o meu apartamento e Salão de Concertos, foi alugado para ficar feito hotel, não me aborrece isso, ao contrário! Estou louca de fugir essa vida de cidade barulhenta e empoeirada que me deixa nervosa e muito mais cansada do que seria natural. (ALEXANDROWSKA, 1927c)¹⁶¹

¹⁵⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 nov. 1926h. 3 páginas.

¹⁶⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 dez. 1926i. 2 páginas.

¹⁶¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 20 mar. 1927c. 3 páginas.

Em junho de 1927, com carta já endereçada do Brooklyn Paulista, Luba d'Alexandrowska comenta que “Depois de novembro, se Deus quiser, tenciono dar um pulo até a Itália e na volta, quero já tomar aqui com contrato longo, um lugar bem maior onde possa me servir, de lugar para as aulas como para audições de alunas.” (ALEXANDROWSKA, 1927d)¹⁶²

O lugar mencionado para nova sede do Curso Alexandrowska passou a ser na Alameda Santos, n. 13, no qual a pianista realizava os recitais das suas alunas, conforme poderá ser observado nos programas de concerto e nos endereços de remetente das cartas a partir de 1927 até a sua mudança para o Rio de Janeiro em 1930. Em agosto desse mesmo ano, o novo endereço era anunciado no jornal Diário da Noite:

Á Alameda Santos, 13, a sra. Alexandrowska realizara amanhã, às 21 horas, uma audição das suas discípulas de piano. São dez senhoritas que apresentam os resultados dos seus estudos sob a direção da sra. Alexandrowska. Figuram, no programa, composições de Beethoven, Chopin, Grieg, Debussy, Brahms e outros. (CURSO... 1927, p. 2)

Em um segundo momento, após o levantamento das sedes do Curso Alexandrowska, destaca-se a inscrição das Reuniões Musicais Alexandrowska que eram agendadas mensalmente e dedicadas cada uma delas a um compositor diferente, conforme observado na figura mostrada anteriormente. Tal anúncio aponta a forma como a pianista russa conduzia tais reuniões, que eram compostas por uma palestra onde a vida do autor e as peças executadas eram analisadas e explicadas anteriormente a execução de um concerto ou recital.

A citação do Jornal do Brasil, mesmo sendo de um período posterior ao abordado na presente tese, representa o momento em que Luba d'Alexadrowska já fixara residência no Rio de Janeiro e apresenta aos leitores da capital carioca a atuação da pianista russa enquanto professora e a sua iniciativa de organizar o seu curso nos mesmos moldes que já aplicava em Curitiba e São Paulo desde a sua chegada no Brasil, em 1920.

¹⁶² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essfelder. São Paulo, 4 jun. 1927d. 3 páginas.

A grande pianista sra. Luba Alexandrowska, nome gloriosíssimo na arte Mundial, adorado nos maiores centros artísticos do mundo, o ano passado, teve a feliz ideia de organizar um curso sobre música, nos moldes dos que existem na Europa e nos Estados Unidos. Ela escolheu alguns dos maiores compositores: Chopin, Schubert, Wagner, Mozart, e sobre eles consagrava uma conferência, animada por interpretações das melhores composições dos artistas. Com uma soma enorme de conhecimentos, com extraordinário bom gosto, a senhora Luba Alexandrowska, que os mais rigorosos críticos europeus não hesitam em classificar como maior pianista do mundo, discorria sobre a vida do artista, a sua formação intelectual, entrando depois a estudar a sua arte e os seus processos de composição musical. Para se ter ideia do interesse despertado pelas conferências da grande pianista basta dizer que essas palestras deveriam durar apenas uma hora, e prolongavam-se por mais de duas e meia, sem que o interesse do auditório seletíssimo diminuísse um só momento. Tanto há entusiasmo, tanto há interesse por assuntos de arte e literatura no Rio, que, já em janeiro, a senhora Luba Alexandrowska começa a ser solicitada para realizar o seu curso de conferências. Cá que tiveram a felicidade de ouvir a famosa pianista, anseiam por apreciá-la novamente no gênero em que triunfa esplendidamente. Aqueles que tiveram conhecimento da importância dessas palestras, da acuidade da sua crítica, da inteligência com que aborda questão, para depois desenvolvê-la com uma emoção admirável, desejam quanto antes iniciar esses cursos artísticos. (BRITO, 1936, p. 26)

Luba d'Alexandrowska aplicava constantemente esse modelo de curso estruturado em conferência a respeito de aspectos teóricos ou sobre vida e obra de um determinado compositor, seguido de concertos ilustrando as suas respectivas obras. Ainda de acordo com o cronista da citação anterior, Brito (1936) finaliza a sua publicação reforçando características de Alexandrowska enquanto professora e realçando o trabalho realizado por intermédio dessas conferências. Na crônica, Brito sugere:

Se um modesto cronista pudesse sugerir alguma coisa a administração pública¹⁶³, eu lembraria o governo quem incumbisse a Sra. Luba d'Alexandrowska dum curso de conferências sobre Carlos Gomes. Com o seu extraordinário senso artístico, a gloriosa pianista descobrira na arte do nosso genial compositor novos motivos de beleza e encantamento. Ir no programa de festejos o primeiro centenário do nascimento¹⁶⁴ do famoso maestro

¹⁶³ No âmbito de iniciativas da administração pública, em 1939, o Ministério da Educação na figura de Gustavo Capanema, convida Magdalena Tagliaferro para implantar um curso de formação pianística. Monti (2015, p. 166) comenta que "Nessa perspectiva de compartilhar conhecimentos, de trazer ao Brasil os novos saberes e fazê-los circular entre os estados da federação, Magdalena planejou um curso com aulas em forma de conferência." Complementarmente, Leite (2001, p. 89) explana que "O primeiro curso público aconteceu em 1940 na A Gazeta, em São Paulo, ano em que Magdalena também deu aulas públicas na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, embora o primeiro curso público naquele estado só tem acontecido em 1941. Já em 1942, Madalena prefere seu curso de alta interpretação pela Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, curso que alcançou não apenas pianistas [...]"

¹⁶⁴ O compositor e maestro brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896) completou o centenário de nascimento em 1936, ano da publicação do referido artigo, o que justifica a sugestão do cronista Chermont de Brito.

brasileiro, nenhuma iniciativa seria mais útil à sua memória e à sua glória. (BRITO, 1936, p. 26)

A partir dos recortes de jornais possibilitou-se o acesso à anúncios e descrições mais específicas sobre as conferências realizadas por Luba d'Alexandrowska. Para isso, apresenta-se um trecho do jornal curitibano Diário de Tarde, de 1922, que reforça esse formato aplicado pela pianista russa no ensino do piano:

No sábado próximo terá lugar no salão nobre do Hotel Jonscher mais uma audição de piano das discípulas da sra. Luba d'Alexandrowska. Essa sessão musical será consagrada exclusivamente à música sublime do compositor norueguês, Eduard Grieg, pintor naturalista da cena e da melodia do seu país. A ilustre professora fará uma conferência sobre a música de "Grieg", "A música moderna e os procedimentos das harmonias". (THEATROS... 1922, p. 1)

Através da análise dos artigos dos periódicos que mencionam a atuação de Luba d'Alexandrowska enquanto professora, nota-se que esse formato aplicado pela pianista tinha uma grande aceitação pelos seus discípulos e pelo público interessado em música. O jornal Comércio do Paraná, de 1922, após extensa descrição das jovens pianistas, reforça o alcance das conferências realizadas por Alexandrowska apontando que:

Também podemos anunciar aos fervorosos adeptos da música, que a ilustre pianista, acedendo aos insistentes pedidos de distintíssimas famílias realizará em público uma das suas notáveis conferências sobre a vida e a arte dos grandes compositores, como costuma fazer entre as suas discípulas. O mestre escolhido será Beethoven. Essa conferência, que abrangerá o testamento de Beethoven, sua vida e os períodos de sua arte, será ilustrada gradativamente com composições relativas a cada época e que serão executadas pelas alunas de Mme. Luba d'Alexandrowska executando a própria conferencista, ao terminar, o grande concerto a dois pianos "Imperador". (NOSSAS... 1922, p. 2)

Por fim, apresenta-se informações detalhadas sobre a conferência que Luba d'Alexandrowska ministrava sobre o compositor Robert Schumann, do qual obteve-se acesso a descrições em artigos de periódicos, comentário da pianista através das

correspondências e, de forma ilustrativa, um anúncio sobre a reunião dedicada ao compositor. O jornal Comércio do Paraná, de 1923, descreve que:

É assim que, depois de uma série de conferências sobre outros autores, se ocupou, em magnífico sarau de arte, realizado no sábado último, da vida e da música de Roberto Schumann. A magnífica descrição literária e a pintura iluminativa dos quadros mais augustos que inspiraram a música do erudito compositor alemão, foram nesse sarau ilustradas ainda pela audição crescente de uma série de obras, confiadas umas à débil dedilhação de náveis estudantes do teclado, outras à segura interpretação de vigorosos talentos educados já profundamente na música severa, sob elevada direção de tão notável artista. [...] O nobre e elevado esforço educativo realizado pela eminente artista sra. Luba d'Alexandrowska, no cultivo da grande arte, vai assim alcançando o mais brilhante realce no núcleo numeroso de tão distintas discípulas. (A MÚSICA... 1923, p. 1)

A partir dessa citação nota-se que Luba d'Alexandrowska fazia com que todas as suas discípulas, independentemente do nível em que se encontravam no estudo do piano, tivessem a experiência de tocar em público, participando ativamente da parte musical após as conferências ministradas pela pianista russa. Reforça-se tal informação e a maneira com que Alexandrowska conduzia seus ensinamentos com a citação a seguir sobre essa mesma conferência:

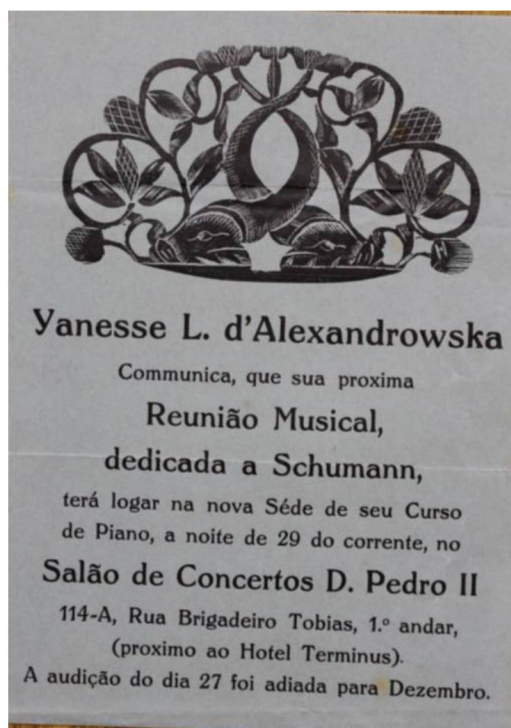
Sobremodo elevada e intelectual essa reunião [sobre Schumann] atraiu ao salão Essenfelder todas as famílias das inúmeras alunas da eminente "virtuose" que ali também se iriam exhibir, assim como seleta audiência de convidados que encheram completamente aquele local. Abrindo o programa a sra. Luba d'Alexandrowska leu brilhante conferência sobre a vida e a arte de Schumann. Desenvolvendo seu tema em linguagem elegante, fluente e expressiva, a ilustre artista traçou fidalgamente o perfil estético do grande compositor alemão, envolvendo-se em uma síntese luminosa sua [ilegível] carreira e emotividade de sua música tão soberanamente humana, uma inspirada em uma idealização suprema e de análise físicas da alma vem suas paixões mais errantes. Ao encerrar sua conferência iluminou em descrições belíssimas as imagens que propõe as obras [ilegível] de Schumann, [...] sendo suas últimas palavras saudadas por vibrante salva de palmas. Depois leu alguns dos mais sugestivos "mandamentos" fixados por Schumann, passando-se então, à audição das músicas do grande martyr Bonn. [...] (THEATROS... 1923a, p. 1)

Já em São Paulo, Luba d'Alexandrowska ministrou novamente a sua conferência sobre Robert Schumann nas Reuniões Musicais organizadas por ela conforme divulgado pela pianista em carta enviada à Frederico Essenfelder, em 1926, no qual comenta que:

Como o senhor vê pelo aviso, tenho o meu próximo no dia 29 e hoje, tenho um para a Colonia Inglesa em Santo Amaro, repetindo em inglês, o de Chopin, que foi mês passado, dia 25 na Casa Bennett, mas onde o grande salão já não chegava, para o povo que veio assistir. (ALEXANDROWSKA, 1926h)¹⁶⁵

É interessante notar que a pianista também realizou a sua conferência em inglês, provavelmente a pedido da Colonia Inglesa. Juntamente à carta, Luba d'Alexandrowska enviou um anúncio da sua Reunião Musical dedicada à Schumann, na qual é possível observar que o maior objetivo do reclame era informar aos interessados a mudança de endereço da sede do Curso Alexandrowska, que saía da Rua Vergueiro para a Rua Brigadeiro Tobias:

FIGURA 11 - ANÚNCIO REUNIÃO MUSICAL DEDICADA À SCHUMANN - CURSO ALEXANDROWSKA, 1926



Fonte: Arquivo do IHGPR

É importante reforçar que tais conferências faziam parte de um programa de ensino do Curso Alexandrowska, que incluía as próprias aulas de piano, reuniões

¹⁶⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 nov. 1926h. 3 páginas.

musicais para estimular apresentações em público, recitais e a participação das discípulas nos próprios concertos da pianista russa. Didaticamente, a Luba d'Alexandrowska costumava separar as audições por temas como compositores ou períodos, conforme descrição de três concertos realizados na capital paranaense em 1923:

Essa precisão suprema de sentimentos vai bem sentir-se na forma original e erudita porque foram organizados os três grandes concertos com os quais se despede desta capital a ilustre pianista e emérita professora sra. Luba d'Alexandrowska. [...] Nesses concertos em que ainda se sentirá de um modo desvanecedor a florente irradiação do talento de distensíssimas jovens, nossas patrícias, e discípulas da grande pianista, esse acerto de ensino erudito será observado pela distribuição feita nos programas já divulgados, em três grandes grupos de três Escolas. [...] E essa intuição tão elevada da arte, que se manifesta na organização dos concertos que a nossa capital vai assistir, demonstra também a superior cultura que as nossas privilegiadas patrícias têm recebido da emérita pianista que lhes serviu de guia, no aperfeiçoamento de seus estudos. (A GRANDE... 1923, p. 1)

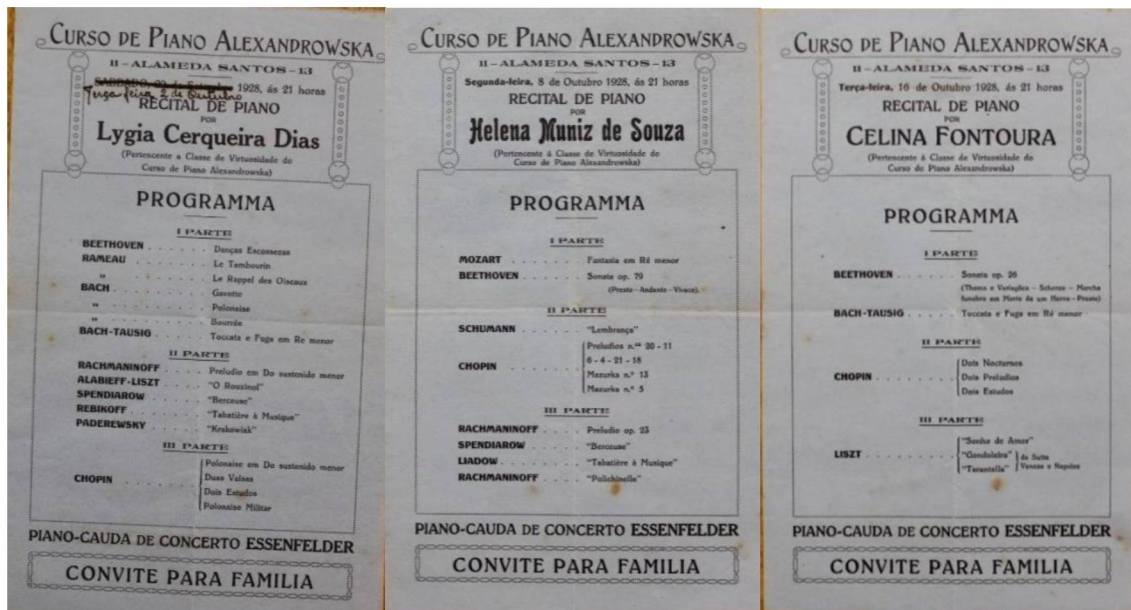
Sobre esses concertos, reforçando a participação das discípulas, publicou-se que “O primeiro concerto de piano realizado ontem no Theatro Guayra pela grande pianista sra. Luba d'Alexandrowska com o concurso de suas mais salientes discípulas, assinalou-se por um imenso triunfo, como aliás já era esperado.” Além disso, ressaltando o trabalho da pianista russa enquanto professora, o mesmo jornal comenta que “[...] transparecia o formoso talento de nossas jovens patrícias, exaltando o próprio mérito da grande professora [...]”. (THEATROS... 1923b, p. 2)

Como exemplo da organização pensada pela pianista russa, tem-se que “A Sra. Yanesse Luba d'Alexandrowska organizou três audições de pianos dedicadas a música clássica, romântica e moderna que se realizaram mensalmente no Curso de Piano Alexandrowska [...]” (AUDIÇÕES... 1931, p. 4)

Acha-se aberta uma assinatura para três reuniões musicais, sendo uma em cada mês, a partir do mês corrente, organizadas pela exímia pianista Yanesse Luba d'Alexandrowska, e que terão a colaboração de suas discípulas formadas da classe de concertista especial, senhoritas Julieta Dias da Silva, Lotte Sixt e Ivette Gouvea. Os programas organizados pela prof. Alexandrowska, são dedicados: o primeiro a música moderna o segundo a romântica, no terceiro a clássica. (REUNIÕES... 1931, p. 4)

Percebe-se que tais concertos ocorriam de forma frequente durante toda a década de 1920, nos momentos em que Luba d'Alexandrowska se encontrava no Brasil. Demonstrando essa recorrência das apresentações de suas discípulas, em 1928, a pianista comenta em uma das cartas sobre os recitais que está organizando: "Aqui estou num trabalho formidável e vou incluir 3 programas de recitais de alunas. No novembro vão ser os recitais de D^a Yvette Gouvea e Natalina Ferroni." (ALEXANDROWSKA, 1928d)¹⁶⁶

FIGURA 12 - PROGRAMAS DE RECITAIS DAS ALUNAS LYGIA CERQUEIRA DIAS, HELENA MUNIZ DE SOUZA E CELINA FONTOURA. CURSO DE PIANO ALEXANDROWSKA, 1928



FONTE: Arquivo IHGPR

Com base nas informações apresentadas sobre o Curso Alexandrowska, percebe-se que tal iniciativa repercutiu em meio ao contexto musical brasileiro que a pianista russa esteve inserida desde os anos 1920. A sua atuação enquanto professora, somada a criação de um curso estruturado, distribuído por níveis, com sede própria, realização de conferências e concertos organizados didaticamente, além da experiência e reconhecimento enquanto concertista, fizeram com que Luba d'Alexandrowska se destacasse no ofício do ensino do piano.

Fundamentado nas descrições de suas conferências, nos elementos musicais que a pianista russa prezava em ensinar às suas discípulas, assim como na divisão

¹⁶⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 out. 1928d. 2 páginas.

de classes, acredita-se que o Curso Alexandrowska contava com um material de apoio igualmente estruturado e elaborado por Luba d'Alexandrowska.

Até o presente momento não foram localizadas referências que mencionassem um material próprio do Curso Alexandrowska. Ainda assim, durante o andamento da presente pesquisa, realizou-se contato com familiares de discípulas da pianista russa na expectativa de localizar documentos remanescentes do período em que estudaram com Luba d'Alexandrowska. Das três pessoas consultadas, nenhuma delas preservava livros, métodos, partituras ou documentos ligados à atuação pianística dessas discípulas.

Supondo a existência de tais materiais, acredita-se que devido à projeção alcançada pelo Curso Alexandrowska, somada a uma extensa lista de alunos de Luba d'Alexandrowska durante toda a década de 1920 e nas seguintes, tais materiais possam ser localizados e revelados em pesquisas futuras.

6.2 DISCÍPULAS DE LUBA D'ALEXANDROWSKA NO BRASIL

Durante a sua atuação enquanto professora, Luba d'Alexandrowska somou uma extensa lista de discípulos, que fizeram com que o seu ensino ganhasse projeção em todo o Brasil. A partir do levantamento da lista de seus alunos, notou-se que esta é formada, majoritariamente, pelo sexo feminino, fazendo com que diversas citações em periódicos mencionassem apenas Luba d'Alexandrowska e suas discípulas, no feminino.

Como exemplo disso, além das citações mencionadas anteriormente, tem-se o Jornal da Manhã, de 1926 que diz “[...] a consagrada pianista Yanesse Luba d'Alexandrowska conhecida e admirada em nosso meio, onde se fez cercar de um grande círculo de discípulas” (YANESSE... 1926, p. 1). Complementarmente, o jornal Comércio do Paraná, de 1923, destaca: “O nobre e elevado esforço educativo realizado pela eminente artista sra. Luba d'Alexandrowska, no cultivo da grande arte, vai assim alcançando o mais brilhante realce no núcleo numeroso de tão distintas discípulas.” (A MÚSICA... 1923, p. 1)

Luba d'Alexandrowska lecionou nas cidades de Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. As duas primeiras representam o maior número de alunos, uma vez que a atuação da pianista russa foi maior nessas localidades na década de 1920, recorte da presente pesquisa. Entretanto, notou-se que a dedicação ao ensino do piano se

acentuou em relação a carreira de concertista após o casamento e mudança para o Rio de Janeiro, em 1930, conforme corrobora a citação a seguir:

O que há de admirar no caso da ilustre virtuose Luba de Alexandrowska é que, dedicando-se quase exclusivamente ao esgotante apostolado do ensino, ainda encontra em momentos de lazer para preparar um programa de concerto da mais séria responsabilidade como esse que executou anteontem à tarde, no salão do Instituto Nacional de Música, com a admirável "Sonata", Opus 26, de Beethoven "Concerto Italiano", de Bach, e a suficientemente prolixa "Bénédiction de Dieu dans la Solitude", de Liszt, três obras (mesmo incluindo a última) aptas a fornecer em ensejo ao valor e ao brilho de qualidades pianísticas invulgares. Mas a valente virtuose e educadora ainda quis evidenciar mais, incluindo na última parte do seu concerto três números de Chopin [...]. (CONCERTO... 1933, p. 5)

A partir dos recortes de jornais foi possível realizar um levantamento dos alunos de Luba d'Alexandrowska. Tal veículo de informação tinha por hábito mencionar o nome de todos os alunos, sobretudo das discípulas, uma vez que estas faziam parte da elite das sociedades em que a pianista russa ministrava as aulas, assim como indica o jornal Comércio do Paraná: "E bastam os nomes dessas jovens distintíssimas da nossa sociedade, para reconhecer se o mérito da obra da grande pianista, esmerando talento mais puro da nossa elite." (MME.... 1923, p. 4)

Tal afirmação evoca um período em que o piano ainda era considerado um instrumento elitizado e que o acesso ao seu aprendizado era restrito à uma parcela da população abastada, citando como exemplo a própria biografia e histórico da formação de Luba d'Alexandrowska apresentada no início da presente tese.

O levantamento dos alunos, apresentado na sequência, foi elaborado com base nas citações dos recortes de jornais, menções às alunas em cartas escritas por pela pianista russa e programas de concerto do Curso Alexandrowska.

Compreende-se, todavia, que essa listagem não representa a totalidade de alunos que passaram pelos ensinamentos da pianista russa, uma vez que muitos nomes certamente não foram mencionados nessas fontes ou estudaram em um período diferente do abordado. Ainda assim, visualiza-se a importância da presença desse levantamento como contribuição as pesquisas futuras visando um aprofundamento na forma como Luba d'Alexandrowska lecionava, a possível formação de uma escola da pianista russa e as reverberações do seu apostolado musical.

QUADRO 5 - LEVANTAMENTO DE ALUNOS DE LUBA D'ALEXANDROWKSA NO BRASIL

Localidade	Nome dos alunos	Referência
Curitiba (PR)	Anna Simões Pires	Artes e artistas: educação musical. Comercio do Paraná. Curitiba, p. 4, 24 mar 1922.
	Annita Hote	
	Bly Azambuja	
	Consuelo Gomm	
	Giuliana de Fiori	
	Maria José Loyola	
	Maria N. França	
	Ormilda Carrano	
	Consuelo Fontana	
	Lourdes Azambuja	A música de Schumann. Comercio do Paraná. Curitiba, p.1, 17 abril 1923.
	Patrícia Gomm	
	Rachel Nogueira	
	Sergio de Fiori	
	Stella Nogueira	
	Andyara Guimarães	MME. Luba d'Alexandrowska. Comercio do Paraná. Curitiba, [s.p.], 25 maio 1923.
	Gladys Cavalcanti	
	Hysayl de Loyola	
	Ignez Colle	
	Lucia Carrano	
	Margarida Silva	
Margarida Solheid		
Noemia Bittencourt		
Osminda Tourinho		
Poly Azambuja		
Ruth Pimentel		
Violeta Alencar		
Zezeta Loyola		
	José Maria Assumpção	Homenagem da Escola de Belas Artes à professora José Maria Assumpção Diário do Paraná. Curitiba, p. 9, 17 out 1957.
São Paulo (SP)	Julieta Dias da Silva	4ª Reunião Musical L. Alexandrowska. Diário da Noite. São Paulo, p. 2, 01 fev 1927.
	Giuliana de Fiori	Audição de alumnas da professora Alexandrowska. A Gazeta. São Paulo, p.2, 15 jan 1930.
	Jeannette Cerqueira Dias	
	Julieta Dias da Silva	
	Lotte Sixt	
	Maria Amelia Chiaffitelli	
	Maria de Lourdes Bueno	
	Mrs. Ford	
	Nora Vuadena	
	Sylvia Poyáres Azevedo	
	Zita Braga	
	Yvette Gouvêa	Correspondências: ALEXANDROWSKA 1927e; 1927f; 1928a; 1928b; 1936; 1937. Audição de alumnas da professora Alexandrowska. A Gazeta. São Paulo, p.2, 15 jan 1930.
	Lygia Cerqueira Dias	Correspondências: ALEXANDROWSKA 10/05/1936.

		Audição de alumnas da professora Alexandrowska. A Gazeta. São Paulo, p.2, 15 jan 1930. Programa de Concerto Curso de Piano Alexandrowska, 2 out 1928.
	Natalina Ferroni	Correspondências: ALEXANDROWSKA 1928d. Audição de alumnas da professora Alexandrowska. A Gazeta. São Paulo, p.2, 15 jan 1930.
	Wanda Telles	Correspondências: ALEXANDROWSKA 1927c. 4ª Reunião Musical L. Alexandrowska. Diário da Noite. São Paulo, p. 2, 01 fev 1927.
	Helena Muniz de Souza	Programa de Concerto Curso de Piano Alexandrowska, 8 out 1928. Audição de alumnas da professora Alexandrowska. A Gazeta. São Paulo, p.2, 15 jan 1930.
	Celina Fontoura	Programa de Concerto Curso de Piano Alexandrowska, 16 out 1928. Audição de alumnas da professora Alexandrowska. A Gazeta. São Paulo, p.2, 15 jan 1930.
Rio de Janeiro (RJ)	Beatriz Fonseca Guimarães	SOCIAIS – FESTAS DE JANEIRO. O Jornal. Rio de Janeiro, p. 12, 13 jan 1971.
	Luli Oswald (Margarida Henriqueta Marquesini Teixeira de Freitas)	CERVINI, Lucia (2001) INTERPRETAÇÃO EM HENRIQUE OSWALD: transformações entre o allegro agitato da sonata op. 21 e a sonata-fantasia op. 44 para violoncelo e piano.

FONTE: A autora (2021).

A partir da lista apresentada percebe-se a predominância de discípulas, destacando a presença de apenas um aluno do sexo masculino no período em que Luba d'Alexandrowska ministrou suas aulas em Curitiba. Trata-se de Sergio de Fiori, que teve seu nome mencionado pelo jornal Comercio do Paraná, de 1923, ao lado de outras discípulas depois de “uma série de pequeninas obras por pequeninas executantes”. (A MÚSICA... 1923, p. 1)

Partindo do levantamento dos nomes apresentados e considerando a análise dos periódicos da época, percebe-se que algumas discípulas ganharam maior projeção musical no contexto em que estavam inseridas, entretanto, uma parcela

considerável não deu continuidade à carreira de pianista. O mesmo ocorre na análise das discípulas de professores europeus renomados que se estabeleceram em São Paulo no final do século XIX e início do século XX. Nesse sentido, Leite (2011, p. 88) comenta que “algumas dessas alunas pianistas tiveram uma atuação de pouco destaque na história do período, confirmando a ideia de que o piano era apenas um verniz de refinamento na educação das moças prendadas.”

No âmbito das discípulas de Luba d’Alexandrowska, acredita-se que, para pesquisas futuras, seria relevante um aprofundamento sobre os desdobramentos da carreira de cada aluna listada. Entretanto, para a presente tese, selecionou-se alguns casos para ilustrar a projeção de suas discípulas no meio musical e, de forma mais específica, acessar aspectos da relação de Luba d’Alexandrowska com suas alunas através de documentos, menções em correspondências e entrevista.

Na capital paranaense, cita-se o caso de Margarida Solheid Marques e Inez Colle Munhoz, que fizeram parte do corpo docente da fundação da EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1948, conforme indica o histórico da própria instituição:

Voltando de viagem, o professor Fernando Corrêa de Azevedo reuniu um grande corpo de professores formado por Altamiro Bevilacqua, Artur Nísio, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mussurunga, Bianca Bianchi, Charlotte Frank, Edgard Chalbaud Sampaio, Estanislau Traple, Francisco Stobbia, Frederico Lange de Morretes, Guilherme Carlos Tiepelmann, Inez Colle Munhoz, Iolanda Fruet Correia, João Ramalho, João Woiski, Jorge Frank, Jorge Kaszás, José Coutinho de Almeida, José Peón, Lício de Lima, Ludwig Seyer, Ludwig Seyer Jr., Luiz Eulógio Zilli, Margarida Solheid Marques, Margarida Zugueib, Natália Lisboa, Oswaldo Lopes, Oswaldo Pilotto, Prudência Ribas, Raul Menssing, Remo de Persis, Renée Devrainne Frank, Severino d’Atri e Waldemar Curt Freyesleben. (HISTÓRICO, [s.d.], ver site)

Outro exemplo é de José Maria Assumpção, professora de piano da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Na ocasião de seu falecimento, em 1957, o jornal Diário do Paraná publicou um artigo em sua homenagem em que menciona que Assumpção “Foi aluna do Prof. Seller, Madame Jen e de Luba Alexandrowska.” (HOMENAGEM... 1957, p. 9)

No núcleo de São Paulo, outras discípulas também se destacaram, tais como Natalina Ferroni, Lygia Cerqueira Dias e Yvette Gouvea. Sobre Ferroni, o jornal O Dia, de 1930, destacando o papel de Luba d’Alexandrowska enquanto professora descreve que “Sobre o valor artístico, da jovem pianista que hoje vai se fazer ouvir, não é preciso

que realcemos aqui. Já o fez, com autoridade a crítica dos grandes centros onde a destacada e brilhante discípula de Luba d'Alexandrowska, se tem feito ouvir.” (THEATRO... 1930, p. 5)

Lygia Cerqueira Dias, que também teve significativa projeção na sua carreira musical, teve seu nome atrelado à formação que obteve com a professora russa durante os seus estudos. Nesse sentido, o jornal Correio da Manhã, de 1936, descreve que Cerqueira Dias “[...] demonstra qualidades pouco vulgares e necessita apenas de ouvir os grandes mestres para aperfeiçoar o seu estilo e a sua compreensão musical” e completa que a jovem está “[...] perfeitamente entregue a proficiência da professora Luba d'Alexandrowska que já a fez uma pianista.” (A ESTREA... 1936, p. 5)

Complementarmente, para compreender a projeção de Lygia Cerqueira Dias nos anos 1930, o jornal A Gazeta a apontava como uma promessa indicando que “é um nome que figurará ao lado da gloriosa trindade pianística brasileira – Guiomar, Antonietta e Madalena”. (LYGIA... 1936, p. 6) O mesmo jornal descreve a sua formação ressaltando os seus estudos com Luba d'Alexandrowska:

Fez com brilhantismo seus estudos pelo programa eficiente do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e, terminando, fez o curso de aperfeiçoamento para concertistas no "Curso de Piano Alexandrowska". Foi chamada o "orgulhosinho" do curso quando começou a ser apresentada em público. (LYGIA... 1936, p. 6)

Por último, ainda do núcleo de discípulas de São Paulo, destaca-se a jovem Yvette Gouvea, que também desenvolveu significativa carreira de concertista e alcançou projeção nos periódicos dos anos 1930. Gouvea teve uma formação sólida ao piano, se aperfeiçoando posteriormente com Luba d'Alexandrowska, conforme menciona o jornal O Dia, de 1933:

[...] Estudou 5 anos com esse mestre consagrado, dele guardando, como relíquia, esta profecia: "Esta menina tem todas as qualidades de "virtuose", entre a memória prodigiosa". Falecido o professor Chiaffarelli¹⁶⁷, Ivette continuou seus estudos, porém, sem o mesmo ardor, tendo até pensado em ingressar na Faculdade de Direito, para cujo fim começou a tirar os preparatórios no Ginásio do Estado, em São Paulo. Foi em 1926 que, sendo ouvida, acidentalmente, pela célebre pianista russa Yanesse Luba Alexandrowska e dela tendo ouvido palavras de entusiasmo, que por si só

¹⁶⁷ Chiaffarelli desenvolveu suas atividades profissionais “[...] em nosso país durante quase 40 anos, isto é, a partir de 1885 até 1923, ano de sua morte, transformando São Paulo no centro musical mais adiantado do Brasil [...]”. (ORSINI, 1992, p. 37)

era uma garantia de um êxito seguro na carreira artística, e como se não bastassem, o próprio compromisso dessa consagrada artista que lhe assegurava esse sucesso desde que ele fosse confiada inteiramente à sua educação pianística, resolveu Yvette abandonar o Curso de Humanidades e se dedicar exclusivamente a música, sob a orientação de Luba d'Alexandrowska. Ingressando no "Curso Alexandrowska", na classe superior fez em quatro anos essa classe e mais a de "concertista" e "concertista especial". (IVETTE... 1933, p. 5)

A análise das correspondências revelou uma grande proximidade de Luba d'Alexandrowska com Yvette Gouvea, que frequentemente a mencionava, contribuindo para o acesso a aspectos relacionados à forma como a professora russa se relacionava com suas discípulas. Em uma das correspondências, Luba d'Alexandrowska menciona que deixou o seu curso sob responsabilidade de Yvette Gouvea até o seu retorno de uma turnê na Europa. A observação desse detalhe impulsionou uma pesquisa aprofundada sobre essa discípula na busca por mais informações sobre o Curso Alexandrowska. A partir disso, chegou-se ao Sr. Percival Lohn, filho de Yvette Gouvea, que concedeu uma entrevista especialmente à essa tese, conforme será abordado ainda nesse capítulo.

Do núcleo do Rio de Janeiro, destaca-se o nome de Beatriz Fonseca Guimarães, que foi aluna de Luba d'Alexandrowska durante 14 anos, revelando indícios da forma como a pianista russa dedicava-se as suas discípulas através de descrições acessadas nos recortes de jornais.

E, por fim, o nome de Margarida Henriqueta Marquesini Teixeira de Freitas, mais conhecida como Luli Oswald também se revelou como parte da lista de alunas de Luba d'Alexandrowska. A partir disso, acessou-se uma entrevista cedida pela neta de Henrique Oswald à dissertação de Cervini (2001), na qual revela detalhes de como eram as aulas da pianista russa, contribuindo sobremaneira para esse capítulo.

Uma vez visualizada a projeção de algumas das discípulas de Luba d'Alexandrowska, segue-se para uma análise mais aprofundada acerca da relação que a pianista russa mantinha com suas alunas, de forma a acessar o seu perfil enquanto professora conceituada e reconhecida no Brasil a partir dos anos 1920. Tal análise será realizada pelo viés da escrita da própria Luba d'Alexandrowska em suas correspondências, pelos recortes de jornais e através da entrevista do Sr. Percival Lohn, filho de Yvette Gouvea, uma das discípulas com quem Alexandrowska manteve mais proximidade.

6.2.1 Aspectos da relação de Luba d’Alexandrowska com suas discípulas

As correspondências acessadas e analisadas na presente tese revelaram informações acerca da relação que Luba d’Alexandrowska mantinha com suas discípulas, através das menções e comentários que a própria pianista fazia sobre suas alunas. Além disso, o depoimento de Luli Oswald à dissertação de Cervini (2001) e de Percival Lohn à presente tese contribuíram para um levantamento mais detalhado e aprofundado sobre o assunto¹⁶⁸, conforme apresentado a seguir.

De forma geral, percebe-se que Luba d’Alexandrowska mantinha um laço estreito com suas discípulas, demonstrando apoio e reconhecimento com os avanços musicais apresentados. Nesse sentido, apresenta-se um trecho escrito por Alexandrowska, que demonstra o cuidado da pianista russa para com a sua aluna paulista Wanda Telles. Na ocasião de alguns concertos da sua discípula na capital paranaense, Luba d’Alexandrowska solicita que a Essenfelder a receba como se fosse a própria pianista russa:

Também pode ser que virá aí dar concertos a minha melhor discípula daqui já formada, e tendo acabado o curso, que vai logo fazer uma turnê nos estados do sul. Ela é encantadora, já uma grande e profunda artista, e peço que a casa Essenfelder use para ela as gentilezas que teria para mim. O nome dela é Wanda Telles. (ALEXANDROWSKA, 1927c)¹⁶⁹

Reforçando a citação anterior, tem-se a menção de Luba d’Alexandrowska à sua aluna Lygia Cerqueira Dias, na qual a professora demonstra igualmente carinho e preocupação com a sua discípula. Na carta datada de 1936, a pianista russa envia

¹⁶⁸ Diferentemente do que ocorreu com Luba d’Alexandrowska, onde essas informações foram obtidas de forma fragmentada através de menções nas correspondências acessadas, acrescidas dos depoimentos mencionados, a pianista brasileira Magdalena Tagliaferro deixou registrado em seu livro autobiográfico “Quase tudo... Memórias de Magdalena Tagliaferro” trechos em que descreve detalhadamente a relação que mantinha com seus alunos: “(...) trata-se, em primeiro lugar não de dar, mas sim de captar o que os alunos me oferecem. Preciso estar extremamente atenta, pois, dependendo da qualidade de execução, ou me delicio ou busco como censurar sem ferir e sem desencorajar, ou até mesmo como silenciar. Existe sempre alguma coisa a elogiar em uma execução e nunca deixo de mencionar ela. Tenho o dever, é lógico, de ser justa, mas também obrigação de fazer conhecer meu ponto de vista através do texto do compositor. Enfim, é infinitamente delicado e sou muito sensível à atenção que todos os jovens atendem às minhas sugestões. Há alunos mais e menos tímidos, mas como são tocantes as suas atitudes para comigo! Tenho necessidade de sua cooperação para melhor compreendê-los e espero que sintam o quanto eu os amo, tanto na sua fraqueza quanto na sua força.” (TAGLIAFERRO, 1979, p.117)

¹⁶⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 20 mar. 1927c. 3 páginas.

à Frederico Essenfelder: “Antes de mais nada lhe mando meu grande abraço e muito lhe agradeço para tudo o que fez, relativamente à Lygia, que é uma menina de grande valor, talento e força de vontade, e que espero lhe deixou a mesma impressão.” (ALEXANDROWSKA, 1936)¹⁷⁰

As citações referentes a Natalina Ferroni também contribuem para o acesso a características que Luba d’Alexandrowska mantinha na relação com as suas discípulas. Em novembro de 1928, de acordo com o jornal Correio Paulistano, “No dia 10 do corrente, às 20:30, será realizado, no salão da Cúria Metropolitana, um concerto da senhorita Natalina Ferroni, do curso de piano da professora Alexandrowska [...]” (NATALINA... 1928, p. 12) Tal concerto foi mencionado pela pianista russa em uma das correspondências em que comenta: “Aqui estou num trabalho formidável e vou incluir 3 programas de recitais de Dna Yvette Gouvea e Natalina Ferroni, no grande Salão da Cúria Metropolitana.” (ALEXANDROWSKA, 1928d)¹⁷¹

Além desse cuidado visível que Luba d’Alexandrowska mantinha por suas discípulas, em alguns casos, percebe-se uma relação de amizade mesmo após o término do vínculo professora e aluna. Tal afirmação é reforçada através de uma correspondência datada de 1937, período em que Alexandrowska não lecionava mais em São Paulo devido à sua mudança para o Rio de Janeiro em 1930, em que fica evidente o contato entre a professora e as suas discípulas posteriormente ao término das aulas. Nessa ocasião Luba d’Alexandrowska diz que “A Natalina Ferroni Pini agora está morando no Rio e cá trouxe o sempre ótimo Essenfelder dela.” (ALEXANDROWSKA, 1937)¹⁷²

Outra citação que corrobora essa proximidade da professora russa com suas alunas é referente a Beatriz Fonseca Guimarães, publicada no periódico O Jornal em que descreve um longo período de estudo de Guimarães com Luba d’Alexandrowska e a forma como sempre foi incentivada por sua professora:

A grande sensibilidade artística de Beatriz expandiu-se na música, na vocação para pianista, tendo estudado dos 4 aos 18 anos com uma grande mestra: Luba Alexandrowska, saudosa figura de internacional renome. Luba nutria pela sua discípula querida uma grande admiração, e foi sempre sua

¹⁷⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 10 maio. 1936. 2 páginas.

¹⁷¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 out. 1928d. 2 páginas.

¹⁷² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 22 dez. 1937. 2 páginas.

grande animadora, fazendo com que, cada vez mais, se apurasse na difícil técnica do teclado. (SOCIAIS, 1971, p. 12)

Outra discípula que ganhou significativa projeção no meio musical, ainda que por um curto período, foi Yvette Leonor de Gouvea Lohn. Nascida em 14 de julho de 1908, estudou com grandes mestres do piano e em 1926 iniciou seus estudos com Luba d'Alexandrowska. Yvette Gouvea foi constantemente citada pelos periódicos da época, tendo maior destaque entre 1927 e 1933, ano em que se casou e encerrou a carreira de concertista. O jornal Diário da Tarde descreve algumas características da jovem pianista:

Chiaffarelli, Francescini e Luba d'Alexandrowska vaticinaram o sucesso da artista, em plena primavera da beleza. Ivette Gouvêa, no "stacatto", nos "glissés", nas "roulades" e em todas as nuances mais delicadas e nas cores mais vivas, revelou uma rara intuição musical, e um temperamento fluido e transparente também nos momentos das grandes dificuldades. (A DOMINADORA... 1933, p. 3)

Conforme já mencionado no presente capítulo, a pianista russa deixava Gouvea responsável pelo seu curso durante as suas turnês internacionais, reforçando a relação de confiança com a sua discípula. Em dezembro de 1927, Alexandrowska orienta Frederico Essenfelder:

Espero estar de volta, e recomeçar as aulas todas, no começo de março. Até lá, porém confirmarão ensaios e reuniões no Curso entre alunas, chefiadas pela minha incomparável pequena Yvette Gouvea. Qualquer coisa houvesse, o amigo comunique com ela. (ALEXANDROWSKA, 1927f)¹⁷³

Yvette Gouvea estabeleceu um convívio e vínculo com Luba d'Alexandrowska que transcendia as aulas de piano. Através das correspondências é possível notar a atenção especial que a professora dedicava a Yvette, que se confirma através do depoimento de Percival Lohn sobre a amizade da mãe com a pianista russa, que se estendeu por longos anos, mesmo após Gouvea interromper a carreira de concertista.

¹⁷³ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 7 dez. 1927f. 1 página.

Minha mãe começou como aluna da Luba, mas depois minha mãe ficou muito amiga dela. Tanto é que quando nós íamos para o Rio de Janeiro nós sempre, quando eu ia com a minha mãe, né... nós sempre íamos visitar a Dona Luba na casa dela. E a Dona Luba ia nos visitar também! Na casa da minha avó, porque minha avó morava no Rio de Janeiro, então a Dona Luba ia nos visitar quando a minha mãe estava lá [...]. (LOHN, P. 2021, [s.p])

Percival Lohn¹⁷⁴, filho de Percival Lohn e Yvette Leonor de Gouvea Lohn, nasceu em 2 de abril de 1937, na cidade de São Paulo. Luba d'Alexandrowska o menciona em carta de dezembro desse mesmo ano, indicando que “Tenho estado em S. Paulo com a Yvette que agora tem um lindo filhinho e está acostumando ele desde já à música.” (ALEXANDROWSKA, 1937)¹⁷⁵

O contato de Luba d'Alexandrowska com Yvette Gouvea perdurou por décadas, fazendo com que Percival Lohn tivesse um convívio com a pianista russa devido à proximidade dela com a sua família:

Eu conheci a Luba d'Alexandrowska, eu conheci no Rio de Janeiro, onde morava a Dona Luba. Porque minha avó, meu avô e minha avó moravam no Rio de Janeiro. Então eu ia visitá-los, com a minha mãe, lógico, aí nós íamos lá na casa da Dona Luba Alexandrowksa. Eu me lembro do marido dela, até falei pra ele [provavelmente seu filho que intermediou o contato para essa entrevista], era Miguel Ozório de Almeida, se não me falha a memória, o marido dela, eu me lembro muito bem dele. [...] Me lembro muito bem da Dona Luba, isso eu me lembro muito bem, porque até na época eu era menino, mas ver... naquele tempo mulher não guiava automóvel, não era normal, e a Dona Luba guiava automóvel pra lá e pra cá no Rio de Janeiro, entendeu? Então uma das primeiras pessoas, mulheres, não é, estou falando do sexo feminino, que eu via... aliás, foi a primeira mulher que eu vi guiar automóvel, foi a Dona Luba! Entendeu? No Rio de Janeiro, ela morava lá no Alto da Boa Vista, a Dona Luba, quando eu a conheci. (LOHN, P. 2021, [s.p])

A partir disso é importante mencionar a postura à frente do tempo que possuía Luba d'Alexandrowska causando surpresa, sobretudo pelo fato de dirigir seu próprio automóvel¹⁷⁶, conforme mencionado por Lohn. Tal citação reforça também o convívio

¹⁷⁴ Em entrevista Percival Lohn reforça que: “Meu nome é Percival Lohn, eu já falei. Meu pai tem o mesmo nome meu, eu não sou Percival Lohn Filho ou Júnior. Eu sou Percival Lohn e meu pai era Percival Lohn. Certo? Minha mãe, Yvette Leonor de Gouvea Lohn.” (LOHN, P, 2021)

¹⁷⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. **[Correspondência]**. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 22 dez. 1937. 2 páginas.

¹⁷⁶ Semelhantemente, menciona-se o caso da pianista brasileira Magdalena Tagliaferro que “[...] depois de algum tempo na França, a pianista mostra-se muito articulada com a cultura parisiense e chega a descrever-se como uma mulher mais desenvolvida do que muitas nascidas em Paris. Magdalena demonstra não querer ser categorizada como uma mulher do seu tempo ao escrever: “veio a era do automóvel: fui uma das primeiras mulheres em Paris que revolveu guiar sozinha. E evidentemente, só

que se estabeleceu entre a pianista russa e a família de Yvette Gouvea, que é corroborada nas correspondências com a Essenfelder, tratando especificamente sobre o piano que a família de Yvette estava adquirindo junto a fábrica paranaense.

Durante o final de 1927 e início de 1928, Alexandrowska intermediou a compra do piano Essenfelder de Yvette Gouvea. Nessa correspondência destaca-se o empenho da professora para que a aluna tenha um bom instrumento, além de reforçar os elogios à sua discípula já concertista, e mencionar o seu vínculo com a família Gouvea, apresentada anteriormente à Frederico Essenfelder¹⁷⁷:

Saudações! Escrevo-lhe esta carta, expressa com uma excelente notícia. Uma das minhas melhores alunas, já concertista, Yvette Gouvea, realizou a pouco uns concertos no interior, e com o dinheirinho que ganhou, mais a venda de *Blüthner* armário que tem, quer o grande prazer de possuir um Essenfelder, meia cauda (como o meu “Amarelão”). Só ela o quer preto, e feito com todos os sentidos, como se fosse para mim mesma. Por esse fim, me pediu lhe escrever pessoalmente e depois disso, o senhor responda também diretamente para o pai dela, que aí dará o bem estar sobre o preço. Agora Senhor Fritz, sobre o preço, é que eu me comprometi que escrevendo diretamente ao amigo, o senhor deve fazer o preço excepcional de sete contos, posto aqui, em casa dela em S. Paulo. O pagamento será a vista e respondo desta família, como o fiz do S^o de Radum. Eles desejariam o piano, pelo menos para o Natal. No Theatro Municipal, eu lhe apresentei esta família: D^o Anfrídio Gouvea¹⁷⁸ (médico), senhora e filha Yvette. Esta menina de imenso talento se destina a carreira de concertista e um dia vai aparecer também em Curitiba. É uma propagandista entusiasta dos pianos Essenfelder e ocupará em alguns, o piano que encomenda. Eu lhe aconselhei, de ficar duma vez, talvez por pouca diferença de preço, com um do feitio do preto, que agora está comigo, mas a sala deles é realmente pequenina demais para um piano desses. Então agora o amigo, escreve diretamente para o D^o Anfrídio Gouvea – Alameda Lorena, 102. Confirmando o que eu lhe peço e o negócio estará feito. (ALEXANDROWSKA, 1927e)¹⁷⁹

gostava de carros, no mínimo, do tipo bólido” (TAGLIAFERRO, 1979, p. 40). Em outras palavras, apresentava-se de “vanguarda” por ser diferente das outras mulheres, por dirigir um carro possante, atividade que na época era quase sempre realizada por homens. (MONTI, 2015, p. 164)

¹⁷⁷ A título de curiosidade, Percival Lohn conheceu Frederico Essenfelder e a fábrica de pianos: “Eu entrei lá dentro, lógico! No tempo, eu era pequeno, uma fábrica pequena, eu me lembro perfeitamente. Perfeitamente. Me lembro da família Essenfelder e do Seu Frederico, o Fritz, não é? É, eu me lembro dele até, me lembro dele”. Entretanto, Lohn ressalta os motivos que o fizeram conhecer a família e a fábrica Essenfelder: “Não, eu fui a Curitiba, na realidade, não foi por causa dos Essenfelder, foi também, porque a minha mãe era muito amiga da Cecília Essenfelder, que era casada com o Gastão Müller. E meu pai era muito amigo do Gastão Müller, entendeu? Então nós íamos para Curitiba para visitar a Cecília...” (LOHN, P. 2021, [s.p.]) Cecília Essenfelder Müller era filha de Frederico Essenfelder e aluna de Yvette Gouvea, com quem se aperfeiçoou ao lado de outros professores, como Antônio Mellilo, Renée Devraïne Frank e Guilherme Fontainha. (MELLO, 1987, p. 55)

¹⁷⁸ Sobre o nome do seu avô, Percival Lohn comenta que “Um nome que você nunca viu na sua vida e não vai ver outro igual. Agora eu vou falar o nome inteiro do meu avô: Anfrídio Epaminondas da Costa Gouvea” e sobre a sua avó, Lohn descreve que “Primeiro o nome de solteira era, da minha avó: Judite Braga de Castro Santos. Esse é o nome dela de solteira. Quando ela casou, ela tirou alguma coisa para o nome não ficar muito comprido, ela colocou: Judite Braga da Costa Gouvea.” (LOHN, P. 2021, [s.p.])

¹⁷⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 20 set. 1927e. 3 páginas.

Em maio de 1928, Luba d'Alexandrowska escreve à Frederico Essenfelder elogiando o piano da sua discípula, indicando que “[...] preciso dar-lhe os parabéns pelo esplêndido piano de Yvette Gouvea, que está como é justo despertando o entusiasmo de todos.” (ALEXANDROWSKA, 1928a)¹⁸⁰ Após receber a resposta por parte da Essenfelder, Alexandrowska indica que “A distinta e boa família do D^o Gouvea, já dei o seu recado e agradecimento, que sensibilizou-os muito.” (ALEXANDROWSKA, 1928b)¹⁸¹

Essa resposta reforça o contato que Luba d'Alexandrowska mantinha com a família Gouvea e que se estendeu pelas décadas seguintes. Um exemplo disso é o fato de Percival Lohn ter conhecido Sascha Harnisch, filho da pianista russa e pai de Alexander Harnisch, que contribuiu com a presente tese. Sobre isso Lohn comenta que:

Quando eu conheci eu devia ter uns 15, 16, 17 anos, por aí. Eu conheci o Sascha quando ele veio nos visitar em São Paulo, então o Sascha veio visitar, eu me lembro da mulher dele até, ele era casado com uma senhora egípcia, nascida no Egito, não lembro o nome dela no momento, agora. Mas ele veio nos visitar, ele vinha de vez em quando almoçar... ele ficou um tempo morando em São Paulo, o filho da Dona Luba, o Sascha e ele vinha nos visitar, jantar em casa. (LOHN, P. 2021, [s.p.])

Lohn disponibilizou uma fotografia de seu acervo pessoal em que retrata a sua mãe, Yvette Gouvea Lohn à esquerda, Sascha Harnisch ao centro e seu pai, Percival Lohn, à direita.

¹⁸⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 maio. 1928a. 4 páginas.

¹⁸¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 29 jun. 1928b. 4 páginas.

FIGURA 13 - FOTOGRAFIA SEM DATA. YVETTE GOUVEA LOHN (ESQUERDA), SASCHA HARNISCH (CENTRO) E PERCIVAL LOHN (DIREITA)



FONTE: Arquivo Pessoal de Percival Lohn.

Complementarmente, a relação de proximidade de Luba d'Alexandrowska com a família Gouvea é corroborada através do acesso à 3 retratos feitos pela própria pianista russa, que de acordo com O Jornal de 1948, “[...] era artista em toda acepção da palavra, tem também o seu "violoningres" que é o desenho. Luba Alexandrowska é uma excelente retratista.” (A., 1948, p. 2)

Tal habilidade com o desenho fica evidenciada através dos retratos do Sr. Anfrídio Gouvea, Sra. Judite Gouvea e a sua aluna, Yvette Gouvea, gentilmente cedidos a essa tese por Percival Lohn. Através dos retratos é possível notar a assinatura de Luba d'Alexandrowska, seguida da data de 1932. Sobre isso, Lohn comenta que:

Ah, ela quem desenhou! Ela quem desenhou... isso mesmo! Eu tenho aqui. Meu avô, minha avó e minha mãe. Isso mesmo. Que ela tinha... a Dona Luba desenhava muito bem. Ela tinha um pendor para o desenho muito forte, muito grande. Ela desenhava muito bem, principalmente retratos, assim, sabe? Paisagem eu não sei, nunca vi ela desenhar, mas retrato ela tinha... espetacular! Era muito prendada, além do piano ela tinha essa queda pro desenho que era uma coisa maravilhosa. (LOHN, P. 2021, [s.p.])

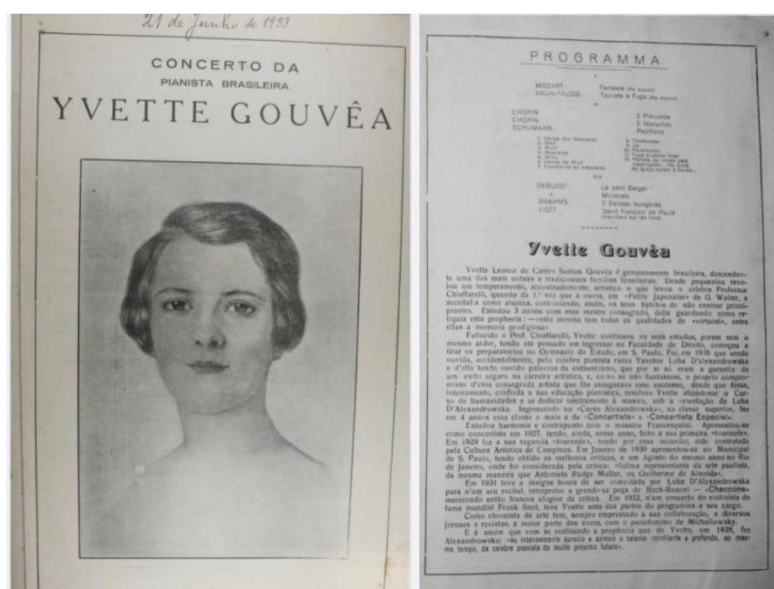
FIGURA 14 - RETRATOS DE SR. ANFRÍDIO GOUVEA, JUDITE GOUVEA E YVETTE GOUVEA, DE AUTORIA DE LUBA D'ALEXANDROWSKA EM 1932



FONTE: Arquivo Pessoal de Percival Lohn.

Após a disponibilização desses retratos à presente tese, descobriu-se que a imagem que Yvette Gouvea utilizava para ilustrar os seus programas de concerto era de autoria da sua professora e amiga, Luba d'Alexandrowska. A partir do acesso aos materiais disponibilizados pelo Instituto Piano Brasileiro, chegou-se a um programa de concerto realizado por Yvette Gouvea na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, em 21 de junho de 1933, no qual é possível visualizar a imagem utilizada pela pianista.

FIGURA 15 - PROGRAMA DE CONCERTO DE YVETTE GOUVEA NO SALÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE PELOTAS/RS, EM 21 DE JUNHO DE 1933



FONTE: Arquivo Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br>

No programa de concerto, a assinatura de Luba d'Alexandrowska aparece de forma mais desgastada e ilegível, impossibilitando o reconhecimento da sua autoria apenas por essa imagem. Entretanto, a partir do cruzamento de dados e com acesso ao retrato original, é possível afirmar que Yvette Gouvea utilizava o retrato feito por Alexandrowska para a divulgação dos seus concertos.

A partir dos dados apresentados, com ênfase em Yvette Gouvea, pode-se afirmar que Luba d'Alexandrowska mantinha uma relação de amizade que extrapolava o ensino do piano. Durante a entrevista, Percival Lohn afirma que foi, em companhia de sua mãe, visitar a pianista russa por diversas vezes até aproximadamente os anos de 1960. Dessas visitas, Lohn descreve as seguintes memórias:

Então, as lembranças que eu tenho é que a Dona Luba, eu tenho só... Não, eu não tenho coisas assim artísticas, não. Não, algumas vezes eu vi ela tocar, é claro! Lógico, eu vi ela tocar. Mas eu nunca fui em um recital dela, não. Isso eu não fui, eu nunca fui. Eu vi ela tocar na casa dela, ela tinha dois pianos, tal e coisa, ela tocava até com o marido dela [...]. Agora, eu nunca fui a recital dela não. [...] Às vezes tocava junto com a minha mãe, tocava alguma coisa... eu vi ela tocar e a minha mãe tocar juntas, isso eu vi. Isso eu vi, estava presente. (LOHN, P. 2021, [s.p.])

Luli Oswald, que também foi aluna de Luba d'Alexandrowska no final dos anos 1930, descreveu em entrevista à Cervini (2001) as suas memórias relacionadas as aulas que teve com a pianista russa. Oswald comenta que “Estudei com essa russa que batia de bengala, ela entrava de bengala, entrava nas costas e nas mãos. Era brava mesmo, mas era muito boa. Ela me deu muita disciplina.” (OSWALD, Luli in CERVINI, 2001, p.154) Em outro momento, Luli Oswald compartilha que:

Tinha uma pianista russa que também estudava com Buonamici, era colega do meu tio Alfredo, ela tinha 2,20 metros de altura, lá em cima, e ela era formidável! [...] Ela era filha do Czar com uma russa. Depois eu a conheci, ela morava no alto da Boa Vista, eu estudei com ela 32 variações de Beethoven. Era muito severa e tinha uma bengala, batia na gente com a bengala. Era um bengalão, e aquela mulher grande assim, andava com uma saia comprida, parecida com o czar mesmo. Na casa dela as roupas todas eram bordadas com coroa zinha. [...] Era ótima, 'Luga' Alexandrovská [sic] era o nome dela. (OSWALD, Luli in CERVINI, 2001, p. 152)

Luli Oswald e Percival Lohn mencionam em suas lembranças aspectos sobre o porte de Luba d'Alexandrowska, que aparentemente destoava da maioria das mulheres da época. Sobre isso, Lohn comenta que:

Eu me lembro que ela era grande, uma mulher grande, alta. Era grandona, sabe? Ela tinha um porte maior que as mulheres brasileiras. Era tinha um porte enorme. Só que eu não sou muito bom nesse negócio de fisionomia. Eu lembro que era uma mulher que chamava atenção pelo tamanho, é isso aí. Era uma russa grande, sabe? Agora se você perguntar que cor o cabelo, que cor o olho, aí isso eu não sei. Eu não reparo muito nessas coisas. Mas eu me lembro dela como uma mulher grande, porque minha mãe era uma mulher pequena, minha mãe tinha 1,56m [...] e perto dela ela, a Dona Luba devia ter assim, vou chutar, ela devia ter, eu acho que ela era mais alta que meu pai até. Vou chutar, meu pai tinha 1,72m, ela deveria ter 1,77m, sei lá. Pra mim, hoje por exemplo você vê mulher altas, porque hoje já é moderno mulher ser alta, mas naquele tempo... naquele tempo a mulher mais alta que eu me lembro era dela. Isso, eu não me lembro de uma mulher mais alta que ela. (LOHN, P. 2021, [s.p.])

Por fim e para ilustrar as descrições anteriores, apresenta-se uma fotografia disponibilizada por Percival Lohn, datada de 1927 na qual a pianista russa faz uma dedicatória a sua discípula Yvette Gouvea, conforme observa-se no canto inferior esquerdo: “A querida Yvette lembranças de Yanesse Luba d'Alexandrowska.”

FIGURA 16 - FOTOGRAFIA DE LUBA D'ALEXANDROWSKA DEDICADA À YVETTE GOUVEA



FONTE: Arquivo Pessoal de Percival Lohn.

A partir do levantamento histórico-musicológico apresentado nesse capítulo foi possível acessar informações mais específicas sobre como Luba d'Alexandrowska estruturava as suas aulas através do Curso Alexandrowska e a maneira como se relacionava com as suas discípulas, exigindo disciplina e, conjuntamente, demonstrando afeto e reconhecimento.

Conforme já mencionado, a carreira de concertista de Luba d'Alexandrowska diminuiu significativamente após o casamento e mudança para o Rio de Janeiro, em 1930. Entretanto, notou-se que a dedicação ao ensino do piano e a relação com as suas discípulas continuaram nos anos seguintes.

Em 1933, o jornal Diário de Notícias aponta que “Luba de Alexandrowska (Mme. Osório de Almeida) é um nome de artista muito festejado em quase todo o Brasil, não só como notável virtuose do piano, mas ainda como professora de grande competência.” (RECITAL... 1933, p. 9)

Em 1936, se adaptando a nova residência no Rio de Janeiro, a própria pianista comenta em uma de suas correspondências enviadas à Frederico Essenfelder, que estava lecionando e dando audições no Salão Essenfelder, de propriedade de Nicolas Alagemovits. Na ocasião, Luba d'Alexandrowksa comenta que:

Estive lecionando no Studio Nicolas, algum tempo e dando audições na sala, que vale aos meus olhos por causa do lindo piano Essenfelder que ali estava, mas agora ele mandou-o embora, e me parecendo tudo uma grande atrapalhada. Não sei se voltou ou se tem agora aí outro instrumento, porque me consta que ele não o vendeu. (ALEXANDROWSKA, 1936)¹⁸²

Demonstrando a sua atividade enquanto professora nas décadas seguintes, o periódico carioca O Jornal de 1948, descreve que “Luba Alexandrowska tem sabido também transmitir aos seus alunos que são muitos, a sua técnica vigorosa e o seu sentimento interpretativo que é um dos grandes segredos na música.” (SOCIAIS, 1948, p. 2) A partir da relação de Luba d'Alexandrowska com suas discípulas e considerando os excertos das correspondências apresentados, percebe-se que a pianista russa além de demonstrar domínio e preocupação com o ensino do piano, era conhecedora do instrumento, incluindo aspectos da sua construção, conforme será apresentado no capítulo a seguir.

¹⁸² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 10 maio. 1936. 2 páginas.

7 PIANO E PIANISTA: PREFERÊNCIAS E CRITÉRIOS DE LUBA D'ALEXANDROWSKA

A partir dos dados apresentados até o presente momento, é possível enumerar diversos aspectos biográficos e profissionais, incluindo dados sobre a formação musical, técnica pianística, atuação enquanto concertista, seu trabalho enquanto professora e formadora de uma escola e, finalmente, o repertório de Luba d'Alexandrowska.

Tais informações trazem à tona um levantamento histórico-musicológico de uma pianista russa atuante mundialmente que desenvolveu carreira e laços com o Brasil, através dos seus concertos, repertório, rede de relacionamentos e contato com uma fabricante de pianos brasileira.

O contato de Luba d'Alexandrowska com a marca Essenfelder é um ponto fundamental para o acesso a documentos que elucidam sobre aspectos referentes à relação da pianista russa com o piano. Nesse sentido, visualiza-se que os recortes de jornais possibilitaram acessar um panorama da sua atuação e repercussão majoritariamente entre 1920 e 1930, enquanto as cartas permitiram um viés mais pessoal, iluminando detalhes cotidianos e opiniões da pianista através das cartas escritas por ela.

A relação de Luba d'Alexandrowska com o piano despertou interesse desde o início da pesquisa, uma vez que as referências localizadas mencionam de forma constante o hábito da pianista de levar o próprio piano em suas turnês. Inicialmente, a descoberta partiu do fato da pianista russa ter elegido um piano de marca brasileira para sua utilização em seus concertos a partir de 1920, data da sua chegada ao país.

Entretanto, destaca-se que, anteriormente, Alexandrowska já tinha um piano da marca americana *Chickering*, reforçando o seu hábito de levar o próprio instrumento nas turnês que realizava pelo mundo. Isso indica, de antemão, não apenas traços de sua personalidade como também de sua origem nobre e abastada, despertando grande curiosidade e destaque na imprensa periódica da época, uma vez que tal hábito não era frequente entre os concertistas que chegavam ao país.

Sobre o hábito de transportar o próprio piano e fazendo um paralelo entre pianistas do começo e do final do século XX, Tamura (1997) expõe que:

O piano, assim como o violino, permite a obtenção de sons de diferentes coloridos, dependendo do instrumento ou de quem o toca. Entretanto, acho

que os pianistas de hoje não têm conseguido expressar aquela vibrante personalidade do som alcançada pelos pianistas de outrora. Somente os grandes mestres podem se dar ao luxo de levar seu piano favorito às salas de concerto, enquanto a grande maioria dos pianistas é obrigada a usar um instrumento previamente instalados no local. Assim, eles se veem obrigados a criar sua própria sonoridade, em condições extremamente limitadas e variáveis, num esforço desgastante. (TAMURA, 1997, p. 26)

Entretanto, ainda que Tamura (1997) indique que o hábito de levar o próprio piano seja uma possibilidade apenas para os “grandes mestres” ou que isso pudesse ser mais comum em “pianistas de outrora”, é importante destacar que, mesmo no começo do século XX, isso era um hábito que gerava destaque na imprensa local.

Nesse sentido, o Jornal do Theatro e Sport anunciando a chegada de Luba d’Alexandrowska comenta que “A distinta artista trouxe consigo um piano “*Chickering*”, o mais poderoso instrumento até hoje fabricado, e começará os seus concertos em São Paulo.” (LUBA... [190?], [s.p.]). Sabe-se que no Brasil, após passagem pelo Rio de Janeiro e São Paulo, Luba d’Alexandrowska seguiu para Curitiba, onde realizou concertos e teve a chegada de seu piano amplamente divulgada. O jornal curitibano Diário da Tarde, publicou um artigo intitulado “O piano de Luba d’Alexandrowska” com a preocupação de explicar aos seus leitores informações acerca do instrumento que a pianista trazia consigo.

Com as primeiras notícias sobre a vinda da eminente senhora Luba d’Alexandrowska esta capital, ouviu-se também que a insigne pianista faria se acompanhar de um excelente piano cauda da fábrica “*Chickering*”, dos Estados Unidos. E então pareceu a muitos tratar-se de uma nova marca pouco conhecida no mundo das Artes. Não é assim, porém. Remanchando os nossos arquivos, já em 1901 encontramos o nome desta notável fábrica, como das mais estimadas nos meios musicais. “*La Musica Illustrada*”, hispano-americana, daquela época, traz a respeito a seguinte nota: - Bem conhecida é o nome da casa “*Chickering*” no mundo musical. Quantos ao verdadeiro estudo da música se dedicam a conhecem como também nunca deixam de aludir ou falar dos Pianos “*Chickering*” com os adjetivos mais ponderativos e eloquentes possíveis. Estranhará talvez aos nossos leitores, que assim falemos de uma fábrica apenas conhecida, ou melhor totalmente desconhecida na Espanha, porém bom será recordar também que o nosso gosto artístico não está tão apurado que acertamos em distinguir o superior do medianamente bom. Uma infinidade de casas inglesas, russas, francesas, alemãs e norte-americanas, a cuja nacionalidade pertence a “*Chickering*”, nos invadiram durante os últimos anos, não escasseando meio de propaganda com o fim de impor seus produtos, bom umas vezes, regulares ou maus outras vezes. E é um fenômeno, que por ser raro não deixa de chamar a atenção a quem entenda de coisas da música, que ninguém ainda tivesse cuidado em importar os pianos fabricados pela casa, indiscutivelmente conhecida como a melhor do mundo. [...] É pois, dessa fábrica o piano que a sra. Luba d’Alexandrowska traz a esta capital para os seus dois únicos concertos. (O PIANO... 1920, p. 1)

Nos dias subsequentes a essa publicação apresentada, o mesmo jornal noticiou a chegada do piano: “Chegou ontem à estação de Curitiba seu grande piano da fábrica “*Chickering*” tendo a eminente artista palavras de agradecimento pela boa vontade e facilidades encontradas no pessoal do porto de Paranaguá e da estação daquela cidade”. (LUBA... 1920b, p. 1)

Nesse primeiro momento de Luba d’Alexandrowska na capital paranaense, nota-se que o entusiasmo pela presença da pianista estava no mesmo nível de euforia causada pelo fato da pianista trazer consigo um piano para os concertos. Essa exaltação fica evidente no anúncio da sua primeira apresentação, na qual o jornal Diário da Tarde menciona que

Dará hoje o seu primeiro recital de piano, no Theatro Guayra, a festejada “virtuose” Luba d’Alexandrowska. O seu excelente piano “*Chickerings*” será colocado fora da cortina do palco em um estrado sobre a caixa da orquestra, a fim de melhor esparzir pelo ambiente do suntuoso Theatro a sonoridade intensa das suas notas maravilhosas. (CONCERTO... 1920a, p. 2)

Após a realização desse concerto, Assumpção (1920b) detalhou que “[...] Sobre amplo estrado, dominando a plateia e tendo ao fundo o rico velário do palco-cênico se encontrava o grande piano de cauda da fábrica americana *Chickering e Sons*, de propriedade da ilustre pianista.” (ASSUMPÇÃO, 1920b, p. 2)

Fica evidente através das referências apresentadas que a presença de um piano de propriedade do próprio pianista era algo, no mínimo, surpreendente para o período e para o público. Esse é o primeiro ponto que revela informações acerca da relação de Luba d’Alexandrowska com o piano, através da preferência em levar o seu próprio instrumento.

À vista disso, o jornal Diário de S. Luiz, na ocasião de um concerto em 1923, em que a pianista já utilizava um piano da marca Essenfelder, ressalta que “A artista russa viaja com o seu piano, instrumento da sua confiança; não vem à mercê de instrumentos de ocasião e que lhe não podem satisfazer as exigências de fiel intérprete. É uma bela obra da casa Essenspeld [sic], do Paraná.” (RECITAL... 1923, p. 8)

Conforme apresentado inicialmente na presente tese, na correspondência de junho de 1920 direcionada a marca brasileira de pianos Essenfelder, Luba d’Alexandrowska comenta, após experimentar os instrumentos, que “[...] Se eu não

tivesse meu primeiro *Chickering* comigo nesta turnê, eu os teria tocado com muito prazer em meus concertos aqui.” (ALEXANDROWSKA, 1920, tradução nossa)¹⁸³

A partir disso, retoma-se um questionamento inicial: quais seriam os critérios considerados por Luba d’Alexandrowska ao escolher um piano específico e levá-lo em suas turnês?

Almejando respostas para esse questionamento, notou-se que aspectos relacionados as preferências da pianista, assim como comentários e opiniões técnicas sobre os pianos emergiram a partir da análise de documentos gerados pela relação de Luba d’Alexandrowska com a marca de pianos Essenfelder. Assim sendo, julgou-se oportuno um levantamento detalhado desse contato, bem como de uma contextualização da Essenfelder nos anos 1920 e 1930, período em que a pianista passou a utilizar os pianos brasileiros.

7.1 LUBA D’ALEXANDROWSKA E OS PIANOS ESSENFELDER

Apesar de já ter o próprio piano de uma marca conceituada, Luba d’Alexandrowska demonstrava abertura, interesse e conhecimento por outras marcas de piano. Em 1920, o jornal Diário da Tarde publicou um artigo intitulado “Os dias da grande artista em Curityba” em que descreve a pianista experimentando um piano da marca tcheca *Petrol*.

[...] À tarde teve um chá encantador na belíssima residência¹⁸⁴ dos amáveis e estimadíssimos esposos Sr. Henrique Gomm e a exma. Sra. Isabel Gomm¹⁸⁵. As horas ali transcorridas, já no confortável interior, como no

¹⁸³ No original: *Si je n’avais pas eu avec moi pour cette tournée mon beau Chickering, je les aurais joués très volontiers dans mes concerts ici.* ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Cher Monsieur Essenfelder. Curitiba, 8 jun. 1920. 1 página.

¹⁸⁴ Ilustrando a presença e a “voga familiar do piano” nas casas mais abastadas, tem-se que: “[...] Ah, o piano... Casa que se prezasse ostentava, em lugar de destaque, um vasto piano de cauda, importado da França ou da Alemanha: *Bechstein, Pleyel, Steinway, Érard*. Prenda indispensável, tanto quanto a culinária, o estudo do piano era imposto a quase todas as moças. E quase todas, quando casavam, traziam o piano como parte do mobiliário da casa. [...]”. Para mais informações, consultar: NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século 20. São Paulo: Abril Cultural, 1980, vol. I: 119.

¹⁸⁵ Posteriormente, em 1922 e 1923, Consuelo Gomm e Patrícia Gomm, filhas de Henrique Gomm e Isabel Gomm, mencionados na citação, foram alunas da pianista russa na capital paranaense conforme citado na tabela “Levantamento de Alunos de Luba d’Alexandrowska no Brasil”. Atualmente, a Casa Gomm é um patrimônio tombado e sede da Secretaria da Comunicação Social e da Cultura – SECC do Paraná. Henrique e Isabel Gomm eram imigrantes ingleses e muito ativos social e culturalmente na capital curitibana. Seu filho Harry Blas Gomm foi cônsul britânico em Curitiba entre 1940 e 1955, mantendo o hábito de realizar saraus, conferências e outras eventos na residência da família. Para mais informações, acessar: WITTIG, Ehrenfried Othmar. **Luisa Bueno Gomm**: a casa, o bosque, a praça. Arquivos do Conselho Regional de Medicina do Paraná, Curitiba, v. 126, n. 32, p. 134-137, jan.

belíssimo parque, foram verdadeiramente deliciosas. A sra. d'Alexandrowska, experimentando ali um *Petrof*, tipo mignone, achou-o magnífico para executar alguns preciosos números do compositor Scarlati, quando ainda era desconhecido o uso de pedais. Depois, com a sua cativante espontaneidade, deu a conhecer o esplendor das valsas slavas de Brahms. (OS DIAS... 1920, p. 2)

Essa abertura por parte da pianista russa em relação a outras marcas de piano fica evidenciada em uma carta de 1926 em que Alexandrowska descreve os seus concertos com pianos das fabricantes alemãs *Bechstein* e *Blüthner*, mas sempre retomando a sua preferência pela marca brasileira:

O meu primeiro concerto do dia 7 de abril vou tocar no *Bechstein*, do S^o Lucchesi. O segundo talvez no *Blüthner*, porque cada um me quer para o seu piano, e já tem muito ciúme que eu toco o primeiro concerto no *Bechstein*, mas eu não me importo nada com isso! O dia que eu tocar o Essenfelder será mesmo uma bomba! (ALEXANDROWSKA, 1926b)¹⁸⁶

Partindo disso, acredita-se que esse interesse e predisposição de Luba d'Alexandrowska para com outros pianos propiciou um primeiro contato dela com os pianos Essenfelder na sua chegada ao Brasil, ainda em 1920. Durante a sua estadia na capital paranaense, o mesmo artigo do jornal Diário da Tarde, descreve uma visita da pianista às instalações da Fábrica de Pianos Essenfelder:

As três horas, em companhia do professor Paulo Assumpção, Dr. Samuel Cezar e do estimado empresário sr. Donato Rotoli, a sra. Luba d'Alexandrowska fez minuciosa visita à fábrica de pianos desta capital dos srs. Essenfelder & Cia. Já experimentado com elogios pela eminente executante, ela aí teve ocasião de conhecer o grande desenvolvimento desse estabelecimento, bem assim a caprichosa construção a que obedecem, na magnífica aplicação, sobretudo das ricas madeiras do Paraná. (OS DIAS... 1920, p. 2)

Alguns dias após a visita, Luba d'Alexandrowska endereçou à Essenfelder a já mencionada correspondência em que escreve opiniões acerca da precisão

2015. Trimestral. Disponível em:

<http://crmpr.org.br/publicacoes/cientificas/index.php/arquivos/article/viewFile/710/694>. Acesso em: 31 jul. 2021.

¹⁸⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 30 mar. 1926b. 3 páginas.

mecânica e beleza do som, além de transparecer a vontade de utilizar os pianos da marca mesmo já contando com o seu *Chickering*. Em um discurso realizado pela pianista em 1927, ela detalha essa chegada ao Brasil, opinião sobre os pianos e a sua impressão sobre os pianos Essenfelder:

Desde a minha primeira tournée no Brazil, achei imensa falta de pianos bons, mal acostumada como estava, com os esplêndidos instrumentos, que tinha deixado na América do Norte de onde eu vim. Me salvei no começo com um *Chickering*, que tinha trazido commigo, mas que pouco tempo resistiu a este clima desconhecido. Desde aquelle tempo, conheci os pianos Essenfelder, e não quis ocupar outros. Os pianos armário, que adoptei para o meu estudo, estavam já desde aquelle tempo “perfeitos”. Dizendo “perfeito”, eu quero exprimir, que nunca tinham uma falha no mecanismo, nunca paravam notas nas epochas de terrível humidade, a afinação resistia mezes... Na ocasião então de viagens, parecia até absurdo de ver chegar um piano, depois de soccos na estrada de ferro, outros soccos descendo de guindastes, ainda bem afinado como se apenas saísse da fábrica! (ALEXANDROWSKA, 1927g)¹⁸⁷

A partir dessas informações, julga-se pertinente apresentar um breve histórico da Fábrica de Pianos Essenfelder para a compreensão do lugar que a marca ocupava no cenário musical, bem como o contexto da construção dos pianos brasileiros com que Luba d’Alexandrowska se deparou nos anos 1920 e passou a fazer parte ativamente nos anos seguintes através da sua experiência enquanto concertista reconhecida internacionalmente.

A Fábrica de Pianos Essenfelder alcançou reconhecimento nacional e internacional pela qualidade de seus pianos, sendo reconhecida pela imprensa como o “orgulho da indústria nacional”, por volta dos anos 1930. Fundada em 1890, a Essenfelder começou a sua história na cidade de Buenos Aires, Argentina, mas foi no Brasil que se consolidou e conquistou o reconhecimento enquanto indústria brasileira. Instalada em Curitiba, no estado do Paraná, permaneceu nessa cidade até o seu fechamento em 1995. Em 2015, passados 20 anos do decreto de falência, a Nova Essenfelder é fundada por Alanderson Essenfelder, bisneto do fundador da antiga fábrica de pianos.

Florian Essenfelder (1855-1929) juntamente com sua família, deixou a Alemanha rumo a América do Sul e iniciou a fabricação de seus pianos em 1890, data

¹⁸⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

considerada como a de fundação da marca Essenfelder. Florian contava com experiência na fabricação dos instrumentos aprendida durante o seu ofício em indústrias alemãs, como a *Bechstein*, consideradas sinônimos de qualidade. Essa experiência foi posteriormente transmitida aos seus filhos, que deram continuidade a fabricação dos pianos Essenfelder.

Depois de concluir um curso de formação de base, [Florian] Essenfelder trabalhou em várias fábricas de piano alemãs como especialista, em parte das quais ocupou cargos de direção, como na *Irmeler-Leipzig*, *Kaps e Roenisch-Dresden*, *Bechstein*, *Duysen e Gutseid-Berlin*; somente na *Bechstein* ele trabalhou dez anos. (FUGMANN, 1929, p. 286)

Uma das principais características da Essenfelder, herdada da experiência do sistema mestre-aprendiz onde Florian foi ensinado, era o modelo cooperativo que priorizava a forma artesanal de produção dos pianos. Transmitida aos seus filhos, tal característica garantiu a continuidade da marca Essenfelder por mais de um século. Nesse aspecto, Carvalho (1992) indica que

Sua característica de “familiar” permitiu que surgisse a “tradição Essenfelder”, ou seja, de toda a dedicação da família na produção dos pianos; se “caseira ou doméstica”, tal aspecto proporcionou seu contínuo funcionamento independente de um lugar físico específico e produzindo seus produtos centralizados no elemento humano; e, se “artesanal”, por dever tal característica ser perpetuada num produto como o piano, que como uma obra de arte é produzido um a um, com requintes de desenhos e marcenaria, tendo cada um a sua própria individualidade e, como tal, necessitando de cuidados particulares. Foi exatamente o desenvolvimento dessa característica personalíssima que muito auxiliou a fazer a fama da marca Essenfelder. (CARVALHO NETO, 1992, p. 110)

Dessa forma, a estruturação corporativa trazida da Alemanha “propiciou à indústria uma base sólida e que permitiu a seus filhos a possibilidade de darem segmento ao seu ideal”. (CARVALHO NETO, 1992, p. 250) De fato, seus filhos Floriano Helmut e Frederico logo iniciaram o aprendizado na fabricação de pianos e vieram a assumir papéis importantes, sobretudo nos anos 1920 e 1930, onde Frederico se tornou figura central na relação de Luba d’Alexandrowska com a marca.

Após um curto período na Argentina, Florian migrou para o Brasil, permanecendo nas cidades de Rio Grande e Pelotas, no Rio Grande do Sul, até se estabelecer definitivamente na capital paranaense no ano de 1909. Os fatores

decisivos para seu estabelecimento no país foram a matéria prima ideal, facilidade de acesso para a fabricação de seus pianos e investimento.

A reportagem da Revista Comércio de 2005, indica os motivos que motivaram a mudança para Curitiba, no Paraná:

Sem recursos financeiros e sem despertar o interesse do governo ou de empresários gaúchos que pudessem investir na manufatura de instrumentos musicais, ele [Florian] veio com os filhos para o Paraná. Buscava, além da madeira de qualidade, pessoas dispostas a investir em setores diferentes da agricultura e da pecuária. (PIANOS, 2005, p. 28-31)

Foi em Curitiba que a Essenfelder alcançou o patamar de indústria de pianos, já tendo conquistado nesse momento dois grandes prêmios de reconhecimento da qualidade de seus instrumentos. O primeiro foi na Argentina, conquistando a Medalha de Ouro do Grand Prix de Buenos Aires, em 1898. O segundo, já no Brasil, quando ainda estavam estabelecidos na cidade de Pelotas, foi o prêmio máximo na Exposição Nacional, em 1908. Citando Florian Essenfelder, Carvalho Neto (1992) afirma que

Procurando promover seu trabalho além das fronteiras do estado gaúcho, inscreveu-se e concorreu com seu produto na Exposição Nacional de 1908, em Comemoração ao 1º Centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao Comércio Internacional, efetuada no Rio de Janeiro. Como recompensa a seus esforços e em reconhecimento à qualidade de seus produtos, o júri conferiu ao seu piano o Grande Prêmio, uma medalha de ouro. (CARVALHO NETO, 1992, p. 95).

Em mais de cem anos de atuação no mercado musical, a marca Essenfelder recebeu aproximadamente 20 premiações, o que resultou não apenas no reconhecimento da qualidade dos pianos, mas também na visibilidade que proporcionavam oportunidades de negócios e de parcerias para a marca.

Um exemplo disso foi a participação na Exposição Internacional de Turim, na Itália, em 1911. Além da premiação, a Essenfelder estabeleceu uma parceria com o pianista e pedagogo musical brasileiro Guilherme Fontainha¹⁸⁸, que estava na Itália concluindo seus estudos e teve seu primeiro contato com os pianos da marca. De

¹⁸⁸ Sobre Guilherme Fontainha e sua relação com a marca Essenfelder, consultar: HARTWIG, N. L., CARLINI, A. Guilherme Fontainha (1887-1970): protetor dos pianos Essenfelder. *In*: VIII FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. CURITIBA: ARTEMBAP, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: 2011.

acordo com Mello (1987, p. 34) Fontainha inaugurou “um belo pavilhão brasileiro, destinado a essas solenidades, em memorável concerto, tocando no piano Essenfelder”. Na época foi um acontecimento de grande repercussão, já que, “era um brasileiro que tocava num instrumento construído no seu país”.

A parceria com Fontainha foi estabelecida por Frederico Essenfelder, que estava representando a Essenfelder na Exposição de Turim. Mello (1987, p. 43) comenta que “essa amizade foi cultivada sempre no sentido construtivo, influenciando positivamente o trabalho dos irmãos Essenfelder, cujo ideal era chegar à perfeição dos pianos *Bechstein* ou *Steinway*”. Em 1919, o pianista solicitou o desenvolvimento do piano modelo “orquestral” contando com seus conselhos no processo de fabricação. De acordo com Chaves (1995),

Durante 35 anos a Essenfelder recebeu a orientação e colaboração do professor Guilherme Halfeld Fontainha. Pelas mãos deste, passaram os grandes pianistas deste País. Em nome da amizade recíproca entre ambos, Fontainha conseguiu que Frederico projetasse um piano com grande cauda, que se chamou “Orquestral”, opinando quanto a sua construção, volume, som e detalhes do mecanismo. Este piano levado para o Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, fez grande sucesso entre artistas e professores, o que contribuiu para que os Pianos Essenfelder, se tornassem indispensáveis nas outras instituições musicais do Brasil. (CHAVES, 1995, p. 57)

O contato da Essenfelder com Guilherme Fontainha, sobretudo relacionado ao desenvolvimento do piano modelo orquestral, se revelou como um ponto importante da relação de Luba d’Alexandrowska com a Essenfelder, pois foi a pianista russa que executou o concerto de estreia do piano, em 1924, no Salão Leopoldo Miguez, conforme apresentado anteriormente na presente tese. Além disso, tal informação revela a abertura por parte da Essenfelder em contar com a contribuição de pianistas conceituados e experientes para o desenvolvimento e aprimoramento dos seus pianos, conforme revela cartas de Luba d’Alexandrowska à Essenfelder que serão apresentadas nesse capítulo.

De forma geral, a Essenfelder se consolidou no mercado musical não apenas pela qualidade de seus pianos, atestada pelas premiações e por diversos pianistas, mas também por sua estratégia comercial que envolvia parcerias, publicações

constantes de anúncios na imprensa¹⁸⁹ e divulgação da marca através de patrocínio de concertos, realização de concursos de piano e o hábito de fomentar a cultura.

Carlos Wehrs (1950, p. 105), proprietário da Casa Wehrs, no Rio de Janeiro, comenta que a Fábrica Essenfelder “[...] além de sempre aprimorar a qualidade do que oferecia no mercado, vinha, ano após ano, durante os últimos tempos, conduzindo inteligente e eficiente campanha de divulgação de seus pianos”. Sobre o fomento à cultura, Carvalho Neto (1992) aponta que,

A influência que a cultura possui sobre a economia fica patente ao se estudar uma indústria de pianos, que obteve seu sucesso exatamente por manter vivo um traço cultural de grande importância na vida social. Um traço cultural e de tradição que, ao ser conservado e perpetuado, fora capaz de sustentar tal empreendimento: o culto à arte musical. (CARVALHO NETO, 1992, p. 231)

Conservando o culto à arte musical, a Fábrica de Pianos Essenfelder mantinha o comércio de seus produtos e possibilitava a sua consolidação. “Assim sendo, uma empresa é constituída e dinamizada pelas relações entre as pessoas que a compõem e destas com as técnicas e os instrumentos de trabalho e finalmente com o meio, no qual está inserida e do qual depende.” (CARVALHO NETO, 1992, p. 249)

Nesse aspecto, Luba d’Alexandrowska encontrou uma fabricante de pianos alinhada com as suas expectativas e uma apoiadora para a sua carreira de concertista e professora, evidenciada pela presença constante de anúncios dos pianos Essenfelder nos programas de concerto da pianista russa.

Entre os anos 1920 e 1930, apesar de estar instalada em Curitiba, o melhor mercado para a marca eram Rio de Janeiro e São Paulo, contribuindo para essa inserção no cenário musical brasileiro. Sobre os mercados desse período, o jornal curitibano *Diário da Tarde*, publicou uma reportagem em 1927:

- Vende muitos pianos aqui [Curitiba]? - Vendemos cerca de 10 pianos por mês para o Rio e um pouco menos para S. Paulo, sendo que a Argentina é também um bom mercado para nós. Aqui em Curitiba é que vendemos muito pouco. Quando as nossas sociedades precisam de piano, mandam buscar no estrangeiro. Aliás, não é isso de estranhar. Se nossa fábrica funcionasse na Argentina, ela deixaria de ser nossa compradora para ser o Paraná. É a lei geral. Agora no Theatro Municipal de S. Paulo vai funcionar um nosso

¹⁸⁹ Sobre a estratégia de publicação de anúncios da Essenfelder, consultar: HARTWIG, N. L. A Fábrica de Pianos Essenfelder na imprensa musical do início do século XX: crítica e propaganda. *In*: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA: A CRÍTICA MUSICAL PERIODISTA NO BRASIL E NA ARGENTINA. *Anais...* Pelotas, 2019.

piano. O conservatório de Música do Rio de Janeiro tem também um piano de nosso fabrico. Igualmente o piano da Sociedade Wagneriana de Buenos-Aires é marca Essenfelder. O Jockey Club de Buenos-Aires também adquiriu um piano paranaense. (ESSENFELDER, 1927, p. 2)

A partir dessa citação é possível observar outro aspecto relevante desse período, relacionado a concorrência com os pianos estrangeiros. Carvalho Neto (1992, p. 161) afirma que “da necessidade inicial da importação criara-se o hábito e, deste, passou-se a um certo preconceito, quanto aos produtos nacionais em relação aos estrangeiros.” Essa percepção acerca do preconceito aos pianos nacionais é descrita por Luba d’Alexandrowska em carta à Frederico Essenfelder, em 1927. A pianista apresenta a opinião de uma casa de venda de pianos sobre a representação da Essenfelder e, na sequência, apresenta a sua percepção pessoal e indignação sobre a confusão entre a Essenfelder e outra marca brasileira da época:

[...] Disse-me que era admirado da fábrica Essenfelder, sendo ainda uma fábrica muito nova, quando se pensa que as casas estrangeiras são sempre as primeiras a escrever. Eu fiquei danada com isso, disse-lhes, que acabassem com bobagens, e que eu tinha bastante autoridade de lhes dizer que o valor aqui no Brasil dos pianos – *Blüthner* – *Bechstein* – ao pé do resultado atual da excelência dos Essenfelder é que se demonstra com o último modelo que estreei – não se compara! – E se não procurariam a representância, pior para eles! [...] O ruim, S^o Fritz, é que a opinião pública, está aqui tão prevenida e estragada por causa da fabricação nacional, d’essa porcaria de piano Brasil – Nardelli. Fala-se em piano nacional e o povo diz: “Ah! Sim, o Nardelli é o que a senhora toca?” Aí Fritz, me vê pulando de indignação! E imagina a conversa que segue... (ALEXANDROWSKA, 1927b)¹⁹⁰

Para reverter esse preconceito, a Essenfelder investia em propaganda através da imprensa com anúncios, patrocinando concertos, promovendo eventos de divulgação dos seus pianos e realizando parcerias com entidades e personalidades relacionadas à música. Como exemplo desse último, destaca-se a criação do Salão Essenfelder¹⁹¹ em parceria com o fotógrafo Nicolas Alagemovits, em 1931, no Rio de

¹⁹⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 9 mar. 1927b. 2 páginas.

¹⁹¹ Sobre o Salão Essenfelder, consultar: HARTWIG, N. L. **A inserção do Salão Essenfelder no cenário musical do Rio de Janeiro (1931-1940): o espaço e seus personagens.** Curitiba, 2017.152f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

Janeiro, tornando-se um local de encontro de grandes nomes do piano nacional e internacional, no qual Luba d'Alexandrowska chegou a lecionar na década de 1930.

A propaganda procura transformar a mentalidade corrente entre os consumidores, que viam, apenas como sinônimo de qualidade, o produto importado. Novamente a Essenfelder procurou tirar proveito de uma característica que parecia ser negativa, transformando-a em um fator positivo: o reconhecimento da qualidade de um produto nacional pelo consumidor, criando uma condição mais favorável para a aceitação de seu produto. (CARVALHO NETO, 1992, p. 135-136)

A partir dos anos 1920, já estabelecida com a fabricação de pianos em Curitiba, a marca Essenfelder alcançava uma ascensão no mercado musical. Tendo à frente da fábrica os irmãos Floriano Helmut e Frederico Essenfelder, a estratégia de crescimento começava a se delinear. Floriano Essenfelder era responsável pela parte de fabricação dos instrumentos, enquanto Frederico assumia a parte de divulgação da marca pelo Brasil e fora dele, citando como exemplo a sua participação na Exposição Internacional de Turim, em 1911, já mencionada. Sobre Frederico Essenfelder, Francosi (1990) explica que

Como gerente da firma durante cerca de 45 anos, desde sua inclusão no contrato social [em 1920], viajou em constantes missões comerciais pelo país, abrindo agências e tomando conhecidos os pianos, não só no Brasil como também no exterior, no que foi de grande valia o prêmio obtido em Turim. (FRANCOSI, 1990, p. 30-31)

Consciente da supremacia do mercado entre Rio de Janeiro e São Paulo, Frederico Essenfelder empenhou-se na divulgação da marca nessas cidades, sobretudo durante as décadas de 1920 e 1930, tendo Luba d'Alexandrowska como uma das divulgadoras dos pianos nessas localidades. Analisando o papel desempenhado por Frederico Essenfelder frente à Fábrica de Pianos, entende-se a troca de correspondências entre ele e a pianista russa, pois além de representar os interesses da empresa, a amizade desenvolvida entre eles fica evidenciada na leitura e análise desses documentos.

Uma vez apresentado o contexto da marca Essenfelder na chegada de Luba d'Alexandrowska no Brasil, segue-se para a elucidação dos momentos em que a

pianista passou a considerar o piano Essenfelder em seus concertos e turnês. Nesse sentido, o jornal paranaense A República de julho de 1920, descreve que:

"A maga das mãos aladas" vai arrancar a alma expressiva dos sons de instrumento nosso, da caixa acústica laminada na araucária das nossas florestas, do lenho nosso, de confecção nossa. E será plena, definitiva, sagração dos pianos trabalhados por Floriano Essenfelder e seus filhos na gloriosa labutação industrial. Tivemos já ocasião de ouvir a admirável artista interpretando em um pequeno piano Essenfelder magníficos trechos de Chopin, Liszt, Debussy, e nossa surpresa foi sincera e imensa. Luba poderia assombrar um auditório mesmo no pequenino piano vertical. É sempre a mesma portentosa pianista cujo poder interpretativo exalta sempre a mente mais habituado aos seus prodígios efeitos de sonoridade. E ela não se receando de diminuir a impressão última deixada, vai enfrentar a sociedade que admira, com um portentoso programa de obras ainda não ouvidas. (LUBA... 1920e, p. 1)

Ainda sobre as primeiras impressões do contato de Luba d'Alexandrowska com os pianos Essenfelder, o jornal Diário da Tarde também descreve o evento anterior, dando mais detalhes da festa realizada em 31 de julho desse mesmo ano dedicada à pianista russa com a "numerosíssima concorrência das mais ilustres famílias" da capital curitibana, realizada no salão da Sociedade Teuto-Brasileira:

No maravilhoso encanto dessa simpática festa havia ainda a expectativa de ouvir-se a senhora Luba d'Alexandrowska executar em pianos da fábrica paranaense Essenfelder, ela que tão surpreendente impressão deixara quando aqui executara em seu esplêndido *Chickering*. E ali estavam, um cauda, de propriedade da exma. sra. Elisa Withers, o outro vertical, apenas concluído na reputada fábrica. Luba d'Alexandrowska, elegantemente trajada de "tulle" rosa desmaiado, em seu esbelto e imponente porte de gracioso talhe, às 9 e meia horas apresenta-se no salão sendo recebida com entusiástica salva de palmas, sobe ao estrado guarnecido de flores e corbelles e, um momento, parece desafiar o instrumento que lhe está ao pé, o piano cauda Essenfelder que lhe vai servir a interpretação de Bach. Pousando suas mãos mágicas sobre o teclado, os primeiros acordes vibram a sonora impressão que só ela sabe dar ao tangenciar as cordas. E, pouco a pouco, se eleva e se expande na maravilha dos sons que ela com segurança e firmeza arranca do instrumento dócil e soberbo à soberana prova a que era submetido diante de uma assistência extasiada. (FESTA... 1920, p. 2)

A presente citação, além de divulgar o concerto realizado, enfoca principalmente nos instrumentos utilizados, ressaltando que anteriormente a pianista havia alcançado sucesso utilizando o seu piano *Chickering* e deixando evidente que os pianos da fábrica curitibana estavam postos à prova da pianista russa.

Apesar das majoritárias notas elogiosas acerca do piano de cauda utilizado por Luba d'Alexandrowska no presente concerto, é importante mencionar aquelas que apresentam críticas ao instrumento, assim como mencionado pelo jornal A República: “Diremos unicamente que o piano cauda Essenfelder usado no concerto estava bem longe das condições exigidas para um bom piano, que deve servir num concerto cujo programa encerrava páginas de tal dificuldade.” (CONCERTO... 1920b, p. 1)

Nesse sentido, localizou-se uma citação do jornal Diário da Tarde, do final de agosto de 1920, que indica a construção de um piano de cauda exclusivamente para uma apresentação de Luba d'Alexandrowska na capital paranaense.

Está concluído e já foi experimentado o magnífico piano-cauda construído pelos srs. Essenfelder e Cia., especialmente para esse concerto. É um instrumento maravilhoso, cujas qualidades vão ser admiradas por todos. Não receia competência com qualquer piano existente nesta capital. (A GRANDE... 1920b, p. 2)

A construção desse novo piano pode ter levado em consideração os comentários e orientações resultantes daquele primeiro concerto mencionado, em que fica evidente que os instrumentos da fábrica paranaense estavam postos à prova. Além disso, tal citação pode ser analisada como um reforço da característica mantida pela Essenfelder desde a sua fundação, de considerar a opinião dos pianistas que utilizavam os seus instrumentos.

De forma complementar, os textos apresentados mencionam Luba d'Alexandrowska tocando em um piano vertical, conforme já indicado anteriormente. A utilização de pianos desse modelo em concertos é algo incomum, reforçando o caráter de avaliação dos pianos na referida apresentação:

Depois de curto repouso vem prosseguir no seu programa. Desta vez dirige-se para o belo instrumento de forma vertical, lucidamente construído em cedro rubro. É de uma sonoridade perfeita e esse instrumento foi deliciosamente obediente a inspiração de Luba, porque, justamente, ela escolhera a série esplêndida de seu compositor preferido -- Scenas Infantis - - de Schumann. [...] Ela foi sublime, arrebatadora e magnífica na maneira porque arrancou do magnífico instrumento a expressão dos sons da sua mais completa significação. (FESTA... 1920, p. 2)

Finalmente, a presente citação revela indícios sobre o primeiro contato de Luba d'Alexandrowska com os pianos Essenfelder afirmando que “[...] insistimos ainda sobre o sucesso completo alcançado por ela no concerto de sábado pelo alto prestígio e simpático apoio que ela, a afamada pianista, vem dar a uma das mais belas indústrias do Paraná.” (FESTA... 1920, p. 2)

Tal prestígio e apoio sugeridos pelo artigo do jornal Diário da Tarde se confirmam a partir dos desdobramentos acompanhados nos anos seguintes, em que a relação de Luba d'Alexandrowska com os pianos Essenfelder se intensifica e pode ser acompanhada através dos recortes de jornais e das cartas utilizadas na presente pesquisa.

Sabe-se que, a partir de 1922, Luba d'Alexandrowska passou a utilizar um piano Essenfelder construído especialmente para ela. Sobre esse fato, Muricy (1971) relembra que “No piano, para ela especialmente construído pela fábrica que fazia de Curitiba um local de exceção, a Essenfelder, vimos uma grande belle femme, enorme de porte, mas de movimentos leves e gestos graciosos, a cabeça pequena e formosa.” (MURICY, 1971, p. 2)

Através dos recortes de jornais, percebe-se que o ano de 1922 e 1923 tem a figura da pianista russa de forma mais frequente nos concertos na capital paranaense, sobretudo pelo fato de Luba d'Alexandrowska estar residindo nessa cidade durante esse período e, percebe-se também, uma maior referência aos pianos construídos na capital paranaense. Em um de seus artigos, o jornal Comércio do Paraná, menciona que “A eminente artista ofereceu ao Sr. Floriano Essenfelder uma coroa de louros como preito ao valor de seus magníficos pianos.” (CONCERTO... 1922a, p. 1)

Mencionando os pianos Essenfelder e os concertos de Luba d'Alexandrowska, o jornal Diário da Tarde, de julho de 1923 descreve que:

Devem estar possuídos do maior orgulho dos srs. Industriais Essenfelder & Cia. Pela notável e mais decisiva vitória que nestes concertos de Mme. Luba de Alexandrowska tem alcançado os lindos e preciosos pianos-cauda que ali estão no Theatro Guayra, a desafiar todo o esplendor da execução da portentosa pianista. A mais maravilhosa igualdade foi ainda notada, quando se ouviram os dois instrumentos em conjunto, como parecendo um só piano. Muito deve, realmente a grande arte ao formidável auxílio que lhe vai prestando a famosa fábrica Essenfelder. Não fosse essa oportunidade, quantas dificuldades, quanta impossibilidade não se oporiam a realização desses grandiosos concertos. Sejam, pois, todos os louvores para triunfante fábrica Essenfelder. (OS PIANOS... 1923, p. 2)

O ano de 1923 ficou marcado pela turnê que a pianista russa realizou na região norte e nordeste do Brasil utilizando o seu próprio piano Essenfelder, antes de seguir para a Europa. Tal feito foi descrito pelo jornal Comércio do Paraná, ressaltando que em sua passagem pelas capitais do norte do país, “a eminente pianista Sra. Luba d'Alexandrowska atingiu ao estado do Amazonas, conquistando os maiores aplausos e tendo como companheiro de glórias um magnífico piano cauda da nossa fábrica Essenfelder.” (S, 1923, p. 4)

Complementarmente, apresenta-se um trecho de um discurso realizado pela pianista russa durante um concerto em que ela menciona essa turnê realizada com um piano de cauda Essenfelder pela região norte do país e Europa:

Os pianos-cauda ainda pouco numerosos, podiam ser criticados em algumas coisas, mas não deixavam de ter esta imensa qualidade, a resistência. Assim eu levei commigo para uma longuíssima toumeé no norte do Brazil, este piano meia cauda (que ainda fica para mim fiel companheiro). Saiu-se tão bem d'esta longa viagem, que levei-o logo também para Europa, onde foi muito apreciado. Mas, naturalmente, aí, os pianos tocados por concertistas, são em geral tão bons, que acharam bem natural, que um piano que eu trazia fosse excelente, e admiraram sobretudo, a raridade da sua preciosa caixa de imbuia maciça. (ALEXANDROWSKA, 1927g)¹⁹²

O jornal A Tarde, de 1924, destaca que “Com ele [piano Essenfelder] concluiu a turnê do Brasil, desde Curitiba até o extremo norte do país. E, depois, levou-o à Europa” e, complementarmente, destaca o fato de uma pianista estrangeira escolher e propagar um piano fabricado no Brasil:

É a circunstância de ter a Sra. Luba de Alexandrowska feito o que não sabemos se um pianista brasileiro faria, circunstância, em todo o caso, digna de ser amplamente divulgada... [...] Desde que a exímia pianista russa conheceu e verificou a excelência dos pianos brasileiros Essenfelder, de Curitiba, fabricados com a célebre imbuia do Paraná, são suas estas informações, nunca mais quis tocar em outro piano. Esse ficou sendo o seu piano. É com que entusiasmo ela o diz e proclama. Com ele concluiu a turnê do Brasil, desde Curitiba até o extremo norte do país. E, depois, levou-o à Europa. Não foi outro piano com que realizou a sua última turnê no Velho Mundo, alcançando o sucesso de sempre em Paris, Bruxelas, Madri e outras capitais europeias. Um piano-concerto brasileiro, indústria genuinamente nacional, servindo de instrumento preferido a uma concertista estrangeira célebre, mostrado e examinado nos grandes centros civilizados – não lhes parece que o caso é digno de nota? A nós, parece-nos que sim, e tanto mais quanto isso deve dar que pensar aos demolidores e denegridores de tudo o que é nosso e que nós mesmos desconhecemos ou repelimos, bem como

¹⁹² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

aos jacobinos destemperados, que improvisam prodígios nacionalistas, achando bom muitas vezes o que temos de pior... Pois não é curioso vermos uma celebridade estranha fazer... nacionalismo e do bom? Pois não é curiosíssimo imaginarmos quantos “nacionalistas” por aí não haverá que ignora as indústrias nacionais e nem sequer saberão que o Brasil já fabrica pianos? (DANDO... 1924, [s.p.])

E dessa forma, Luba d’Alexandrowska continuou utilizando os pianos Essenfelder durante os anos subsequentes, tendo o seu nome atrelado aos instrumentos produzidos no Brasil e propagando a marca durante os seus concertos. O jornal Comercio do Paraná, de 1925, descrevendo uma apresentação da pianista russa, indica que: “O programa foi executado em um belo piano de cauda da fábrica paranaense Essenfelder, cuja sonoridade magnífica também empolgou a assistência.” (LUBA... 1925, p. 1)

Outro artigo do jornal Comércio do Paraná, de 1924, indica algumas características técnicas do instrumento, que apontam um direcionamento de critérios que podem ter sido considerados importantes por Luba d’Alexandrowska na sua escolha do piano Essenfelder.

A sra. Luba executou o seu programa num excelente piano de cauda dos fabricantes F. Essenfelder e Cia. de Curitiba, cujos produtos foram premiados em Buenos Aires, maior consumidor desses pianos; Rio de Janeiro, na Exposição do Centenário; em Turim e Montevideo. Esses instrumentos, que já conhecem, tem uma magnífica tábua harmônica, de modo que prolonga muito a ressonância das cordas, o teclado é cômodo, o som bonito, muito agradável e a construção é sólida e bem acabada. O Conservatório de Porto Alegre fez aquisição de um desses pianos que merecem francos elogios pela sua superioridade. (G., 1924, p. 2)

Nesse âmbito, os recortes de jornais indicam algumas das características dos pianos, apresentando indícios e opiniões consideradas pelos pianistas na escolha do seu instrumento. Tais indícios serão acessados de forma geral por essas referências e aprofundados a partir da análise das trocas de correspondências entre Luba d’Alexandrowska e a Essenfelder.

Em busca de características importantes consideradas pela pianista russa na escolha do piano, destaca-se o artigo do jornal A Notícia, que ressalta a importância da construção do instrumento e apresenta vestígios da opinião de Alexandrowska:

Não é raro constatar-se verdadeiros fracassos em audições de piano em vista da má construção do instrumento, feita sem observar-se a técnica, muito

especialmente na parte da caixa harmônica, toda de madeira, assim sujeita a influência do clima. Temos hoje no país, uma fábrica que, após acuradas observações constatou o meio de remover tais deficiências, empregando madeiras nacionais que não sofrem pela aclimatação influência alguma. Os pianos "Essenfelder" que se fabricam em Curitiba, removem todos os inconvenientes nesse sentido; acrescentando a sua maciez de teclado, suavidade do som, pedalização irrepreensível, tudo enfim, que os tornam preferidos. A exímia pianista Luba Alexandrowska, atesta que jamais encontrou instrumento, que como os pianos "Essenfelder", tornasse tão fácil ao artista transmitir todo o seu sentimento e retratar com a maior exatidão a sua alma. Tudo possui o piano admirável de fabricação genuinamente brasileira; sonoridade, resistência aos efeitos climáticos, perfeito acabamento, construção, elegante e moderníssima. Em suma, é um móvel lindo e mais ainda um instrumento maravilhoso. (DO QUE... 1936, p. 1)

A partir da citação apresentada, enfatiza-se o trecho em que a pianista russa atesta que os pianos Essenfelder tornavam “fácil ao artista transmitir todo o seu sentimento e retratar com a maior exatidão a sua alma”, resumindo uma série de características técnicas que um instrumento deve possuir para apresentar a resposta que o pianista almeja em suas performances. Sobre isso, o jornal Comércio do Paraná relata que:

Realmente, tocando em um piano Essenfelder, que sem dúvida é um instrumento que se submete com docilidade a todas as exigências do executante, a senhora Luba teve uma execução tão nítida, sonoridades tão brilhantes, efeitos tão formosos, que produziram a mais profunda emoção em quantos tiveram a fortuna de ouvi-la. Sente-se na sua execução que ela não se preocupa mais nem com os dedos, nem com o teclado. Sabe que eles obedecem docilmente as imposições do seu espírito que quer exprimir todas as emoções que a dominam e todo sentimento que ela deseja transmitir a quem a ouve. (ASSUMPÇÃO, 1924, p. 1)

É interessante notar que, ambas as citações, apresentam o piano como elemento facilitador e integrado ao pensamento da pianista, no sentido em que ela não precisa se preocupar “com os dedos, nem com o teclado”, sendo um instrumento que obedece às suas exigências técnicas e responde fielmente as sonoridades pensadas pela concertista.

De modo geral, retomando a característica de ter o próprio piano e através da análise da trajetória de Luba d’Alexandrowska enquanto concertista e professora, fica evidente a relação de interdependência da pianista russa com o piano, sobretudo quando esta revela que “dele dependia para alcançar sucesso pleno em suas gloriosas jornadas”.

Com efeito, em sendo Luba d'Alexandrowska um nome respeitadíssimo na época, dentro do contexto artístico mundial, as suas magníficas “performances” de concertista traziam em seu bojo a projeção do Piano Essenfelder com todas as suas extraordinárias qualidades, porque Luba, como ela própria considerava, dele dependia para alcançar sucesso pleno em suas gloriosas jornadas. (MELLO, 1987, p. 45)

Posto que Luba d'Alexandrowska tinha essa opinião em relação ao piano, é possível acessar informações relevantes descritas pela própria pianista em suas cartas enviadas à Frederico Essenfelder, em que revela negociações, reformas e condições técnicas dos pianos, preferências acerca de madeiras e sonoridades e, de forma mais íntima, revela a maneira como se preocupava e chamava afetuosamente os seus instrumentos.

7.2 A RELAÇÃO DE LUBA D'ALEXANDROWSKA COM O PIANO

Uma vez apresentado o breve histórico da Fábrica de Pianos Essenfelder com ênfase nos anos 1920 e na relação construída com Luba d'Alexandrowska nesse período, compreende-se de forma aprofundada a importância dos documentos gerados a partir desse contato e proximidade entre a pianista e a fabricante de pianos, que propiciou o acesso a informações e opiniões relevantes descritas pela própria pianista em suas cartas enviadas à Frederico Essenfelder.

A partir das correspondências acessou-se uma escrita que revela dados acerca do cotidiano, mas também negociações, comentários sobre condições técnicas dos pianos, preferências, opiniões e tantas outras informações que revelam de forma única critérios importantes na escolha dos instrumentos e aspectos da relação de uma pianista com a fabricante do seu piano.

Muitas dessas informações já foram apresentadas de forma pontual no decorrer da tese, entretanto, no presente capítulo selecionou-se aquelas que tratam especificamente de questões em torno do piano com o objetivo de elucidar aspectos sobre a relação de Luba d'Alexandrowska com o seu instrumento.

Partindo desse objetivo, após apresentação de um levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação da pianista russa no Brasil, na década de 1920, apresentam-se categorias criadas para delimitar e descrever os principais assuntos

localizados e selecionados nas correspondências. De forma geral, gerou-se quatro categorias principais:

1) Negociações de compras de pianos: a pianista adquiriu pianos para uso em concertos, residência e para uso no salão do Curso Alexandrowska. Tal categoria demonstra a sua utilização dos pianos Essenfelder durante a década de 1920.

2) Piano de Reimar von Bülow Radum: essa categoria apresenta a negociação acerca do piano encomendado pelo pianista dinamarquês e amigo de Luba d'Alexandrowska, Reimar de Radum, demonstrando a rede de contatos que a pianista russa mantinha nas cidades onde fixara residência. Por motivos de viagem, Sr. Radum cedeu o piano para que a pianista o estresse e utilizasse durante a turnê até o seu retorno ao Brasil.

3) Tratamento aos pianos: apresenta a forma afetuosa com que Luba d'Alexandrowska se referia e cuidava dos pianos, apontando indícios da relação que a pianista mantinha com os seus instrumentos.

4) Reformas, condições e opiniões: categoria que apresenta comentários e opiniões mais técnicas sobre os instrumentos, preferências sobre madeiras e soluções criadas por Luba d'Alexandrowska.

Durante a década de 1920, Luba d'Alexandrowska negociava diretamente com Frederico Essenfelder o envio e a aquisição de novos instrumentos, ficando evidente a movimentação da chegada de pianos nas localidades em que a pianista se encontrava¹⁹³. Medeiros e Sampaio (2011, p. 80) se referindo à *Steinway & Sons* comentam que “A prática de enviar pianos a cidades onde artistas da companhia se apresentariam era rotineira”, hábito que também se aplicava recorrentemente à Essenfelder nesse período abordado.

A primeira movimentação verificada nos documentos é referente ao piano encaminhado ao hotel em que Luba d'Alexandrowska residiu por um período em São Paulo. Nessa correspondência, datada de março de 1926, a pianista russa comenta

¹⁹³ A partir disso elaborou-se um levantamento dos pianos de Luba d'Alexandrowska que pode ser consultado no Apêndice C da presente tese.

que “Fiquei muito satisfeita de já encontrar o seu lindo piano no meu quarto, vai de certo ser a admiração de todos.” (ALEXANDROWSKA, 1926a)¹⁹⁴

No mês seguinte, a pianista russa acena a chegada de um piano de cauda, dando a entender, conseqüentemente, que o piano anterior se tratava de um modelo vertical. Nessa ocasião, Alexandrowska diz que

Recebo n'este instante, que justamente ia lhe escrever, a sua carta que me avisa da chegada do piano cauda. Vai ser logo retirado e tenho esperança que o dia, que o poderei desencaixotar vou encontrá-lo em bem bom estado. (ALEXANDROWSKA, 1926d)¹⁹⁵

Nos dias subsequentes, Luba d'Alexandrowska encaminha um cheque referente às despesas do piano de cauda: “Aqui vai o cheque pelas despesas relativas à chegada do meu piano cauda, que já está guardado aqui em S. Paulo, mas ainda não pude abrir nem ver. Se Deus quiser estará tudo em ordem!” (ALEXANDROWSKA, 1926e)¹⁹⁶ Tal informação revela que, apesar de ser uma propagadora da marca Essenfelder nos seus concertos no Brasil e no exterior, a pianista russa não era integralmente patrocinada pela marca, ficando responsável por uma parcela das despesas relacionadas ao transporte e aquisição de pianos, conforme reforçado na seguinte citação de junho de 1926:

Talvez farei uma tournée no interior d'esse estado: Campinas, Rib. Preto, etc. Umas três ou quatro cidades principais, e queria saber se lhe merecia, que eu tocasse o piano Essenfelder (n'esse caso, o meu cauda talvez velho) e se pudessem ajudar nas despesas de transporte que não são pequenas. D'outra forma arranjarei pianos nas cidades mesmas. (ALEXANDROWSKA, 1926g)¹⁹⁷

Em junho de 1927, a pianista russa solicita um piano de armário para a sala do Curso Alexandrowska, devido a necessidade de enviar o seu piano de concertos

¹⁹⁴ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 10 mar. 1926a. 1 página.

¹⁹⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 12 abr. 1926d. 1 página.

¹⁹⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 17 abr. 1926e. 2 páginas.

¹⁹⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 7 jun. 1926g. 3 páginas.

temporariamente para um salão de audições. Nesse sentido, Luba d’Alexandrowska comenta que:

Também peço o Sº Fritz de não demorar em me mandar um pianosinho de armário para a sala do Curso do qual preciso até novembro só, e que depois mandarei para o seu representante por na venda. Digo até novembro porque até lá, vou ficar com a presente salinha da rua dos Apeninos, e preciso mandar o “Amarelão” para um salão de audições. Já no fim deste mês haverá audição, acho que lá para o dia 25. Até lá preciso ter recebido o pianosinho armário, sem falta por favor Sº Fritz! (ALEXANDROWSKA, 1927d)¹⁹⁸

No presente trecho é possível notar a maneira como Alexandrowska se referia ao seu piano de concertos, chamando-o de “Amarelão”, conforme será detalhado na sequência desse capítulo. Ainda sobre as negociações, em 1928, a pianista demonstra interesse em adquirir, sob condições especiais, dois pianos de cauda:

Quero saber agora qual é o mínimo preço que vocês podem fazer para uma meia cauda de cor preta e uma outra, quarto de cauda a meia cauda. Se o preço for conveniente, poderei encomendar já, para ser entregue no mês de outubro, ao mais tarde, e o quarto de cauda seria para um pouco mais tarde. (ALEXANDROWSKA, 1928a)¹⁹⁹

Na mesma correspondência, Luba d’Alexandrowska cobra o recibo de quitação de um piano de armário da sua chácara, nº 1964, produzido entre os anos de 1924 e 1925 pela Essenfelder. A pianista finaliza a carta comentando “Sº Fritz, por favor não esqueça de me mandar o recibinho liquidado do meu piano armário aqui da chácara que me devia desde o ano passado. O seu número é 1964 e esperando a sua resposta e com mil lembranças a todos.” (ALEXANDROWSKA, 1928a)

No ano de 1936, após o casamento de Luba d’Alexandrowska com Miguel Osório de Almeida e a diminuição das suas atividades como concertista, a pianista demonstra interesse na compra de um piano meia cauda para algumas audições, reforçando as condições especiais na aquisição que devem ser atribuídas a ela:

Havia mesmo um meu projeto no ar, de lhe pedir informações sobre o que me custaria (a mim, preço especialíssimo) uma meia cauda (vinda

¹⁹⁸ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 4 jun. 1927d. 3 páginas.

¹⁹⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 maio. 1928a. 4 páginas.

diretamente do Paraná sem passar por mãos de agentes.) precisando de um bom piano assim para umas audições minhas numa grande sala particular. (ALEXANDROWSKA, 1936)²⁰⁰

Ainda nessa perspectiva de negociações, destaca-se a participação de Luba d'Alexandrowska no processo de aquisição do piano de Reimar von Bülow Radum. A primeira referência é de março de 1926, na qual a pianista russa questiona a data de chegada do instrumento, direcionando o local de entrega já que “[...] talvez n’aquella época o Sº Rhay não estará aqui e eu também estarei ainda aqui no hotel, onde não tenho lugar para ele.” (ALEXANDROWSKA, 1926b)²⁰¹

Em junho de 1926, Alexandrowska comenta que, autorizada pelo Sr. Radum, utilizará o piano primeiramente em seus concertos pelo país e indica instruções para a entrega, revelando o planejamento de uma série de apresentações pelo Brasil:

O piano grande cauda do Sº de Radum vai servir tanto a ele, como a mim (primeiro) pelos concertos do Rio de Janeiro (em fins de setembro) e depois talvez o Norte – Bahia – Maceió – Pernambuco – Ceará – e vice versa. Assim a entrega deverá ser no Rio, e não aqui encarregando o Sr. Wehrs de colocá-lo no Conservatório, onde provavelmente terão lugar os concertos. Porém muito importante: Pode haver uma mudança nos planos, porque esta vida não é nunca certa, então: Antes de embarcá-lo, em Curitiba, peçam-me instruções no meu presente endereço e eu responderei telegraficamente o que for preciso – calculando também pelo Rio, uma quinzena para a viagem, não é verdade? A mudança pode ser por exemplo: que no lugar de fazer o Norte – faria o Sul – Rio Grande, etc. (ALEXANDROWSKA, 1926g)²⁰²

O tratamento que Luba d'Alexandrowska dispensava aos seus pianos vai se revelando nos trechos das correspondências analisadas. Primeiramente, a pianista atribuía apelidos aos instrumentos, como o “Amarelão” já citado e, também, o “velhote de 1922”. Além disso, pela maneira como Alexandrowska se refere aos seus pianos, alguns trechos revelam um processo de quase humanização dos instrumentos. No seguinte fragmento, a pianista assim se despede: “Ainda agradecida por tudo, e com muitas recomendações de olhar na casa. Tratar com carinho o meu piano. Abraços a

²⁰⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 10 maio. 1936. 2 páginas.

²⁰¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 30 mar. 1926b. 3 páginas.

²⁰² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 7 jun. 1926g. 3 páginas.

todos da família, da sincera e dedicada amiga, Y Luba d’Alexandrowska.” (ALEXANDROWSKA, 1925)²⁰³

Essas características ficam evidenciadas em uma fala que transparece a ansiedade da pianista sobre a chegada do piano encomendado pelo Sr. Radum, descrevendo o sentimento que já nutre pelo instrumento, mesmo antes de vê-lo e finaliza mencionando o seu “velhote de 1922”:

Em respeito ao piano encantador, que já quero bem, como se o tivesse visto, e que será estrado aqui nos meus concertos de Dez, Jan, Fev, e talvez até março! O Sº Radum já me autorizou de o receber e o ocupar até o começo da turnê pelo Norte, qu’elle tenciona fazer em abril. Mas vou pedir ele de também mandar uma carta direta para a Fábrica. [...] Se o Senhor Fritz, então não tem nada em contrário, poderia despachar o piano quanto antes, via Paranaguá – Santos, e se possível endereçar ele de uma vez – (se há isso?) a seção de carga da Estação da Luz mesmo, porque eu estou morando pertinho, e o transporte aqui em S. Paulo seria d’esta forma curto e conveniente. Se portanto isso não há – enderece ele como os outros – aquela estação de carga perto da “Antarctica”, porque assim os meus carregadores podem desencaixotar ele aí mesmo, deixando a caixa na Antarctica e trazendo o piano, só, para o salão de concertos onde ele ficará, junto ao meu fiel velhote de 1922, que está trabalhando agora, e ainda com honra, coitado! (ALEXANDROWSKA, 1926h)²⁰⁴

Em dezembro de 1926, Luba d’Alexandrowska revela que, pelo fato de o piano ainda não ter sido entregue, precisou alterar alguns concertos para executar no seu “bom piano velho”. Entretanto afirma que “Creio que o piano novo vai ficar comigo com certeza até maio, mas tudo pode acontecer e o Sº Rhay viajar em turnê antes!” (ALEXANDROWSKA, 1926i)²⁰⁵ Apenas no ano seguinte, em 31 de janeiro de 1927, o piano é estreado pela pianista russa, que assim o descreve:

Acabo de passar a máquina o discurso²⁰⁶ que eu fiz ontem a noite quando finalmente estreei o maravilhoso piano, que parece uma flor linda, que abre as suas pétalas todas quando eu toco n’elle! Penso que o bom amigo vai ficar bem satisfeito e lhe autorizo, de publicar ou fazer o uso que quiser destas

²⁰³ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Recife, 7 maio. 1925. 2 páginas.

²⁰⁴ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 nov. 1926h. 3 páginas.

²⁰⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 dez. 1926i. 2 páginas.

²⁰⁶ A transcrição na íntegra do discurso realizado por Luba d’Alexandrowska encontra-se no Anexo A da presente tese.

minhas palavras sinceras e saídas da mais sincera das opiniões!
(ALEXANDROWSKA, 1927a)²⁰⁷

Sobre esse piano, o jornal *Diário da Tarde*, de 1927, em um artigo sobre a qualidade dos pianos Essenfelder, reforça que “[...] o notável pianista dinamarquês Rhay de Radum que manda construir para si um Essenfelder, grande cauda.” (INDÚSTRIA... 1927, p. 2) Sobre esse piano, Alexandrowska explica em seu discurso que “[...] Chegando desde poucos dias, e o último modelo aperfeiçoado, construído especialmente por encomenda do Pianista Dinamarquez R. de Radum von Bülow, com a condição da “Madrinha” o estrear em S. Paulo.” (ALEXANDROWSKA, 1927g)²⁰⁸

A participação ativa de Luba d’Alexandrowska nessa negociação permitiu extrair informações relevantes sobre sua relação com o instrumento, especialmente através do discurso que a pianista realizou na ocasião da estreia do piano, mencionado na citação anterior. No início de seu discurso, Alexandrowska diz que:

Antes de terminar este programa, quero ainda chamar a atenção do público presente, ao fato, que hoje, eu tenho a felicidade, de tocar, e de estrear oficialmente, o piano de concerto que pode-se considerar o mais “perfeito”, não só em S. Paulo, mas talvez em todo o Brasil! Eu sei de pode-lo afirmar, com toda autoridade, porque, a minha vida inteira, toquei nos mais esplêndidos, *Bechstein*, *Steinway*, *Bluthner*, na Europa e na América do Norte. E ainda é a minha satisfação, de dar a surpresa, (para alguns... talvez espanto!) revelando, que este piano, é um Essenfelder, que foi feito no Brasil, quer dizer fruto de indústria “nacional”. (ALEXANDROWSKA, 1927g)²⁰⁹

A partir desse trecho a própria pianista afirma a sua autoridade e experiência com pianos de marcas renomadas mundialmente e reforça o apoio e reconhecimento a um produto feito no Brasil, fruto de uma indústria nacional que ainda sofria preconceito no mercado musical desse período. Nesse sentido, mais adiante em seu discurso, Alexandrowska afirma que:

²⁰⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 1 fev. 1927a. 3 páginas.

²⁰⁸ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

²⁰⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

Enfim desde muito tempo já, discuti, briguei, convenci, e me desculpam isso tudo especialmente com brasileiros, que... é, claro, não admitem que coisa boa, possa sair da terra d'eles... Os esforços dos Essenfelder entretanto tem sido gigantescos, pouco a pouco, estão vencendo por todos os lados! (ALEXANDROWSKA, 1927g)²¹⁰

Além das informações já apresentadas, as correspondências revelaram também a sua amizade com o pianista dinamarquês e seu cunhado, que se confirma em um trecho de 1928 enviado a Frederico Essenfelder, em uma nova negociação de um piano para a família von Bülow: “De certo me compreende pelo interesse e amor sincero, que tenho aos vossos pianos. Não posso porém, me comprometer na minha amizade com o S^o von Hardt ou ainda pior, o S^o Reimar, que infelizmente está longe dando concertos na Alemanha.” (ALEXANDROWSKA, 1928e)²¹¹

Tais intermediações realizadas por Luba d'Alexandrowska ocorriam sempre que os pianos fossem vendidos a pessoas próximas ou às suas discípulas. Ainda que a pianista tenha tentado ser representante nas cidades em que residia, tal acordo não chegou a ser firmado com a Essenfelder que já possuía os seus parceiros autorizados nessas localidades, geralmente casas especializadas em venda de pianos.

Nesses casos, a pianista russa escrevia diretamente à Fábrica Essenfelder informando sobre o interesse de compra por parte de seus conhecidos e enviava também as suas opiniões e orientações acerca dos cuidados com esses instrumentos. Nesse sentido, Luba d'Alexandrowska informa a preferência de cor do Sr. Radum, comparando com a sua própria opinião:

O piano, ele absolutamente diz, que não quer claro, acetinado; como a madeira que eu gosto. Para grande piano de concerto, acha isto feio, e talvez acredito que tem certa razão. Quer preto ou pelo menos, d'aquella linda cor escura de tartaruga como o meu velho. (ALEXANDROWSKA, 1926g)²¹²

Em ocasião anterior, Luba d'Alexandrowska reforça a preferência por madeiras de cor clara mencionando que os pianos pretos devem ser de outras marcas:

²¹⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

²¹¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 9 nov. 1928e. 3 páginas.

²¹² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 7 jun. 1926g. 3 páginas.

“Eu fiquei muito satisfeita que o Senhor resolveu de procurar boa e linda madeira natural, como eu lhe aconselhei e como gosto, sem comparação com os pretos. Os pretos têm que ser *Bechsteins* ou *Blüthner*, ou *Steinway*.” (ALEXANDROWSKA, 1926b)²¹³

Diante da análise das cartas, percebe-se que determinados trechos são mais complexos e deles emergem diversos aspectos mencionados sobre a relação de Luba d’Alexandrowska com o piano. Um exemplo disso é o trecho a seguir, em que a pianista reforça a sua vontade de que a Essenfelder faça uma parceria de representação com o Sr. Lucchesi, que já era representante dos pianos *Bechstein* em São Paulo.

Depois, ele não pode guardar esse piano, por enquanto (até o ano vindouro) e onde será que o Fritz vai por ele? Naturalmente se arranjasse o negócio de representância Essenfelder-Bechstein com o Lucchesi, seria até esplêndido reclame de ter ele na amostra e ocupando só pelos concertos Alexandrowska ou então R. de Radum, mas nunca para gente que “despedaça” [...] (ALEXANDROWSKA, 1926f)²¹⁴

Durante tal correspondência, a fim de solucionar o problema de onde ficaria o piano do Sr. Radum, além de mencionar a possível parceria, vislumbra o piano no mostruário e ainda a sua utilização exclusivamente para seus concertos ou do Sr. Radum. Entretanto, Luba d’Alexandrowska menciona que tal piano não poderia ser utilizado por pianistas que o “despedaçam”, revelando a sua opinião e novamente uma certa humanização do instrumento²¹⁵ no trecho seguinte. Citando a apresentação de outra pianista, Alexandrowska diz que:

[...] Que pena, o lindo *Bechstein* que ela tocou! O dia seguinte ao concerto d’ela, eu tinha vontade de ir no Theatro, como de fato uma vez fiz, para acariciar as pobres teclas e fazer vibrar outra vez as suas lindas sonoridades,

²¹³ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 30 mar. 1926b. 3 páginas.

²¹⁴ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 abr. 1926f. 4 páginas.

²¹⁵ Essa humanização do instrumento percebida através da relação de Luba d’Alexandrowska com o piano também fica evidenciada em uma fala da pianista brasileira Guiomar Novaes em um artigo intitulado “*Guiomar Novaes decline to call it a piano finale*” publicado no New York Times, em 1972: “O piano parece ter alma para transmitir nossos sentimentos. Eu não gosto de ver pianos abandonados. [...] Eles são caprichosos, como os seres humanos. A cada dia eles falam de uma maneira diferente. São ‘criaturas’ muito sensíveis, sentindo a umidade, o frio, a movimentação das correntes de ar. Eles não gostam de viajar e ficam muito cansados quando são levados para outras localidades.” (ORSINI, 1992, p. 297) Artigo na íntegra do New York Times disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/12/02/archives/guiomar-novaes-declines-to-call-it-a-piano-finale.html>

para o pobre piano esquecer as pancadas e infame tratamento que recebera. (ALEXANDROWSKA, 1926f)²¹⁶

A última categoria selecionada, acerca de reformas, condições e opiniões sobre os pianos, revelam de forma aprofundada o conhecimento que Luba d'Alexandrowska possuía sobre o seu instrumento, não apenas na parte que cabe a uma concertista, mas especialmente sobre aspectos relacionados ao mecanismo e a construção.

Esse conhecimento somado a relação de Luba d'Alexandrowska com a fabricante de pianos brasileira, permitiram que a pianista opinasse de forma fundamentada acerca de fatores que interferiam na resposta que ela esperava de cada instrumento.

O primeiro comentário a respeito de uma reforma aparece de forma sutil na primeira carta analisada, de maio de 1925, em que a pianista escreve “Aqui lhe mando uma carta, bem cheias de coisas para ler. O Senhor vai ver também uma simpática reformela, ao “nosso” piano!” (ALEXANDROWSKA, 1925)²¹⁷ Uma das hipóteses levantadas sobre a referência ao “nosso” piano, é pelo fato de ser um instrumento construído pela Essenfelder especialmente para Luba d'Alexandrowska, conforme já apresentado em citações anteriores.

Em 1926, após a sua mudança para São Paulo, Alexandrowska encaminha uma correspondência na qual menciona as condições que o piano chegou juntamente com as caixas de mudança, indicando os principais problemas que afetaram o instrumento:

Agora quero responder a sua gentil carta do dia 17 passado, atrás da qual eu logo recebi caixas e piano. As primeiras em relativamente bom estado, mas o piano levou algum soco pavoroso, porque diversas peças n'elle estavam quebradas, e a sonoridade d'elle não parece mais a mesma. Ao pé d'aquelle que já estava aqui, e que é realmente mais bonito como madeira e sonoridade. O Senhor Lucchesi endireitou tudo, e os dois estão agora afinados e em ordem, porque por enquanto, e até o outro chegar, preciso dos dois. Talvez vou depois levar o outro, se a sonoridade do meu não endireitar e será ele que ficará para ser vendido. (ALEXANDROWSKA, 1926b)²¹⁸

²¹⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 23 abr. 1926f. 4 páginas.

²¹⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Recife, 7 maio. 1925. 2 páginas.

²¹⁸ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 30 mar. 1926b. 3 páginas.

Um ano após essa citação, em março de 1927, Luba d'Alexandrowska demonstra a necessidade de realizar uma reforma na mecânica do piano, descrevendo as peças que deveriam ser trocadas²¹⁹. Outros dois fatores merecem destaque no referido trecho, sendo o primeiro o fato da pianista reafirmar a desvalorização da marca Essenfelder sobretudo pelo preconceito sofrido pelas marcas nacionais; e, em um segundo momento, uma crítica pelo fato do piano estar nessas condições em 6 anos de uso, reforçando a sua preocupação com a imagem transmitida pela marca Essenfelder.

Eu desejava mandar a parte mecânica do meu piano amarelo (que sempre quero imenso) para por os feltros. Todos novos (não tanto nos martelos) como em diversas outras peças, que fazem barulho. Não quero entregar esse serviço para qualquer um especialmente aqui em S. Paulo, onde tudo tem interesse (quero dizer os profissionais, não o público) em desvalorizar o piano Essenfelder, por isso tencionava mandar a mecânica do piano para Curitiba, mas o S^o Bertholdo disse me que o senhor poderá perfeitamente fazer isso, quando virá aqui! Tanto melhor então! Precisa levar consigo tudo quanto é preciso, cada dia fica mais urgente este serviço, se não, impossibilita-me há logo de usar esse piano ainda esplêndido como sonoridade. Talvez vendê-lo – e em todo o caso – não é bom ver um Piano Essenfelder depois de 6 anos de uso, ficar em estas condições, para o povo que a todo instante lida com ele, especialmente alunos. (ALEXANDROWSKA, 1927c)²²⁰

Em junho desse mesmo ano, Luba d'Alexandrowska solicita que seja enviado um técnico para concertar uma nota com sonoridade alterada, antes da realização de uma de suas audições. Nesse sentido, a pianista solicita que, em caráter de urgência: “Também pelo o S^o Fritz dar ordem para aquele S^o Joachim, que me apresentou vir, uma quarta-feira de manhã combinar comigo o arranjo daquela nota que bate como

²¹⁹ A título de exemplificação, Medeiros e Sampaio (2011, p. 81) apresentam uma correspondência em que Guiomar Novaes escreve à *Steinway & Sons* “[...] pedindo informações sobre reformas a serem feitas em seu piano deixado no Brasil - quer saber, em resumo, se valeria a pena comprar um novo mecanismo nos Estados Unidos e mandar instalar em São Paulo. A resposta uma vez mais confirma a relação estabelecida entre ela e a companhia: "Não é necessário dizer que não há nada que não faríamos por você e daremos nossas melhores e sinceras recomendações.", escreve Greiner, perguntando detalhes sobre o que incomoda no som do instrumento e sugerindo que ela mande o piano para fábrica em Nova Iorque, onde poderiam realizar o serviço, "demorado e delicado". É interessante notar a semelhança entre o conteúdo e diálogo direcionado a necessidade de reforma dos instrumentos presente nas correspondências de Luba d'Alexandrowska e Guiomar Novaes com suas respectivas marcas de pianos, conforme poderá ser observado nos exemplos apresentados no decorrer da presente tese.

²²⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 20 mar. 1927c. 3 páginas.

madeira. Isto também, é urgentíssimo antes da audição do 26 desse corrente mês!” (ALEXANDROWSKA, 1927d)²²¹

Entretanto, nas duas citações apresentadas, Luba d’Alexandrowska deixa transparecer uma certa contrariedade em deixar que qualquer técnico mexa em seus instrumentos. Na primeira citação, a pianista menciona que “Não quero entregar esse serviço para qualquer um” e reforça o desejo de que o próprio Frederico Essenfelder o faça e, nesta última, aparentemente concorda com a presença do técnico pela urgência do serviço.

Tal descontentamento fica ainda mais evidente em carta enviada em setembro, na qual Alexandrowska explana que prefere ela mesma fazer a manutenção de seu piano, demonstrando conhecimento do funcionamento do instrumento: “Agora a respeito do grande piano cauda preto que tenho em Brooklyn, há duas notas que estão abaixadas (teclado) e que pouco tocam. O que precisa fazer? O Fritz me explique por carta porque eu receio de deixar mexer na mecânica por outras mãos.” (ALEXANDROWSKA, 1927e)²²²

Retornando de sua turnê pela Europa em 1928, Luba d’Alexandrowska envia uma carta na qual descreve o estado “nada bom” que encontrou os seus pianos. Segundo a pianista, os pianos estavam “com notas pegando, sonoridade alterada, enfim um desespero especialmente o grande cauda de Radum, que agora passou em minha propriedade, pois ele foi, para tempo indeterminado para Europa.” (ALEXANDROWSKA, 1928a)²²³

Outra citação que demonstra o conhecimento e as soluções criadas pela pianista para a resolução dos problemas encontrados em seus pianos é a criação de um sistema que funcionava como um desumidificador. Sabe-se que, por grande parte dos componentes serem de madeira, a variação nos níveis de umidade faz com que as peças dilatam ou contraíam. Sabendo disso, Luba d’Alexandrowska descreve que:

O meu armário aqui na chácara estava também com as notas pegando de modo horrível. Tenho curado ele com lâmpadas elétricas penduradas interiormente e este sistema teve bom efeito. De vez enquanto quando o dia está úmido como hoje por ex. acendo uma delas e dentro ele se mantém sequinho. O pequeno armário emprestado que está no Curso se manteve e

²²¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 4 jun. 1927d. 3 páginas.

²²² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 20 set. 1927e. 3 páginas.

²²³ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 maio. 1928a. 4 páginas.

está em excelentes condições. Porque então esta fraqueza no grande cauda preto? Tão contrária ao bom renome dos pianos Essenfelder. (ALEXANDROWSKA, 1928a)

Nota-se que a preocupação com a condições dos pianos era algo constantemente descrito por Luba d’Alexandrowska em suas correspondências e um tema abordado em seu discurso realizado na estreia do piano do Sr. Radum. Segundo a pianista:

Na Europa e na América do Norte, ninguém que não esteve ainda aqui, pode imaginar o que se passa, com os esplêndidos pianos que chegam aqui, alguns já, desde a chegada, estragados. Outros moribundos, depois de poucos meses de uso ou no correr ao máximo de 3 a 5 anos. Quando eu me lembro, que os *Bechsteins* e *Steinway*, acompanham uma vida inteira ou até duas gerações em perfeito estado, como um esplêndido *Steinway* grande-cauda que conheço em Florença, e que já tem mais de trinta anos de vida. É verdade, que foi feito n’uma epocha, quando a grande fabrica da América do Norte, tinha por fim a “perfeição, a obra de arte grande”, nos seus instrumentos, e não como hoje... a “pressa”... a industrialização dos pianos e vontade só de mandar sair dúzias, e dúzias e dúzias, para o Rei Commercio, lá fora! (ALEXANDROWSKA, 1927g)²²⁴

Retornando de uma viagem ao Rio de Janeiro, no final de 1929, a pianista comenta que: “Chegando aqui do Rio, depois dessa constante época de chuvas, tinha receio de encontrar o grande piano de cauda, aqui da chácara meio encrencado, mas felizmente não! Ele está bem bom, e nem desafinou.” (ALEXANDROWSKA, 1929)²²⁵ Tal preocupação da pianista com o seu piano fica evidente antes de um dos seus recitais, no qual Luba d’Alexandrowska escreve solicitando uma manutenção para deixar o “piano perfeito” a véspera do concerto.

Tenho o meu Recital no Municipal a semana vindoura, e disso quero lhe avisar, pensando que talvez quisesse vir para fazer o reclame do grande piano cauda preto que vou tocar (o meu). Em todo caso peço-lhe mandar ordens para o Joachim deixar o piano perfeito a véspera do concerto quando já estará no Municipal (mas quanto preferia que fosse o bom amigo fazer isso! Se ainda desse tempo e jeito para vir aqui!!!) (ALEXANDROWSKA, 1928c)²²⁶

²²⁴ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

²²⁵ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 7 nov. 1929. 2 páginas.

²²⁶ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 17 ago. 1928c. 1 página.

Dois meses após esse recital, aparentemente satisfeita com o trabalho do técnico, a pianista russa comenta que “O meu grande cauda preto desde o concerto meu no Municipal está no seu apogeu de beleza. O S^o Frederico Joaquim tratou dele com cuidados e carinho.” (ALEXANDROWSKA, 1928d)²²⁷ Ainda sobre comentários acerca da mecânica e sonoridade, Luba d’Alexandrowska comenta sobre a venda do seu piano “Amarelão”, descrevendo-o ainda para Frederico Essenfelder como “uma das suas obras primas”:

Como provavelmente o S^o Bertholdo lhe contou, eu vendi o meu querido “Amarelão” para uma família norte americana, que queria ele muito bem e desde muito tempo namorava ele, pela sua simpática sonoridade e raríssima caixa. Imagine, que ainda hoje, é o piano que está nas melhores condições, como ação da mecânica perfeita, etc. Ele não sentiu absolutamente nada, da estação climática tão péssima de umidade, como parece esteve todo este verão em S. Paulo, e fica ainda uma das suas obras primas! (ALEXANDROWSKA, 1928a)²²⁸

De forma a finalizar a explanação sobre a última categoria que abrange trechos sobre reformas, condições e opiniões sobre os pianos, separou-se 3 momentos que contribuem, complementarmente, ao acesso ao modo de pensar da pianista e aproxima da sua relação com o instrumento.

Em 1929, Luba d’Alexandrowska tocou em uma reunião na casa do seu futuro marido, Miguel Ozório de Almeida, e descreve um aborrecimento com um dos empregados do representante carioca Carlos Wehrs, sobre o fato de terem entregado o piano sem a banquetta. Alexandrowska comenta que “[...] não mandaram o mocho do piano (tabouret) o que acho realmente um desaforo, pois eu fui tocar lá, em uma grande reunião e foi uma dificuldade arranjar a cadeira na altura necessária.” (ALEXANDROWSKA, 1929)²²⁹

Finalmente, os últimos dois trechos selecionados são posteriores a década de 1920, após a visível diminuição no número de concertos realizados pela pianista russa. Entretanto, julgou-se oportuno apresentá-los no intuito de reforçar a forma de pensar da pianista em relação aos seus pianos.

²²⁷ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 out. 1928d. 2 páginas.

²²⁸ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 8 maio. 1928a. 4 páginas.

²²⁹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 7 nov. 1929. 2 páginas.

Em 1937, Alexandrowska escreve sobre a necessidade de uma renovação mecânica em seu piano, demonstrando ainda um certo desconforto em deixar que outras pessoas mexam no seu instrumento. Além disso, a pianista apresenta a solução provisória encontrada até que a manutenção seja realizada:

O meu grande [piano] é que coitado realmente precisa da tal renovação da mecânica, que o Fritz achou e gentilmente me prometeu, mas eu não tive coragem de deixar mexer no piano durante a nossa ausência, e agora... como ficar um mês sem ele? Me arranjo tocando quase sempre com a surdina abaixada e depois vamos ver! (ALEXANDROWSKA, 1937)²³⁰

Além disso, apresenta-se uma citação de 1941, em que a pianista menciona o piano modelo “Baby” informando que não sabe sobre suas obrigações para com ele. A partir dessa afirmação, pode-se deduzir que ela teria um papel de orientadora ou até mesmo a função de estreitar tal modelo, conforme feito por ela em 1924 com o modelo Orquestral.

[...] falando no negócio do lindo pianinho “Baby” que está sendo muito apreciado por mim e outros! Mas nada sei ainda a respeito das minhas obrigações para com ele. Eu lhe mandei um telegr. pelo Traub e depois duas cartas me parece. Quero também que me ouça sobre um pequeno conselho prático a respeito do piano moderno. Adquirido em 15 de abril passado = aquele negócio de madeira com dobradiças em cima do nome Essenfelder (estante para a música está colocado baixo demais, atrapalha as mãos e a música vive caindo. Precisa levantá-lo ao mais possível (uns 3 dedos) e ainda permitirá ficar fechado na hora de dobrar a tampa do teclado. Espero que me expliquei? (ALEXANDROWSKA, 1941)²³¹

Além disso, o papel de orientadora exercido por Luba d’Alexandrowska em relação aos pianos fabricados pela Essenfelder fica evidente em seus comentários sobre a localização e modelo da estante de partituras do piano “Moderno” e na intermediação do piano do Sr. Radum, em que a pianista assim se pronunciou em seu discurso na ocasião da estreia do instrumento:

Mas a minha alegria, mais profunda, maior do que palavras podem dizer, é de ter eu, o prazer de poder tocar hoje aqui no Brasil, no piano-cauda de

²³⁰ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 22 dez. 1937. 2 páginas.

²³¹ ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência]. Destinatário: Frederico Essenfelder. Rio de Janeiro, 27 maio. 1941. 1 página.

Concerto, que eu considero, tudo o que eu posso desejar de melhor! Finalmente elles chegaram a construir o que eu queria! [...] Quiz declarar tudo isso, não por desejo de reclame a Casa Essenfelder, felizmente ella, d'isso hoje não precisa mais. Mas porque as minhas palavras mesmas não podem esconder a amizade que me liga a ella, a alegria, e jubilo immenso, que experimento, de tocar n'um piano, que parece tocar sozinho, adivinhando todos os meus desejos! (ALEXANDROWSKA, 1927g)²³²

Reforça-se que desde a década de 1910, a abertura da Essenfelder em relação as opiniões dos pianistas fica evidente, destacando o trabalho desenvolvido juntamente com o pianista e pedagogo brasileiro Guilherme Fontainha e, também, através da análise da relação construída entre Luba d'Alexandrowska e a Essenfelder a partir de 1920, em que desde a primeira correspondência, a pianista já deixava marcada a sua opinião sobre os pianos paranaenses. Nesse sentido, Esther Essenfelder Cunha Mello, filha de Frederico Essenfelder, afirma que:

Esses incontestáveis atestados significam para a história da Indústria Essenfelder o testemunho vivo de que, numa época passada de grande expressão artística, a carreira de uma grande pianista internacional se fez com a preciosa contribuição de um instrumento que ela apreciava com toda a sua alma de virtuose: o Piano Cauda Essenfelder! (MELLO, 1987, p. 47)

Considerando todos os aspectos apresentados, a análise das correspondências propiciou o acesso a informações e opiniões relevantes descritas pela própria pianista, critérios importantes na escolha dos instrumentos e aspectos da relação de Luba d'Alexandrowska com o piano.

²³² ALEXANDROWSKA, Y. L. [Correspondência/Discurso]. Destinatário: Frederico Essenfelder. São Paulo, 31 jan. 1927g.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse capítulo conclusivo retoma-se algumas ideias que foram abordadas e que compuseram o desenvolvimento dessa pesquisa. Reiterando que o interesse e curiosidade pela trajetória de Yanesse Luba d'Alexandrowska ocorreu ainda na graduação, sendo desenvolvida e aprofundada durante o doutorado, o objetivo inicial dessa tese condiz com as ideias de Ginzburg²³³ (2007, p.264 apud ZORZAL, 2014, p. 79) em que o autor explica a redução de escala proposta pela micro-história: "Reduzir a escala de observação queria dizer transformar num livro aquilo que, para outro estudioso, poderia ter sido uma simples nota de rodapé [...]".

Foi justamente em notas de rodapé nas quais figurava o nome de Luba d'Alexandrowska que emergiram as primeiras pistas, os primeiros indícios, a partir dos quais foi-se estruturando e construindo a presente tese. Um deles, apresentado ainda na introdução, foi a carta enviada pela pianista russa à Fábrica de Pianos Essenfelder em 8 de junho de 1920, a qual gerou o seguinte questionamento: Quais seriam os critérios considerados por Luba d'Alexandrowska ao escolher um piano específico e levá-lo em suas turnês?

Partindo disso, buscou-se acessar informações que elucidassem sobre a relação da pianista com o seu instrumento, levando em conta que sua ótica era a de uma concertista da década de 1920, com base nas informações acessadas através de periódicos da época, somadas àquelas obtidas pela análise das correspondências que alimentaram a relação da pianista russa com a Fábrica de Pianos Essenfelder. Para tanto, buscou-se o apoio do levantamento documental como recurso para acesso à atuação de Luba d'Alexandrowska no Brasil durante a década de 1920, o que revelou quais eram os critérios que guiavam a escolha de um piano pela pianista russa, que se encontram elencados a seguir.

Os primeiros destes critérios já foram revelados pela correspondência endereçada à Essenfelder em 8 de junho de 1920 por Alexandrowska, após ter testado os pianos da marca brasileira "admirando sua magnífica precisão mecânica e beleza de som." (ALEXANDROWSKA, 1920). O jornal Diário da Tarde, de 1920, complementa esta informação, revelando que o piano utilizado por ela em um de seus

²³³ GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

concertos era “de uma sonoridade perfeita e esse instrumento foi deliciosamente obediente a inspiração de Luba [...]” (FESTA... 1920, p. 2)

O jornal A Notícia, de 1936 anuncia que “A exímia pianista Luba Alexandrowska, atesta que jamais encontrou instrumento, que como os pianos Essenfelder, tornasse tão fácil ao artista transmitir todo o seu sentimento e retratar com a maior exatidão a sua alma”. O mesmo artigo intitulado “Do que precisa o pianista” menciona as seguintes características do instrumento que geram o resultado mencionado por Alexandrowska: maciez de teclado, suavidade do som, pedalização irrepreensível, sonoridade, resistência aos efeitos climatéricos, perfeito acabamento, construção elegante e moderníssima. (DO QUE... 1936, p. 1)

Descrevendo um concerto realizado por Luba d’Alexandrowska em 1924, o jornal Comercio do Paraná comenta que o piano “[...] tem uma magnífica tábua harmônica, de modo que prolonga muito a ressonância das cordas, o teclado é cômodo, o som bonito, muito agradável e a construção sólida e bem acabada.” (G., 1924, p. 2)

Nesse mesmo ano, outro artigo no mesmo periódico reforça estes comentários acrescentando que, tocando em um piano Essenfelder, Luba d’Alexandrowska “[...] teve uma execução tão nítida, sonoridades tão brilhantes, efeitos tão formosos, que produziram a mais profunda emoção enquanto estiveram a fortuna de ouvi-la.” Além disso, aponta que o referido piano “[...] sem dúvida é um instrumento que se submete com docilidade a todas as exigências do executante.” (ASSUMPÇÃO, 1924, p. 1)

Em 1927, em seu discurso da estreia do piano do Sr. Radum, Alexandrowska comenta que desde a sua chegada ao Brasil, os pianos de armário já eram “perfeitos”. Para ela, tais pianos “[...] nunca tinham uma falha no mecanismo, nunca paravam notas nas épocas de terrível humidade e a afinação resistia meses [...]”. (ALEXANDROWSKA, 1927g)

Em suma, acredita-se que o principal critério considerado por Luba d’Alexandrowska na escolha de um piano era ter a sua disposição um instrumento que correspondesse a todas as suas exigências de concertista experiente. Para isso, algumas características se destacavam, tais como: precisão mecânica e beleza de som (ALEXANDROWSKA, 1920); maciez de teclado, suavidade do som, pedalização irrepreensível, sonoridade, resistência aos efeitos climatéricos, perfeito acabamento, construção elegante e moderna (DO QUE... 1936, p. 1) e; magnífica tábua harmônica,

prolongamento da ressonância das cordas, teclado cômodo e a construção sólida e bem acabada”. (G., 1924, p. 2)

Justificando o seu discurso sobre o piano cauda de concerto estreado em 1927, Luba d’Alexandrowska afirma a sua ligação com a Fábrica de Pianos Essenfelder e reforça a sua relação com o piano dizendo que “[...] as minhas palavras mesmas não podem esconder a amizade que me liga a ela, a alegria, e júbilo imenso, que experimento, de tocar n’um piano, que parece tocar sozinho, adivinhando todos os meus desejos!” (ALEXANDROWSKA, 1927g)

Partindo disso, acredita-se que fatores extrínsecos ao instrumento fizeram com que Luba d’Alexandrowska escolhesse um piano Essenfelder para lhe acompanhar durante a sua trajetória de concertista. Fatores como a possibilidade de estabelecer uma relação com a fábrica de pianos e a disponibilidade da parte da diretoria para diálogos, são critérios que certamente foram considerados pela pianista russa na sua escolha. Ademais, o fato de Alexandrowska ter criado vínculos com o Brasil, adotando o país como residência permanente a partir de 1920 até seu falecimento em 1970, facilitou a proximidade à fábrica de pianos radicada na capital paranaense.

Outros questionamentos propostos inicialmente também direcionaram o desenvolvimento da presente tese, entre eles: Quem foi Yanesse Luba d’Alexandrowska? Qual a sua origem e formação pianística? Qual o alcance de sua projeção enquanto pianista profissional? E, finalmente, quais os motivos que a fizeram criar vínculos com o Brasil?

Para elucidar tais questões, realizou-se um levantamento histórico-musicológico da trajetória e atuação de Luba d’Alexandrowska no Brasil, na década de 1920, trazendo à luz aspectos biográficos, sua formação musical e pianística, sua atuação enquanto concertista e como professora, o repertório por ela adotado, assim como aspectos relacionados à sua relação com o piano.

A partir disso, reconhece-se que alguns questionamentos foram respondidos de forma objetiva, como por exemplo aspectos sobre a origem e formação pianística. Também foi possível, principalmente com base nos recortes de jornais, mensurar a projeção que Alexandrowska alcançou enquanto pianista profissional, que se provou evidente através das críticas e da programação de concertos e turnês pelo Brasil e pelo mundo publicadas nos periódicos. Considerando o levantamento do repertório pianístico por ela adotado, do ponto de vista musicológico, foram reveladas não

apenas suas escolhas de caráter estético, mas igualmente técnico e mesmo virtuosístico, acessando-se assim a personalidade de Yanesse Luba d'Alexandrowska enquanto concertista.

Outros questionamentos que impulsionaram a pesquisa, geraram aproximações e respostas mais subjetivas, devido a falta de algumas informações e as dificuldades inerentes a qualquer processo investigativo. Neste âmbito, chegou-se a sua atuação enquanto professora, as evidências da formação do Curso Alexandrowska através de recortes de jornais, programas de concerto e correspondências, além de um levantamento de suas discípulas pelo Brasil. Entretanto, perguntas específicas sobre detalhes das aulas, a existência de materiais didáticos e a formação de uma escola de piano, assim como a relação com suas discípulas, foram acessadas de forma indireta através das evidências apresentadas.

Especificamente sobre os seus vínculos com o Brasil, algumas possibilidades se revelaram durante a pesquisa, como a vinda anterior ao país pelo seu professor Edouard Risler, o contato de Alexandrowska com a família Oswald ainda nos Estados Unidos, a sua relação com a fábrica Essenfelder, as suas discípulas e formação de uma escola de piano e, nos anos 1930, seu casamento com o médico e cientista brasileiro Miguel Ozório de Almeida.

Reconhece-se que alguns questionamentos não foram respondidos em sua totalidade, deixando algumas lacunas a serem preenchidas em pesquisas futuras. Ainda assim, tais questionamentos impulsionaram o desenvolvimento dessa tese, o acesso aos dados explorados neste documento e os resultados aqui demonstrados.

A partir da pesquisa bibliográfica, notadamente no que concerne os periódicos da época, juntamente com a pesquisa documental em arquivos ligados ao cenário pianístico brasileiro, principalmente aqueles ligados à história e trajetória da Fábrica de Pianos Essenfelder, foi possível acessar informações importantes sobre Yanesse Luba d'Alexandrowska e abordar uma perspectiva transversal entre uma pianista e uma fábrica de pianos inseridas no contexto musical brasileiro do início do século XX. Além disso, as entrevistas e correspondências permitiram o acesso a uma narrativa de caráter pessoal, que veio se juntar àquela responsável pela imagem de virtuose reconhecida internacionalmente.

Apesar de abordar especificamente uma pianista russa que desenvolveu sua carreira no Brasil, a presente tese demonstrou de forma detalhada o percurso

metodológico desenvolvido durante o processo dessa pesquisa. Ser pesquisador é aprender com o processo e também é moldar esse processo.

Esse percurso metodológico mencionado envolveu desde a descoberta do objeto de estudo, processo investigativo, acesso a diversos tipos de documentos e arquivos, categorização e análise dessas informações, até o diálogo com fundamentações teóricas de outras áreas pertinentes as pesquisas musicológicas.

Além das informações referentes à Yanesse Luba d'Alexandrowska, a presente tese gerou uma conexão com o cenário geral da musicologia a partir do compartilhamento do processo de construção e desenvolvimento de uma metodologia que, acreditamos, servir como referência para outros trabalhos de musicologia histórica.

Foram abordadas informações referentes a um universo pianístico, com o objetivo de que outros pianistas ao lerem o texto possam se identificar, mergulhando na descrição e nos relatos pertinentes a vida e a carreira de uma pianista internacional, desde a sua formação até o desenvolvimento da carreira no cenário brasileiro do início do século XX.

Os dados científicos, bem como os objetivos, hipótese, justificativa, desenvolvimento e resultados fazem parte da estrutura que se propõe uma tese. Para além disso, apresentou-se a trajetória de uma mulher que teve uma formação musical sólida e construiu a carreira dentro das suas possibilidades, certamente superando estigmas inerentes a sua época, mas que ainda assim era uma concertista, professora e empreendedora – antes mesmo desse conceito estar em voga.

A partir do acesso à trajetória de Yanesse Luba d'Alexandrowska aqui apresentada, muitos outros questionamentos podem surgir. Partindo-se desta premissa e constatada a escassez de publicações específicas sobre a pianista, acredita-se que a presente tese venha incitar estudos futuros em torno desta personagem, estendendo-se ao contexto musical brasileiro em que ela estava inserida na década de 1920 considerando-se igualmente outras figuras relevantes para a história da música no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Acadêmicos**: Silvio Deolindo Fróes. Disponível em: <https://abmusica.org.br/academicos/>. Acesso em: 15 set. 2021.
- ALMEIDA, M. O. de. **Ambiente de Guerra na Europa**. Rio de Janeiro: Atlantica Editora, 1943.
- ALVES, Elifas. **A inesquecível Guiomar Novaes**. S. João da Boa Vista: Papyrus, 2008.
- ALVES, Jéssica Santana de Assis. Possibilidades no estudo de indivíduos: a micro-história como aparato para analisar trajetórias. **Temporalidades**: Revista de História, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 31-49, jan-abril. 2019.
- AMPICO. **The Ampico**: sales manual. Sales Manual. 1927. Disponível em: http://www.pianola.org/pdfs/ampico_uk_sales_manual_1927.pdf. Acesso em: 30 mar. 2021.
- ANDRADE, Mário de. Pianolatria. **Klaxon**, São Paulo, n. 1, p. 8, 1922. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6863>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- ÂNGELO, Ivan. **85 anos de cultura**: história da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- ARANHA, Francisco Arantes. Trajetórias institucionais: uma reflexão teórica sobre a narrativa biográfica. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL HISTÓRIA, CULTURA, SOCIEDADE E PODER, 4., 2014, Jataí. **Anais...** Jataí: Universidade Federal de Goiás/Campus Jataí, 2014. p. 1-15.
- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n 21, p. 9- 34, 1998.
- ASBORNO, H. **Scherzo From Sonata Op 5 Brahms por Luba D'Alexandrowsky. Por Horacio Asborno, Viedma, Argentina**, 2018. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RiE_abdHL3k Acesso em: 7 mar. 2019.
- BAGÜÉS, Jon. Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008. p.57-90.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BELÉM, Alice, MONTEIRO, Eduardo. **O estudo epistolar na música brasileira**. Modus, Belo Horizonte, n. 8, p.21-28, maio 2011.
- BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BERGER, M. **Papillons ,OP.2,No.'s1,2,3,4,5, and 6. Schuman. Play'd by Luba Alexandrowsky. 1918 Hardman & Peck Autotone**, 2013. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95qgeY1OLbE> Acesso em: 7 mar. 2019.

BERKLEY, Rebecca. **Manual ilustrado dos instrumentos musicais**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. Tradução de Denis Kolshi e Danica Zugic.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos. Mário de Andrade e a especificidade do gênero epistolar: o esboço de uma teoria. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 65, p. 227-236, dez. 2016.

BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuosos**: piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BISPO, Antonio Alexandre. Concertos sinfônicos e educação estética no Rio de Janeiro nas suas dimensões político-culturais antes e depois da Primeira Guerra: A Sociedade de Concertos Symphonicos. **Revista Brasil-europa: Correspondência Euro-Brasileira**, 2015.

BISPO, Antonio Alexandre. Relações musicais entre Florença e Munique nos seus elos com o Brasil Giuseppe Buonamici (1846-1914), aluno de Hans von Bülow (1830-1894), professor do brasileiro Henrique Oswald (1852-1931). **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira**, 2016.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Trabalho, técnica e arte**: Pianos Essenfelder. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.22, n. 103, mar. 1995.

BOTELHO, Candida Arruda. **Maria do Carmo Monteiro da Silva**: uma pianista brasileira. São Paulo: Árvore da Terra, 2003. 152 p.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas**. Portugal: Publicações Europa-América, 1983.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Coords.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. p. 183-191.

CAMARGO, Ana Maria. **Arquivos Pessoais são Arquivos**. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, n. 2, p.26-39, jul. 2009.

CARHART, T. E. **A loja de pianos da Rive Gauche**. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CARVALHO NETO, J. B. P. **Floriano Essenfelder**: A trajetória de um empresário. 332 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1992.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da Ufpel**, Pelotas, n. 1, p.7-31, 2008a. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da Ufpel**, Pelotas, n. 1, p.32-57, 2008b. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). **Musicologia[s]**. Barbacena: EdUEMG, 2016. p.191-243.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, Vozes, 2008.

CERQUEIRA, Fábio Vergara et al. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. **História**, São Paulo, v. 27, n. 2, p.111-143, 2008.

CERVINI, Lucia. **Interpretação em Henrique Oswald: transformações entre o Allegro Agitato da sonata op. 21 e a Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano**. 2001. 215 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CHAGAS FILHO, Carlos. Os cientistas. 2º Ciclo de Conferências- Cem anos de cultura brasileira. Rio de Janeiro, 1997. **Academia Brasileira de Letras**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/eventos/os-cientistas>

CHAVES, M. L. M. **Voltando ao passado: histórico de determinadas indústrias e casa comerciais em Curitiba**. Curitiba. Gráfica Vitória, 1995.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? **Revista de História**, n. 157, p.15-29, 2007.

COELHO, Marianna. **Evolução do Feminismo: subsídios para a sua história**. Rio de Janeiro: Imprensa Moderna, 1933.

COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 173-192, dez. 2016.

COTTA, André Guerra. **Correspondência pessoal como fonte histórica e musicológica**. Caderno do Colóquio. UNIRIO, v. 8, n. 1. 2006.

DAHER, Anderson da Mata. Uma pianista entre duas escritas: Magda Tagliaferro em versão autobiográfica e na cultura histórica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., 2019, Pelotas. **Anais...** Pelotas: Anppom, 2019. p. 1-7.

DUCROT, Ariane. "A Classificação dos Arquivos Pessoais e Familiares". In: **Estudos Históricos**. vol.11, n.21, Rio de Janeiro. 1998. P.151-168.

EGG, André. Contra a pianolatria: os concertos de piano na crítica de Mário de Andrade no Diário Nacional em 1927. In: XXIX CONGRESSO DA ANPPOM, Pelotas-RS. **Anais...** Pelotas, 2019.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ (Rio de Janeiro). **Histórico**. 2010. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/institucional/escola/historico>. Acesso em: 08 jul. 2021.

ESSENFELDER, F. Uma ligeira palestra com o proprietário da fábrica: o Sr. Essenfelder com desejos de mudar sua fábrica para o Rio ou S. Paulo. **Diário da Tarde**. Curitiba, 22 mar. 1927. p.2.

FARIA, Eduardo Prado de. A imprensa diária como fonte de pesquisa na História. **Pergaminho**, Pato de Minas, v. 10-15, n. 4, p.10-15, dez. 2013.

FRANCOSI, E. Essenfelder, saga de uma família e de uma Fábrica. **Revista Indústria**, n. 73/90, p. 23-34

FUGMANN, W. **Os alemães no Paraná**; Traduzido por Francisco L. Paulo Lange. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2008. Tradução de: Die deutschen in Paraná, 1929.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2014. 216 p.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOFF, Jacques Le. Documento/Monumento. In: GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-549. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Disponível em: <<http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/História-e-Memória.pdf>>.

GOMES, Angela de Castro. "Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados". **Estudos Históricos**. vol. 11, n. 21, Rio de Janeiro, p.121-7. 1998.

GREGORY, Júlia Leite. História cultural e Micro-História: uma relação historiográfica. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 8, n. 22, p. 275-289, ago-dez. 2019.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: editora FGV, 2003. 265 p.

HARNISCH, Alexander D'Alexandrowsky. **Doctorate Music Research - Brazil**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <nathaliahartwig@gmail.com>. em: 14 mar. 2019a.

HARNISCH, Alexander. **Alexander Harnisch hat „Luba for Nathalia“ für Sie freigegeben**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <nathaliahartwig@gmail.com>. em: 17 mar. 2019b.

HARTWIG, N. L, CARLINI, A. Guilherme Fontainha (1887-1970): protetor dos pianos Essenfelder. *In: VIII FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*. CURITIBA: ARTEMBAP, 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: 2011.

HARTWIG, N. L. A Fábrica de Pianos Essenfelder na imprensa musical do início do século XX: crítica e propaganda. *In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA: A CRÍTICA MUSICAL PERIODISTA NO BRASIL E NA ARGENTINA*. **Anais...** Pelotas, 2019.

HARTWIG, Nathalia Lange. **A inserção do Salão Essenfelder no cenário musical do Rio de Janeiro (1931-1940): o espaço e seus personagens**. 2017. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

HARTWIG, N.L As contribuições de Nicolas Alagemovits (1893-1940) para o contexto musical do Rio de Janeiro nos anos de 1930: um levantamento histórico através do uso da imprensa musical e da entrevista. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Anppom, 2016. p. 1-8.

HARTWIG, Nathalia Lange. **Do centenário ao declínio: os últimos cinco anos da Fábrica de Pianos Essenfelder (1990-1995)**. 2013. 49 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Música, DeArtes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível: <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. *In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Maria. Metodologia de Pesquisa em Jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. Cap. 2. p. 123-142.

HISTÓRICO. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=125>. Acesso em: 10 fev. 2021.

INSTITUTO DOS ADVOGADOS DO PARANÁ (Paraná). **João Pamphilo Velloso d'Assumpção**. Disponível em: <http://iappr.org.br/site/1917-1932/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

KERMAN, J. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.

KITADAI, Silvia Prado Smit. **Frank Smit**: (frantisek schmitt). (Frantisek Schmitt). 2018. Disponível em:

https://www.mzv.cz/saopaulo/pt/cultura_compatriotas_e_educacao/compatriotas/personalidades_tchecas_no_brasil/frank_smit_frantisek_schmitt.html. Acesso em: 15 jan. 2021.

KUKRAL, M. **Paderewski Cracovienne Fantastique played by LUBA D'ALEXANDROWSKY on Kukral 1919 Chickering Ampico**, 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SGR1XgFM9ew>. Acesso em: 7 mar. 2019.

LAGUNA, Helena Beatriz Greco. **Magdalena Tagliaferro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1983.

LITERAFRO. **Cruz e Sousa**. 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/206-cruz-e-sousa>. Acesso em: 02 abr. 2021.

LEITE, Carlos Henrique Ferreira. **Teoria, metodologia e possibilidades**: os jornais como fonte e objeto de pesquisa histórica. *Escritas*, Araguaína, v. 1, n. 7, p.3-17, 2015.

LEITE, Edson. **Antonietta, Guiomar e Magdalena**: Pianistas no Brasil. São Paulo, Acquerello, 2011.

LEITE, Edson. **Magdalena Tagliaferro**: testemunha de seu tempo. São Paulo: Annablume, 2001.

LEITE, Edson. Música na Semana de 22: tradição e ruptura na cidade de São Paulo. **Revista USP**, n. 94, p. 59-70, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45054>. Acesso em: 5 jul. 2021.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. *In*: BURKE, Peter. **A Escrita da História**. SP: Editora da Universidade Paulista, 1992.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. *In*: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Coords.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. P. 167-182.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. *In*: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da micro-análise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 225-249.

LUAR do Sertão. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6120/luar-do-sertao>.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-154.

MACEDO, Rafael Greca de. **Curitiba**: Luz dos Pinhais. 2. ed. Curitiba: Solar do Rosário: Arte e Cultura, 2016. 562 p.

MACIEL, N. **Um piano diferente**. Disponível em: <http://casadopiano.com.br/wp/correio-braziliense-um-piano-diferente/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MALATIAN, Teresa. Cartas: Narrador, registro e arquivo. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 195-221.

MASIERO, Lu. **Città Del Giglio**. 2015. Disponível em: <https://cittadelgiglio.com/citta-del-giglio>. Acesso em: 21 nov. 2020.

MARTINS, Ana Luiza. Fontes para o patrimônio cultural: uma construção permanente. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 281-308.

MCKEMMISH, Sue. **Evidence of me...** Archives and Manuscripts, Canberra, v. 24, n. 1, p. 28-45, 1996.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Caminho de música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)**. 2016. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. Memórias de Arthur Napoleão. *In*: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO - MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, 2010. p. 1-11.

MEDEIROS, Luciana; e SAMPAIO, João Luiz. **Guiomar Novaes do Brasil: A trajetória da pianista em Nova York**. BNDES, Kapa Editorial, 2011.

MELLO, Esther Essenfelder Cunha. **A história dos Pianos Essenfelder**. 3. Ed. Curitiba: 1987.

MELLO, Esther Essenfelder Cunha. **Por que Me Tornei Empresária**: memórias. Castro: Kugler, 1990. 144 p.

MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. **Alfredo Oswald**. Disponível em: <https://oswald.art.br/alfredo-oswald/>. Acesso em: 04 maio 2020.

MONTERO GARCÍA, Josefa. La documentación musical: fuentes para su estudio. *In*: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008a. p.91-122.

MONTERO GARCÍA, Josefa. Los archivos musicales familiares y personales. *In*: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO

GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), 2008b. p.389-411.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. Horizontes pedagógicos e pianísticos nas escritas autobiográficas de Magda Tagliaferro. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 150 – 171, set./dez. 2015.

MORAES, M. A. de. **Epistolografia e crítica genética**. Ciência e cultura [SBPC]. São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, mar. 2007.

MOREL, Marco. **Imprensa periódica no século XIX**. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/imprensa/imprensa-periodica-no-seculo-xix/>>. Acesso em: 05 out. 2018.

MURICY, Andrade. Música Brasileira Moderna. **Revista da Associação Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 2-14, jul. 1932.

MURICY, Andrade. Variações bibliográficas. **Diário do Paraná**. Curitiba, p. 2. 25 ago. 1970.

MURICY, Andrade. Yanesse Luba d'Alexandrowska. **Diário do Paraná**. Curitiba, p. 2. 24 jul. 1971.

MURICY, Andrade. **O Símbolo**. À Sombra das Araucárias (memórias). 1ª edição. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976. 428p.

NOGUEIRA, Eliel. **Origem e história do bairro Água Verde de Curitiba pelas algas do rio**. 2013. Disponível em: <https://www.curitibaantiga.com/fotos-antigas/187/origem-e-historia-do-bairro-agua-verde-de-curitiba-pelas-algas-do-rio.html>. Acesso em: 20 mar. 2021.

NOGUEIRA, Isabel Porto, MICHELON, Francisca Ferreira. Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPEL. Trans. **Revista Transcultural de Música**, 2011. p. 1-27.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Patrimônio musical no Rio Grande do Sul: as tramas da memória entre acervos e documentos. *In*: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Patrimônio Musical na Atualidade: Tradição, Memória, Discurso e Poder**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Por entre rastros e lacunas: notas para uma reflexão sobre os vestígios documentais e a construção do conhecimento em musicologia. *In*: **SEMINÁRIO DE LETRAS E ARTES E II SIMPÓSIO DE MÚSICA IBEROAMERICANA: TRANSDISCIPLINARIDADE E TEMPORALIDADES**, 2013, Manaus. Seminário. Manaus: Uea, 2013. p. 1 - 14.

NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século 20. São Paulo: Abril Cultural, 1980, vol. I: 119.

ORSINI, Maria Stella. **Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor.** São Paulo: 1992.

OSCAR, Luísa Cecília Belotti; OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. Periódicos e imprensa como fontes para o estudo da educação dos sentidos em Minas Gerais: o tempo livre como possibilidade de formação (entre as décadas finais do século XIX e as décadas iniciais do século XX). *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO*, 7., 2013, Cuiabá. **Anais...** Cuiabá: Cbhe, 2013. p. 1 - 15.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática.** Rio de Janeiro: FGV, 2004.

PIANOS Essenfelder, uma melodia que ainda ecoa na história do Paraná. **Revista do Comércio**, Curitiba, nov. 2005. V.9, n. 90, p. 28-31.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). **O Historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2017. p. 281-308.

PISTONE, Daniele. **Du biographique à la musique.** Réflexions et perspectives. *Prospectives Musicologiques*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 47-84.

PORTO, Patrícia Pereira. **A memória do Conservatório na imprensa:** análise dos artigos e críticas musicais referentes ao Conservatório de Música de Pelotas no período de 1918 a 1923. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2009.

REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas:** a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO NETO, Alexandre. A micro história como aporte teórico para os estudos em história da educação. **Contrapontos: Eletrônica**, Itajaí, v. 18, n. 1, p. 15-28, jan. 2018.

RODRIGUES, Rita Lages. Possibilidades de análise biográfica na história: Jeanne Louise Milde e Luiz Olivieri. *In: II COLÓQUIO DO LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ECONÔMICA E SOCIAL*, 2., 2008, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Clio Edições, 2008. p. 1-18.

RUBINSTEIN, Anton. **Autobiography of Anton Rubinstein:** 1829-1889. Boston: Little Brown, 1890.

RUBIRA, Luís (Org.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas.** 2. ed. Santa Maria: Pallotti, 2014.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 1, n. 1, p.1-15, jul. 2009.

SCRIVO, John. **John Scrivo Singer & Songwriter.** Disponível em: <http://john-scrivo.de/bio.htm>. Acesso em: 13 mar. 2019.

SILVA, Andressa Hennig; FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. Análise de Conteúdo: Exemplo de Aplicação da Técnica para Análise de Dados Qualitativos. *In: ENCONTRO DE ENSINO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO E CONTABILIDADE*, 4., 2013, Brasília. **Anais...** Brasília: Anpad, 2013. p. 1 - 14.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da et al. Pesquisa Documental: alternativa investigativa na formação docente. *In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO - EDUCERE*, 9, 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Pucpr, 2009. p. 4554 - 4566.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media**. 2. ed. Porto: 2006. 823 p.

SOUZA, Letícia Pumar Alves de. **A ciência e seus fins**: internacionalismo, universalismo e autonomia na trajetória do fisiologista Miguel Ozório de Almeida (1890-1953). 2015. 310 f. Tese (Doutorado) - Curso de História das Ciências e da Saúde, Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2015.

TAGLIAFERRO, Magdalena. **Quase Tudo... Memórias de Magda Tagliaferro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979. Tradução de Maria Lúcia Pinho.

TAMURA, Asako. **A arte pianística de Magda Tagliaferro**. São Paulo: Fundação Magda Tagliaferro, 1997.

TOFFANO, Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-lag**: O paradoxo feminista. Brasília: Editora UnB, 2007.

VALDEMAR de Oliveira. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa427524/valdemar-de-oliveira>>.

WALDMAN, Thaís. **À "frente" da Semana de Arte Moderna**: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p.71-94, jan. 2010.

WEHRS, Carlos. **Meio século de vida musical no Rio de Janeiro**: 1889-1939. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990. 126 p.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

WITTIG, Ehrenfried Othmar. **Luisa Bueno Gomm**: a casa, o bosque, a praça. *Arquivos do Conselho Regional de Medicina do Paraná*, Curitiba, v. 126, n. 32, p. 134-137, jan. 2015. Trimestral. Disponível em: <http://crmpr.org.br/publicacoes/cientificas/index.php/arquivos/article/viewFile/710/694>. Acesso em: 31 jul. 2021.

ZORZAL, Gabriela. Paradigma indiciário e o campo do jornalismo: possíveis aproximações. **Revista Sinais**, Vitória, n. 15, p. 75-88, jun. 2014.

REFERÊNCIAS DE PERIÓDICOS

4a REUNIÃO Musical L. Alexandrowska. **Diário da Noite**. São Paulo, p. 2-2. 01 fev. 1927.

A COMEMORAÇÃO de Cruz e Souza. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 23 mar. 1923.

A DOMINADORA do teclado. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 3-3. 10 maio 1933.

A ESTREA da pianista Lygia Cerqueira Dias. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5-5. 21 jan. 1936.

A GRANDE Arte. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 27 jun. 1923.

A GRANDE festa de arte de domingo. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 22 ago. 1920b.

A GRANDE pianista. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 05 jun. 1920a.

A MÚSICA de Schumann. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 17 abr. 1923.

A PIANISTA Luba d'Alexandrowska dará só tres concertos, no Lyrico. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 11. 18 nov. 1920.

A., G. de. Sociais. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 2. 07 ago. 1948.

ARTES e artistas: educação musical. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 4. 24 mar. 1922a.

ARTES e Artistas. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 29 jun. 1923.

ARTES e artistas. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 6. 26 out. 1922b.

ASSUMPÇÃO, Pamphilo. Concertos. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 30 jun. 1923.

ASSUMPÇÃO, Pamphilo. Luba d'Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 16 dez. 1924.

ASSUMPÇÃO, Paulo. Luba d'Alexandrowska. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 29 maio 1920a.

ASSUMPÇÃO, Paulo. A sra, Luba Alexandrowska conquista o triumpho que sua fama anunciava. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 31 maio 1920b.

AUDIÇÕES Alexandrowska. **A Gazeta**. São Paulo, p. 4. 27 mar. 1931.

B., R. F.. Luba Alexandrowska. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 4. 23 maio 1920.

BRITO, Chermont de. Notas sociais: elegancias. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 26. 26 jan. 1936.

CESAR, Samuel. Chronica de Arte: Concerto Luba d'Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 11 dez. 1924.

CONCERTO de Hoje. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 29 maio 1920a.

CONCERTO Luba d'Alexandrowska. **A República**. Curitiba, p. 1. 03 ago. 1920b.

CONCERTO da pianista Luba d'Alexandrowska. **República**. Florianópolis, p. 1. 13 ago. 1920c.

CONCERTO Luba Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 30 maio 1922a.

CONCERTO Luba d'Alexandrowska. **República**. Florianópolis, p. 2. 24 jun. 1922b.

CONCERTO Reimar de Radum. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 3. 13 jul. 1922c.

CONCERTO Luba d'Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 05 mar. 1925.

CONCERTO da pianista Luba de Alexandrowska. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 27 maio 1933.

CONCURSO a premio de piano do Instituto de Música. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 9. 03 out. 1933.

CURSO de Piano Alexandrowska. **Diário da Noite**. São Paulo, p. 2. 10 ago. 1927.

D.LUBA d'Alexandrowska. **República**. Florianópolis, p. 1. 11 ago. 1920.

DANDO concertos na Europa em piano brasileiro. **A Tarde**. Salvador, [s.p.] 1924.

DO QUE precisa um pianista. **A Notícia**. Florianópolis, p. 1. 18 out. 1936.

FESTA de Arte. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 02 ago. 1920.

G., O.. Luba d'Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 2. 24 out. 1924.

HOMENAGEM da Escola de Belas Artes à professora José Maria Assumpção. **Diário do Paraná**. Curitiba, p. 9. 17 out. 1957.

HOSPEDES e Viajantes. **O Dia**. Curitiba, p. 5. 06 jan. 1926.

INDÚSTRIA Paranaense: O melhor piano?. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 24 nov. 1927.

IVETTE Gouvea. **O Dia**. Curitiba, p. 5. 03 maio 1933.

- LUBA d'Alexandrowska. **Jornal do Theatro e Sport**. Rio de Janeiro, [s.p.] [190?].
- LUBA d'Alexandrowska. **O Palládio**. Curitiba, p. 17. 1920a.
- LUBA d'Alexandrowska. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 1. 26 maio 1920b.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Estado**. Florianópolis, p. 1. 16 jun. 1920c.
- LUBA d'Alexandrowska. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 1. 21 jul. 1920d.
- LUBA d'Alexandrowska. **A República**. Curitiba, p. 1. 24 jul. 1920e.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Estado**. Florianópolis, p. 1. 10 ago. 1920f.
- LUBA Alexandrowska. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 5. 03 dez. 1920g.
- LUBA d'Alexandrowska. **República**. Florianópolis, p. 2. 14 dez. 1920h.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Combate**. São Paulo, p. 1. 19 jul. 1920i.
- LUBA de Alexandrowska: Recital de Piano. **O Estado do Paraná: Jornal da Manhã**. Curitiba, p. 1. 10 dez. 1924d.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 5. 21 maio 1921a.
- LUBA d'Alexandrowska. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 7. 20 out. 1921b.
- LUBA d'Alexandrowska. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 1. 27 maio 1922a.
- LUBA d'Alexandrowska. **Jornal Pequeno**. Recife, p. 9. 16 out. 1922b.
- LUBA d'Alexandrowska. **A Província**. Recife, p. 1. 05 nov. 1922c.
- LUBA d'Alexandrowska. **Jornal do Recife**. Recife, p. 8. 08 nov. 1922d.
- LUBA d'Alexandrowska. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 17. 01 out. 1924a.
- LUBA d'Alexandrowska. **Jornal do Theatro e Sport**. Rio de Janeiro, p. 5. 04 out. 1924b.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 2. 24 nov. 1924c.
- LUBA d'Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 10 dez. 1924e.
- LUBA d'Alexandrowska. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 15 mar. 1925.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Estado do Paraná: Jornal da Manhã**. Curitiba, p. 8. 22 jul. 1926a.

- LUBA d'Alexandrowska. **O Estado do Paraná: Jornal da Manhã**. Curitiba, p. 8. 24 jul. 1926b.
- LUBA d'Alexandrowska. **O Imparcial**. São Luís, p. 6. 19 nov. 1926c.
- LYGIA Cerqueira Dias. **A Gazeta**. Florianópolis, p. 6. 1936.
- MARGARIDA Lopes de Almeida. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 07 mar. 1925.
- MME. Luba d'Alexandrowska. **Comércio do Paraná**. Curitiba, p. 4. 25 maio 1923.
- MÚSICA. **O Paiz**. Rio de Janeiro, p. 4. 21 maio 1920a.
- MÚSICA. **O Estado**. Florianópolis, p. 1. 14 ago. 1920b.
- MÚSICA. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 8. 12 maio 1944.
- NATALINA Ferroni. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 12. 10 nov. 1928.
- NOSSAS jovens pianistas. **Comércio do Paraná**. Curitiba, p. 2. 08 mar. 1922.
- NOTAS de arte. **Jornal do Recife**. Recife, p. 3. 10 out. 1922.
- O PIANO de Luba d'Alexandrowska. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 1. 24 maio 1920.
- OLIVEIRA, Waldemar de. A pianista Luba d'Alexandrowska no conceito dos críticos. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 1. 12 jun. 1925.
- OS CONCERTOS da Associação Brasileira de Música. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 5. 19 set. 1931.
- OS DIAS da grande artista em Curityba. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 01 jun. 1920.
- OS PIANOS Essenfelder. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 02 jul. 1923.
- PIANISTA Luba d'Alexandrowska. **República**. Florianópolis, p. 2. 08 jun. 1922.
- PRIMEIRO recital do pianista Roskoff. **Correio Paulistano**. São Paulo, p. 8. 22 maio 1920.
- RECITAL Luba d'Alexandrowska. **Diário de S. Luiz**. São Luís, p. 8. 10 jan. 1923.
- RECITAL da pianista Luba Alexandrowska Osorio de Almeida. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 9. 24 maio 1933.
- REUNIÕES Musicais Alexandrowska. **Diário Nacional**. São Paulo, p. 4. 28 mar. 1931.

RUSSIAN pianist makes her debut; Noble 'Tis Said. **New York Herald**. New York, [s.p.] jan. 1912.

RYTHMODIK Roll poster that compels attention. **The Music Trade Review**. New York, p. 17. 1912.

S, Luciano de. No Paiz das Amazonas. **Comercio do Paraná**. Curitiba, p. 4. 27 fev. 1923.

SEGUNDO concerto da pianista Luba d'Alexandrowska. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 11. 10 out. 1924.

SEU 1º concerto. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 01 jun. 1920.

SOCIAIS: Festas de Janeiro. Festas de Janeiro. **O Jornal**. Rio de Janeiro, p. 12. 13 jan. 1971.

THE AMERICAN PIANO. **The Music Trade Review**. New York, p. 17. 1914.

THEATRO Guayra. **O Dia**. Curitiba, p. 5. 10 jun. 1930.

THEATROS e Concertos: Música e conferência. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 1. 20 mar. 1922.

THEATROS e Concertos: Sessão de Arte. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 1. 16 abr. 1923a.

THEATROS e Concertos: Concertos Alexandrowska. **Diário da Tarde**. Curitiba, p. 2. 30 jun. 1923b.

UM CONVITE a Dr. Miguel Ozorio de Almeida. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 3. 03 jul. 1935.

UMA AUDIÇÃO memorável. **República**. Florianópolis, p. 3. 23 dez. 1920.

UMA GRANDE artista Luba d'Alexandrowska. **Diário de S. Luiz**. São Luís, p. 7. 09 jan. 1923.

VIAJANTES. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, p. 4. 10 abr. 1937.

VIDA artística. **A Província**. Recife, p. 1. 31 out. 1922.

YANESSE Luba d'Alexandrowska em Lisboa. **O Estado do Paraná: Jornal da Manhã**. Curitiba, p. 1. 25 dez. 1925.

YANESSE Luba d'Alexandrowska: a sua chegada amanhã em Curitiba. **O Estado do Paraná: Jornal da Manhã**. Curitiba, p. 1. 06 jan. 1926.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PERCIVAL LOHN

LOHN, Percival. **Percival Lohn**: depoimento [fev. 2021]. Entrevistadora: Nathalia Lange Hartwig. Curitiba: 2021. 1 arquivo .mp3 (29 min.).

[Nathalia Lange Hartwig]: Primeiramente eu gostaria de agradecer a sua disponibilidade para fazermos essa entrevista para a minha tese de doutorado. A minha tese de doutorado é sobre a pianista russa Yanesse Luba d'Alexandrowska. Nós já conversamos antes por telefone, mas hoje nós vamos fazer essa conversa de forma gravada para eu poder utilizar essas informações na minha tese.

[Percival Lohn Filho]: Ótimo!

[NLH]: Eu vou fazendo algumas perguntas...

[PL]: Pode fazer perguntas!

[NLH]: Mas fique à vontade também para, conforme as memórias forem aparecendo...

[PL]: É! Deixa eu ver a memória minha, é claro! Depende da minha memória, vamos ver.

[NLH]: Vamos lá! Bom, primeiro eu gostaria que o senhor se apresentasse, falasse seu nome, idade e o nome dos seus pais.

[PL]: Então, pode tomar nota. Meu nome é Percival Lohn, eu já falei. Meu pai tem o mesmo nome meu, eu não sou Percival Lohn Filho ou Júnior. Eu sou Percival Lohn e meu pai era Percival Lohn. Certo? Minha mãe, Yvette Leonor de Gouvea Lohn. O que mais?

[NLH]: E quando que o senhor nasceu?

[PL]: Eu nasci no dia 2 de abril de 1937.

[NLH]: Em São Paulo mesmo?

[PL]: Nasci em São Paulo, na Avenida Paulista. Uma rua famosíssima aqui! Na Avenida Paulista tinha um hospital ali do lado. Muito bem. Eu sempre morei aqui perto.

[NLH]: Legal!

[PL]: Meu pai era engenheiro e eu não. Eu sempre fui industrial a vida inteira. Tá, o que mais?

[NLH]: Falando um pouquinho da sua mãe, a Yvette Leonor de Gouvea Lohn então foi uma pianista lá nos anos 1920, 1930, certo? Quais são as suas memórias?

[PL]: Minha mãe nasceu em 1908, minha mãe nasceu no dia 14 de julho de 1908. Tá, que mais? Vamos lá!

[NLH]: E quais são as suas memórias sobre a sua mãe pianista?

[PL]: As minhas memórias? Bom... eu me lembro, só posso dizer: eu nunca fui a um concerto dela, porque eu não tinha nem idade para isso. Eu me lembro só, porque nós... ela fazia, quer dizer, nós não, ela tocava piano com as pessoas. Porque meu pai tocava piano também, mas meu pai não era pianista, não é? Meu pai tocava piano, tocava... meu pai era muito bom em música. Bom, minha mãe tinha umas amigas pianistas também que vinham na nossa casa fazer dois pianos, sabe? Concerto a dois pianos, sabe?

[NLH]: Uhum!

[PL]: É, isso ela fazia constantemente. O que mais? Vamos lá! Eu conheci a Luba d'Alexandrowska, eu conheci no Rio de Janeiro, onde morava a Dona Luba. Porque minha avó, meu avô e minha avó moravam no Rio de Janeiro. Então eu ia visitá-los, com a minha mãe, lógico, aí nós íamos lá na casa da Dona Luba Alexandrowksa. Eu me lembro do marido dela, até falei pra ele [provavelmente seu filho que intermediou o contato para essa entrevista], era Miguel Ozório de Almeida, se não me falha a memória, o marido dela, eu me lembro muito bem dele. Tá, o que mais? Me lembro muito bem da Dona Luba, isso eu me lembro muito bem, porque até na época eu era menino, mas ver... naquele tempo mulher não guiava automóvel, não era normal, e a Dona Luba guiava automóvel pra lá e pra cá no Rio de Janeiro, entendeu? Então uma das primeiras pessoas, mulheres, não é, estou falando do sexo feminino, que eu via... aliás, foi a primeira mulher que eu vi guiar automóvel, foi a Dona Luba! Entendeu? No Rio de Janeiro, ela morava lá no Alto da Boa Vista, a Dona Luba, quando eu a conheci. Que mais? Vamos lá!

[NLH]: E a sua mãe era aluna da Luba e elas mantinham uma amizade, certo?

[PL]: Minha mãe começou como aluna da Luba, mas depois minha mãe ficou muito amiga dela. Tanto é que quando nós íamos para o Rio de Janeiro nós sempre, quando eu ia com a minha mãe, né... nós sempre íamos visitar a Dona Luba na casa dela. E a Dona Luba ia nos visitar também! Na casa da minha avó, porque minha avó morava no Rio de Janeiro, então a Dona Luba ia nos visitar quando a minha mãe estava lá, Dona Luba... porque isso que eu sei do automóvel, ela chegava de automóvel, tal e coisa! Ela ia visitar a minha mãe na casa da minha avó, mãe da minha mãe, não é? Tá certo? Que mais? Vamos lá!

[NLH]: Legal! E o senhor conheceu o filho da Luba?

[PL]: Conheci muito bem. Aí eu já era moço, eu tinha 11... arredondando eu devia ter... não, moço não era, eu era um rapaz, vamos dizer. Quando eu conheci eu devia

ter uns 15, 16, 17 anos, por aí. Eu conheci o Sascha quando ele veio nos visitar em São Paulo, então o Sascha veio visitar, eu me lembro da mulher dele até, ele era casado com uma senhora egípcia, nascida no Egito, não lembro o nome dela no momento, agora. Mas ele veio nos visitar, ele vinha de vez em quando almoçar... ele ficou um tempo morando em São Paulo, o filho da Dona Luba, o Sascha e ele vinha nos visitar, jantar em casa. Ele ia nos jantares, jantava ele a mulher, sabe? Esqueci o nome da mulher agora. Mas eu me lembro muito bem dela. Entendeu? O que mais? Pode perguntar.

[NLH]: Legal! Bom, e falando um pouquinho do que o senhor já me disponibilizou, o senhor disponibilizou três retratos também que foram feitos pela Luba, não é? Um retrato do...

[PL]: Ah, ela quem desenhou! Ela quem desenhou... isso mesmo! Eu tenho aqui. Meu avô, minha avó e minha mãe. Isso mesmo. Que ela tinha, a Dona Luba desenhava muito bem. Ela tinha um pendor para o desenho muito forte, muito grande. Ela desenhava muito bem, principalmente retratos, assim, sabe? Paisagem eu não sei, nunca vi ela desenhar, mas retrato ela tinha... espetacular! Era muito prendada, além do piano ela tinha essa queda pro desenho que era uma coisa maravilhosa.

07m38s [NLH]: E os retratos que ela fez então é do seu avô, da sua avó e da sua mãe, não é? E como era o nome dos seus avós?

[PL]: Ah, o meu avô... então vamos lá! O meu avô tinha um nome bem chato: Anfrídio! A-N-F-R-I-F-I-O, Anfrídio! Entendeu direito? Anfrídio!

[NLH]: Sim sim, Anfrídio!

[PL]: Um nome que você nunca viu na sua vida e não vai ver outro igual. Agora eu vou falar o nome inteiro do meu avô: Anfrídio Epaminondas da Costa Gouvea. Não é Gouveia, é Gouvea. Não tem i.

[NLH]: Aham! Com o mesmo sobrenome da sua mãe.

[PL]: É, é, o mesmo sobrenome. Agora a minha avó, bom eu digo o nome de solteira, se for o de casada é Judite... pera aí! Primeiro o nome de solteira era, da minha avó: Judite Braga de Castro Santos. Esse é o nome dela de solteira. Quando ela casou, ela tirou alguma coisa para o nome não ficar muito comprido, ela colocou: Judite Braga da Costa Gouvea. Ju-di-ti Braga da Costa Gouvea. O nome da minha avó, certo? Tá, o que mais?

[NLH]: Legal! E eles então que foram retratados pela Luba.

[PL]: Foram, retratados pela Luba. Isso mesmo.

[NLH]: Bom, e nessas idas que o senhor ia visitar a Dona Luba, o senhor era bem pequeno, não é?

[PL]: É, eu devia ter... é eu tinha, deixa eu pensar mais ou menos. Espera aí. Eu nasci em 37, era por volta, eu tinha... a primeira vez que eu fui eu devia ter 12, 13 anos, 12 anos, por aí. Mas daí eu fui indo, eu não fui uma vez só, eu fui várias vezes, visitar a Dona Luba. Então a primeira vez eu devia ter 11 anos, por aí, mais ou menos, não é? É, por aí. Talvez até, talvez até um pouquinho menos. Vamos dizer, 10 anos, vai. 10 anos, a primeira vez, no Rio de Janeiro. E, depois, eu fiquei visitando, todo ano visitava ela porque minha mãe ia e então eu ia junto, não é? Então, até mais ou menos, 1950 e qualquer coisa. Eu não lembro, mas eu devia ter... espera aí, deixa eu pensar! 37 mais 10 anos, é, mais ou menos 1953, 1954, por aí. Eu imagino isso! Eu não sei que idade morreu a Dona Luba. Idade não, que ano morreu Dona Luba...

[NLH]: Ela faleceu em 1970.

[PL]: 70? Ah, então foi mais pra cá. Então... ela morreu em mil novecentos sete zero, é?

[NLH]: Isso.

[PL]: Ah, então você pode por mais pra cá. Por volta da, ah, eu fui várias vezes com a minha mãe. Deixa eu ver... 37, 47, 57... ah, até mais ou menos 1960, meia dois, põe um nove meia dois [1962]. Até 1962 eu visitei Dona Luba. Mais ou menos, não é?

[NLH]: E quais são as suas lembranças dessas visitas?

[PL]: Então, as lembranças que eu tenho é que a Dona Luba, eu tenho só... Não, eu não tenho coisas assim artísticas, não. Não, algumas vezes eu vi ela tocar, é claro! Lógico, eu vi ela tocar. Mas eu nunca fui em um recital dela, não. Isso eu não fui, eu nunca fui. Eu vi ela tocar na casa dela, ela tinha dois pianos, tal e coisa, ela tocava até com o marido dela, tal, né? Agora, eu nunca fui a recital dela não.

[NLH]: Mas nessas visitas que o senhor ia com a sua mãe...

[PL]: As vezes tocava junto com a minha mãe, tocava alguma coisa... eu vi ela tocar e a minha tocar juntas, isso eu vi. Isso eu vi, estava presente. Entendeu?

[NLH]: Muito interessante. E o senhor lembra de como era a fisionomia da Luba?

[PL]: Bom, me lembro, isso eu me lembro, da fisionomia dela, me lembro. Claro, isso eu me lembro. Eu não sei com que idade ela morreu. Com que idade ela morreu, mais ou menos?

[NLH]: Puxa, deixa eu ver!

[PL]: Porque eu não sei que idade, que data ela nasceu. Não sei.

[NLH]: Olha, foi em 1890.

[PL]: Vamos supor, ela morreu em 1970?

[NLH]: É, acredito que sim.

[PL]: Então ela nasceu em mil novecentos e... no ano de 1900. 1970 ela teria 70 anos.

[NLH]: Então ela faleceu com 80, porque ela nasceu em 1890. Então, 80 anos.

[PL]: Ah, espera aí. Você acha que ela morreu em 1980, é isso?

[NLH]: Não, ela faleceu em 1970, mas ela nasceu em 1890. Então ela tinha 80.

[PL]: Ah, 80 anos. Ah, está certo! Eu não lembro dela com 80 anos, isso... 1970, não não. Eu me lembro dela uns 10 anos dela morreu, mais ou menos, uns 8 anos, 9 anos, é. Por aí. Mas eu me lembro dela perfeitamente, claro. Eu fui várias vezes na casa dela. Ela foi várias vezes na casa da minha avó e eu estava lá, entendeu? Me lembro muito bem.

[NLH]: E o senhor consegue descrever como ela era?

[PL]: Eu me lembro que ela era grande, uma mulher grande, alta. Era grandona, sabe? Ela tinha um porte maior que as mulheres brasileiras. Ela tinha um porte enorme. Só que eu não sou muito bom nesse negócio de fisionomia. Eu lembro que era uma mulher que chamava atenção pelo tamanho, é isso aí. Era uma russa grande, sabe? Agora se você perguntar que cor o cabelo, que cor o olho, aí isso eu não sei. Eu não reparo muito nessas coisas. Mas eu me lembro dela como uma mulher grande, porque minha mãe era uma mulher pequena, minha mãe tinha 1,56m, um cinco meia, e perto dela ela, a Dona Luba devia ter assim, vou chutar, ne, ela devia ter, eu acho que ela era mais alta que meu pai até. Vou chutar, meu pai tinha 1,72m, ela deveria ter 1,77m, sei lá. Pra mim, hoje por exemplo você vê mulher altas, porque hoje já é moderno mulher ser alta, mas naquele tempo... naquele tempo a mulher mais alta que eu me lembro dela. Isso eu não me lembro de uma mulher mais alta que ela. Na época, né? Na época.

[NLH]: Bom, é interessante porque essas perguntas, enfim... a sua mãe foi uma das alunas da Luba, a Dona Yvette Gouvea Lohn, que desenvolveu uma carreira bem interessante nos anos 20 e 30 e acabou se destacando como uma das melhores alunas da Luba. Então...

[PL]: Minha mãe fez vários concertos em vários lugares, inclusive fora daqui do... na Europa não, nos Estados Unidos também não, mas fora do Brasil até, fez até. Eu me lembro uma vez que viajei com ela lá pra Uruguai e Argentina e até me lembro que ela disse: está vendo esse teatro aqui? Eu falei: Estou. Eu toquei aqui. Ela falou pra

mim, isso eu me lembro perfeitamente: eu toquei aqui. Eu fiz concerto nesse teatro aqui. Isso eu me lembro perfeitamente. Eu toquei em vários lugares do Brasil, em vários lugares. No norte, não. Norte e nordeste, não. Mas no Sul ela tocou. Paraná, Santa Catarina, Curitiba, São Paulo nem se fala, Rio de Janeiro. Agora no norte, não. Por exemplo: Mato Grosso, Bahia, isso ela não tocou. Minha mãe nunca foi ao nordeste.

[NLH]: Legal! E, bom, ela na verdade não seguiu a carreira de concertista, certo?

[PL]: Não. Minha mãe até uma vez ela comentou comigo, ou tinha um lugar que estava escrito isso, não me lembro... Minha mãe gostaria muito de ser, além de concertista estou falando, né, ela gostaria de ser advogada e eu acho que ela daria uma grande... eu acho! Ela daria uma boa advogada! Mas ela queria fazer advocacia, mas depois casou com o meu pai, aí teve eu que fui o filho mais velho, eu, né? O primeiro filho. Aí ela desistiu da advocacia, mas ela era muito boa.. seria, eu acho que ela, assim como uma boa pianista, seria uma boa advogada. Isso eu tenho certeza. Ela já não seria uma boa engenheira, eu acho que não. Engenheiro, eu acho que não. Médica até pode ser que sim, mas advogada seria melhor. Na minha opinião ela estaria certa.

[NLH]: Com certeza. Tem até um recorte de jornal, que eu vou enviar para o senhor, que comenta que ela deu uma pausa nos estudos de piano e ia ingressar na faculdade de direito...

[PL]: Ah, então! Estou te falando isso! Ela era muito boa em direito, sabe? Muito boa. Realmente. Na minha opinião daria uma boa advogada. Mas não daria uma boa engenheira, não. Porque ela não era das matemáticas, vamos chamar, entende? Agora minha mãe escrevia muito bem. Escrever, escrever que eu digo português, cartas e cartas pra lá e cartas pra cá. Escrevia maravilhosamente bem. Ela daria uma boa escritora, isso sim, daria. Advogado, isso daria. Eu já sou ao contrário, eu dou bem para matemática, para física, química, mas não sou muito bom em literatura brasileira, entendeu? Eu. Eu gosto mais das exatas, as exatas, eu me dou melhor. Eu escrevo, claro que escrevo, mas eu me dou melhor nas exatas, física, química, matemática, etc, etc, várias coisas. Por isso que eu entrei para a engenharia, claro né? Muito bem! Vamos lá! Outra pergunta.

[NLH]: E para irmos finalizando a entrevista, o senhor conheceu Curitiba, conheceu a Fábrica de Pianos Essenfelder também, certo?

[PL]: Conheci, claro! Eu entrei lá dentro, lógico! No tempo, eu era pequeno, uma fábrica pequena, eu me lembro perfeitamente. Perfeitamente. Me lembro da família Essenfelder e do Seu Frederico, o Fritz, não é? É, eu me lembro dele até, me lembro dele. Eu não me lembro da mulher dele mas dele eu me lembro.

[NLH]: E como que foi essa experiência para o senhor? De vir para Curitiba, conhecer a Essenfelder?

[PL]: Não, eu fui a Curitiba, na realidade, não foi por causa dos Essenfelder, foi também, porque a minha mãe era muito amiga da Cecília Essenfelder, que era casada com o Gastão Müller. E meu pai era muito amigo do Gastão Müller, entendeu? Então nós íamos para Curitiba para visitar a Cecília... a Nene, acho que é isso, Nene, irmã da Cecília, tem uma que é irmã da Cecília, você pode verificar? Tinha um apelido, Nene. Tenho lembrança disso. Casada com um senhor de nome brasileiro, ele era de Pernambuco, vinha de Pernambuco, eu não me lembro muito o nome dele agora, no momento. Mas a Nene era depois teve filho, eu não me lembro se um ou dois, essa moça, eu me lembro da filha da Nene também, bailarina, possui balé aí, balé...

[NLH]: A Liane?

[PL]: Tinha uma escola... Eliane, Liane, não é? Uma coisa assim...

[NLH]: Isso, Liane Essenfelder.

[PL]: A mãe de Liane como é que chamava?

[NLH]: Esther.

[PL]: Ah, então Esther! Pode ser! Esther, com apelido de Nene. Pode ser, eu não me lembro. Mas eu conheci a Liane, conheci, claro! Eu conheci o filho do Gastão também, do Gastão Müller também, nós brincávamos juntos, andávamos de bicicleta lá em Curitiba, na Rua XV de Novembro. Quando eu conheci o Gastão ele tinha uma casa na Rua XV, Hoje eu já não sei, mas naquele tempo era a rua principal de Curitiba, chama XV de Novembro, não é uma rua boa?

[NLH]: Sim, é uma das principais.

[PL]: Então, você pegando a rua vai subindo, tem uma hora que ela sobe, uma montanhazinha assim, sobe, lá em cima a esquerda era a casa do Gastão. Eu morei lá. Quer dizer, morei não, só passei uns 15 dias lá, sei lá! Entendeu, o Gastão morava nessa rua na esquina da XV de Novembro com uma rua lá em cima. Andando a rua você vai subindo, subindo, subindo, sabe? Numa esquina a esquerda que era a casa dele. Eu me lembro como se fosse hoje.

[NLH]: Que interessante! Muito legal o senhor poder compartilhar essas memórias suas aqui de Curitiba, da fábrica, mas principalmente da sua mãe...

[PL]: Claro, é que eu ainda tenho uma memória razoável porque eu não escrevi nada, é tudo de memória.

[NLH]: Sim, mas isso é muito importante. Essa contribuição... para mim é uma honra poder conversar com o senhor, ouvi as suas histórias, saber que o senhor conheceu a Yanesse Luba d’Alexandrowska que é quem eu estou pesquisando e também saber um pouquinho mais da história da sua mãe, que foi uma das alunas de maior destaque da Luba, a Dona Yvette Leonor de Gouvea, então é muito bom esse compartilhamento do senhor e das suas lembranças. Eu me sinto muito honrada e agradecida por isso.

[PL]: Ótimo! Claro, isso! Está certo!

APÊNDICE B – QUADRO DE REPERTÓRIO E PARTITURAS

Compositor	Título da Obra	Opus/ Número	Movimentos/Seções	Disponível em
Albéniz, Isaac (1860 – 1909)	Suite Espanõla No. 1	Op. 47	1. Granada - Serenata (Allegretto, F major) 7. Castilla - Seguidillas (Allegro molto, F- sharp major) 8. Cuba - Capricho (Allegro, E-flat major)	https://s9.imslp.org/files/imglnk/s/usimg/f/f3/IMSLP188371-SIBLEY1802.15222.36f8-39087012343655suite.pdf
	Iberia	T.105	Cahier 1 (1906) 1. Evocación 2. El Puerto Cahier 2 (1906) 3. Triana	https://s9.imslp.org/files/imglnk/s/usimg/4/46/IMSLP515472-PMLP7337-Albaniz_-_Iberia.pdf
Alkan, Charles- Valentin (1813 – 1888)	Douze études dans toutes les tons mineurs en deux suites	Op. 39	1. Comme le vent. Prestissimamente (A minor)	https://s9.imslp.org/files/imglnk/s/usimg/b/b3/IMSLP570729-PMLP6989-Alkan_-_Etudes_mineurs_original_GS.pdf
	Souvenirs: Trois morceaux dans le genre pathétique	Op. 15	2. Le vent (B minor)	https://s9.imslp.org/files/imglnk/s/usimg/f/fc/IMSLP03086-Alkan_15_2.pdf
Bach, Johann Sebastian (1685 – 1750)	Partita No.1	BWV 825	1. Prelude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Menuett I 6. Menuett II 7. Gigue	https://s9.imslp.org/files/imglnk/s/usimg/b/bf/IMSLP00789-BWV0825.pdf

	Partita No. 2	BWW 826		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP00790-BWW0826.pdf
	Tocatta and Fugue in D minor	BWW 565		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP01135-Bach Tocatta %26 Fugue D moll 565.pdf
	Italienisches Konzert	BWW 971		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP569939-PMLP2954-bach_bwv_971.pdf
	Violin Sonata No.2	BWW 1003	3. Andante 4. Allegro	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP01306-BWW1003.pdf
Beethoven, Ludwig van (1770 – 1827) / Rubinstein, Anton (1829 – 1894) - Arranjo	Die Ruinen von Athen	Op.113	4. Marcia alla turca. Vivace (B \flat major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP11203-Beethoven-Rubinstein-Rachmaninoff-Turkish march.pdf
Beethoven, Ludwig van (1770 – 1827)	Piano Sonata No.12	Op.26		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP243298-PMLP01454-Beethoven, Ludwig van-Werke Breitkopf Kalmus Band 20 B135 Op 26 scan.pdf
	32 Variations in C minor	WoO 80	Theme. Allegretto Variation 1 Variation 2 Variation 3 Variation 4 Variation 5	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP53059-PMLP05830-Beethoven Werke Breitkopf Serie 17 No 181 32 Variationen WoO 80.pdf
	Piano Sonata No.15	Op.28		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP51727-PMLP01460-Beethoven Werke Breitkopf Serie 16 No 138 Op 28.pdf
	6 Variations in F major	Op.34		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP05060-BeethovenSixVariationsOnAnOriginalThemeOp34.pdf

	Piano Sonata No.14	Op.27 No.2		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP51726-PMLP01458-Beethoven Werke Breitkopf Serie 16 No 137 Op 27 No 2.pdf
	Violin Sonata No.1 in D major	Op.12 No.1		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP520126-PMLP8846-Beethoven_op12_1_vlc1.pdf
	Violin Sonata No.2 in A major	Op.12 No.2		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP51854-PMLP08863-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 93 Op 12 No 2.pdf
	Violin Sonata No.8 in G major	Op.30 No.3		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/08/IMSLP520141-PMLP4253-Beethoven Violin Sonata No. 8 1 (etc).pdf
	Violin Sonata No.5 in F major	Op.24 No.5		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP51962-PMLP10431-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 96 Op 24.pdf
	Violin Sonata No.6 in A major	Op.30 No.1		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP51963-PMLP10434-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 97 Op 30 No 1.pdf
	Violin Sonata No.7 in C minor	Op.30 No.2		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e6/IMSLP51966-PMLP10435-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 98 Op 30 No 2.pdf

	Violin Sonata No.10 in G major	Op.96 No.10		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP52024-PMLP10444-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 101 Op 96.pdf
	Violin Sonata No.4 in A minor	Op.23		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP51961-PMLP09077-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 95 Op 23.pdf
	Violin Sonata No.3 in E-flat major	Op.12 No.3		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP51960-PMLP08965-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 94 Op 12 No 3.pdf
	Violin Sonata No.9 in A major	Op.47		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP52023-PMLP03880-Beethoven Werke Breitkopf Serie 12 No 100 Op 47.pdf
Brahms, Johannes (1833 – 1897)	Piano Sonata No.3	Op.5	3. Scherzo. Allegro energico — Trio	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP13153-Brahms op005 Sonata - 3 in f (Joseffy ed.).pdf
	16 Waltzes	Op.39		https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/cb/IMSLP602553-PMLP6507-Brahms Taenze URTEXT I (etc).pdf
	Gavotte von Christ. W. Gluck			https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP202098-PMLP36472-CWGluck Gavotte arrBrahms fe.pdf
Cantú, Agostinho (1878 – 1943)	Egloga			https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/7571
Chopin, Frédéric	Douze Etudes	Op.25	2. Etude in F minor 'The Bees'	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP548375-

(1810 – 1849)			3. Etude in F major 'The Horseman'	PMLP1970-Chopin - OP25 1 (etc).pdf
	Mazurkas	Op.63		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP96617-PMLP02280-Chopin Klindworth Band 1 Book 12261 Op 63 scan.pdf
	Ballade No.3	Op.47		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP41057-PMLP01648-Chopin Klavierwerke Band 2 Peters Op.47 600dpi.pdf
	Fantasie	Op.49		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP41306-PMLP02640-Chopin Klavierwerke Band 2 Peters Op.49 600dpi.pdf
	3 Ecossaies	Op.72 No.3		https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/43/IMSLP64533-PMLP02626-Chopin Paderewski No 18 Minor Works Op 72 scan.pdf
	Scherzo No.1	Op.20		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP74349-PMLP02354-Chopin Scherzi and Fantasy Schirmer Mikuli Op 20 scan.pdf
	Preludes	Op.28	1. Agitato (C major) 3. Vivace (G major) 4. Largo (E minor) 6. Lento assai (B minor) 15. Sostenuto (D-flat major), 'Raindrop' 16. Presto con fuoco (B-flat minor) 20. Largo (C minor)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP84752-PMLP02344-Chopin Klindworth Band 2 Book 12262 Op 28 scan.pdf

			23. Moderato (F major)	
	Berceuse	Op.57		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP28167-PMLP02636-Chopin-Berceuse-Barcarolle-etc-Op57-Peters.pdf
	Prelude in C-sharp minor	Op.45		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP84754-PMLP02345-Chopin Klindworth Band 2 Bote 12262 Op 45 scan.pdf
	Ballade No.1	Op.23		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP28756-PMLP01646-Chopin Klindworth Band 1 Bote Bock Op.23.pdf
	Nocturnes	Op.27		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP80836-PMLP02305-FChopin Nocturnes Op27.pdf
Colaço, Alexandre Rey (1854 – 1928)	Um fado			https://www.museudofado.pt/en/collection/musicsheet/um-fado-a-rey-colaco-sd-en
Corelli, Arcangelo (1653 – 1713)	Violin Sonata in D minor 'La Folia'	Op.5 No.12		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP344848-PMLP28348-Corelli Mandozzi La Folia op 5 no 12 VI KI - Partitur.pdf
Couperin, François (1668 – 1733)	5 Pièces de Clavecin		1. La Bandoline (Ordre V, 8) 2. Le Bavolet-flotant (Ordre IX, 8)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP549026-PMLP331483-Albert, Eugen D' - Transcription - Couperin, Fran%C3%A7ois - Suite 18 - no 1 La Bandoline (etc).pdf
Daquin, Louis- Claude	Pièces de Clavecin		15. L'Hirondelle 16. Le Coucou	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/be/IMSLP35606-

(1694 – 1772)				PMLP79914-louis-claude daquin - pieces de clavecin.pdf
Debussy, Claude (1862 – 1918)	Pour le Piano	CD 95	1. Prélude 2. Sarabande 3. Toccata	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP57634-PMLP05501-Debussy Klavierwerke Band 6 Peters Pour le Piano scan.pdf
	La plus que lente	CD 128		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP254501-PMLP07080-Debussy, Claude-Album Durand 8246 06 La plus que lente scan.pdf
Dvořák, Antonín Leopold (1841 – 1904)	Humoresques	Op.101		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP58918-PMLP22848-Dvorak op.101 Acht Humoresken SNKLHU 5 4.pdf
Franck, César (1822- 1890)	Prélude, Fugue et Variation	Op.18		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP04284-Franck pr%C3%A9lude du P FV doigt%C3%A9.pdf
Fróes, Silvio Deolindo (1864 – 1948)	<i>Paisagens tropicais</i>	Op.17	5. O que diz a selva ao mar (Ce que la forêt raconte à la mer)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP606356-PMLP975392-O que diz a selva ao mar.pdf
Frontini, Francesco Paolo (1860 – 1939)	Serenata Araba	IFF 3		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP544034-PMLP878767-Serenata araba Jacopo Tore .pdf
Gluck, Christoph Willibald (1714 - 1787)	Iphigénie en Aulide	Wq.40	Gavotte	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP384437-PMLP36472-CWGluck Gavotte from Iphig%C3%A9nie en Aulide NMZ 1882 12.pdf

Gottschalk, Louis Moreau (1829 – 1869)	Grande Fantaisie Triomphale sur L'Hymne National Brésilien	Op. 69		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP265395-PMLP47749-b10282488.pdf
Granados, Enrique (1867 – 1916)	12 Danzas españolas			https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP581596-PMLP03855-Granados Danzas Espanolas .pdf
Grieg, Edvard Hagerup (1843 – 1907)	Peer Gynt			https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c9/IMSLP213187-PMLP54588-Grieg, Edvard-Samlede Verker Peters Band 4 02 Op 23 scan.pdf
Grunn, Homer (1880 – 1944)	Zuni Impressions	Op.27	1. The Flute God (Pa'yatämu) 2. The Rainbow Spring 3. A Mysterious Story 4. Kor'kokshi Dance	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP380040-PMLP613665-Zuni Impressions .pdf
Itiberê da Cunha, Brasília (1846 – 1913)	A Sertaneja	Op.15		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP397197-PMLP642836-Cunha, Brasilio Itibere Da - 1846-1913 - A Sertaneja op 15 - Fantasia Caracteristica.PDF
Kreisler, Fritz (1875 – 1962)	3 Old Viennese Dances	IFK 22	2. Liebesleid	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP438425-SIBLEY1802.30663.1f5c-39087013809886alt2_score.pdf
Lekeu, Guillaume (1870 – 1894)	Violin Sonata in G major	IGL 14	1. Très modéré - Vif et passioné 2. Très lent 3. Très animé	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP21373-PMLP49310-Lekeu Violin Sonata Piano score.pdf
Litloff, Henry (1818- 1891)	Spinnlied	Op.81		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP366709-

				PMLP18497-Litolff - Spinnlied Op.81 - BSB.pdf
Liszt, Franz (1811- 1886)	Harmonies poétiques et religieuses III	S.173	3. Bénédiction de Dieu dans la solitude	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP98346-PMLP02166-Liszt Klavierwerke Peters Sauer Band 6 12 Harmonies poétiques et religieuses filter.pdf
	Études d'exécution transcendante	S.139	11. Harmonies du soir (D \flat major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP237130-SIBLEY1802.15132.3ef4-39087009888571piano.pdf
	Liebesträume	S.541	3. Oh Lieb, so lang du lieben kannst (A \flat major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP285994-PMLP02598-b10128918.pdf
	3 Études de concert	S.144	3. Un sospiro (D \flat major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP140683-PMLP02666-Liszt Franz-3 Etudes de Concert S.144 No.3 Kistner 1655_scan.pdf
	Tasso: Lamento e Trionfo	S.96		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP196714-SIBLEY1802.10397.3b80-39087012853109score.pdf
	2 Polonaises	S.223	2. Polonaise (E major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP06418-Liszt - S223 Deux Polonaises No2 in E major.pdf
	Paraphrase de concert sur Rigoletto	S.434		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP532906-SIBLEY1802.30987.baee-39087012484301score.pdf
MacDowell, Edward (1860 – 1908)	2 Fantasiestücke	Op.17	2. Hexentanz (Witch's Dance)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP178721-PMLP14632-MacDowell - Erzählung Op17No2 Sibley.1802.18892.pdf

Moszkowski, Moritz (1854 – 1925)	Piano Concerto	Op.59		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP03055-Moszkowski_concerto_59.pdf
Oswald, Henrique (1852 – 1931)	Álbum	Op.36	1. Béb� s'endort (Andantino; D major) 2. Pierrot se meurt (Polka (tr�s lente); A� minor) 3. Chauve-souris (Presto e leggiero; B minor)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP30019-PMLP67721-Op.36_Album.pdf
	Il neige!			https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP29322-PMLP65330-Oswald_Henrique_-_Il_Neige.pdf
	3 Etudes	Op.42	2. Allegro moderato (C minor)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/65/IMSLP29986-PMLP67587-Etude_2.pdf
Paderewski, Ignacy Jan (1860 – 1941)	Humoresque s de concert	Op.14	6. Cracovienne fantastique (B major) (pub. earlier as Krakowiak)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP447867-PMLP06746-Paderewski_IJ_-_Krakowiak_(fantazia).pdf
Palmgren, Selim (1878 – 1951)	7 Piano Pieces	Op.27	4. Toukokuun y�; May Night (E major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP211581-SIBLEY1802.19785.94a8-39087012752558score.pdf
Paradisi, Pietro Domenico (1707 – 1791)	12 Harpsichord Sonatas		10. Harpsichord Sonata in D major	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP332381-PMLP537444-paradies_hpd_sonatas_1754.pdf
Peterkin, George Norman (1886 – 1982)	Vis�o Hind�			
Rachmaninoff, Sergei Vasilievich (1873 – 1943)	10 Preludes	Op.23		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP105592-PMLP02017-Rachmaninov_-_23_-_10_Preludes_(ed.Gutheil).pdf

Rameau, Jean-Philippe (1683 – 1764)	Pièces de clavecin avec une méthode	RCT 2-4	Suite in E minor, RCT 2: 4. Le rappel des oiseaux 8. Tambourin Suite in D major, RCT 3: 17. Les cyclopes (Rondeau)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau - Pieces de Clavecin (1724).pdf
Ravel, Joseph Maurice (1875 – 1937)	Sonatine	M.40		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP06173-Ravel - Sonatine (piano).pdf
Rebikov, Vladimir (1866 – 1920)	Silhouettes	Op.31		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP556320-SIBLEY1802.34628.6fb1-39087034961807score.pdf
Rubinstein, Anton (1829 – 1894)	2 Morceaux	Op.28	1. Nocturne	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP103336-PMLP211227-Rubinstein - 028 n.1 - Nocturne.pdf
Saint-Saëns, Charles- Camille (1835 – 1921)	Six Etudes pour piano	Op.52	6. Etude en forme de valse	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP68775-PMLP09234-Saint-Saens Six Valses Durand 8740 Op 52 No 6 filter.pdf
Scarlatti, Giuseppe Domenico (1685 – 1757)	Keyboard Sonata in D minor	K.9		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP626421-PMLP330437-Sonata K. 9 (as L. 413).pdf
	Keyboard Sonata in G major	K.63		https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c8/IMSLP353917-PMLP333777-Scarlatti, Domenico-Sonates Heugel 32.522 Volume 2 11 K.63 scan.pdf
	Suite			
Schubert, Franz (1797 – 1828)	4 Impromptus	D.899; Op.90	4. Allegretto (A \flat major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP11133-

				Godowsky APS 57 Schubert Impromptu Op.90.pdf
Schubert, Franz (1797 – 1828) / Carl Tausig (1841 – 1871) - Arranjo	3 Marches Militaires	D.733; Op.51	1. Allegro vivace (D major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP63294-SIBLEY1802.10468.a16c-39087012928570score.pdf
Schumann, Robert (1810 – 1856)	Papillons	Op.2	Introduction. Moderato (D major) 1. Waltz (D major) 2. Waltz. Prestissimo (E \flat major) 3. Waltz (F \sharp minor) 4. Waltz (A major) 5. Polonaise (B \flat major) 6. Waltz (D minor) 7. Waltz (F minor). Semplice 8. Waltz (C \sharp minor) 9. Waltz. Prestissimo (B \flat minor) 10. Waltz. Vivo (C major) 11. Polonaise (D major) 12. Finale (D major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP289845-PMLP02829-Schumann, Robert Werke Breitkopf Gregg Serie 7 Band 1 RS 40 Op 2 scan.pdf
	Kinderszenen	Op.15		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP03060-Schumann-Op015Brf6016.pdf
	Carnaval	Op. 9	Préambule (A \flat major) Pierrot (E \flat major) Arlequin (B \flat major) Valse noble (B \flat major) Eusebius (E \flat major) Florestan (G minor)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772-Schumann, Robert Werke Breitkopf Gregg Serie 7 Band 2 RS 47 Op 9 scan.pdf

			Coquette (B \flat major) Réplique (B \flat major)	
	3 Romanzen	Op.28	2. Einfach (F \sharp major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP11138-Godowsky_APS_62_Schumann_Romance_Op.28_No.2.pdf
	Piano Sonata No.2	Op.22		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP289729-PMLP02194-Schumann_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_4_RS_60_Op_22_scan.pdf
	Symphonic Etudes	Op.13		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP289811-PMLP02189-Schumann_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_2_RS_51_Op_13_scan.pdf
	Etudes after Paganini Caprices	Op.3	2. Etude in E major (after Caprice No.9 in E major)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP289896-PMLP02187-Schumann_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_41_Op_3_scan.pdf
Scriabin, Aleksandr (1872 – 1915)	3 Pieces	Op. 45	2. Poëme fantasque 3. Prélude	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP179701-SIBLEY1802.18988.fb0f-39087012479731score.pdf
Silva, Oscar da (1870 – 1958)	Queixumes			
Spalding, Albert (1888 – 1953)	Berceuse	IAS 2		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP100481-PMLP206318-Spalding_-_Berceuse_PS.pdf
	Suite for Violin and Piano	IAS 5		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP244310-SIBLEY1802.17050.69a9-39087009844764score.pdf

Tchaikovsky, Pyotr Ilyich (1840 – 1893)	Piano Concerto No.1	Op.23		https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP270617-SIBLEY1802.26132.7afd-39087011954114score.pdf
Tedesco, Mario Catelnuovo (1895 – 1968)	Alt Wien	Op.30	1. Alt wien (valsa) 2. Nachtstuck (nocturno) 3. Memento-Mori (fox-trot tragico)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP525880-PMLP850990-Castelnuovo-Tedesco - Alt Wien (piano).pdf
Villa-Lobos, Heitor (1887 – 1959)	A prole do bebê No.1	W140	6. A pobrezinha (A boneca de trapo)	https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP85545-SIBLEY1802.13408.ed59-39087012480366piano.pdf

FONTE: A autora (2021).

APÊNDICE C – LISTA DE PIANOS DE LUBA D'ALEXANDROWSKA

Piano	Ano aproximado do piano	Trechos das correspondências com referências aos pianos
Piano ½ Cauda Madeira Cor Clara	1921-1922	<p><i>Se, portanto, isso não há – enderece ele como os outros – aquela estação de carga perto da “Antarctica”, porque assim os meus carregadores podem desencanaixotar ele aí mesmo, deixando a caixa na Antarctica e trazendo o piano, só, para o salão de concertos onde ele ficará, junto ao meu fiel velhote de 1922, que está trabalhando agora, e ainda com honra, coitado! (23/11/1926)</i></p> <p><i>Eu desejava mandar a parte mecânica do meu piano amarelo (que sempre quero imenso) para pôr os feltros. [...] Precisa levar consigo tudo quanto é preciso, cada dia fica mais urgente este serviço, se não, impossibilita-me há logo de usar esse piano ainda esplêndido como sonoridade. Talvez vendê-lo – e em todo o caso – não é bom ver um Piano Essenfelder depois de 6 anos de uso, ficar em estas condições, para o povo que a todo instante lida com ele, especialmente alunos. (20/03/1927)</i></p> <p><i>Digo até novembro porque até lá, vou ficar com a presente salinha da rua dos Apeninos, e preciso mandar o “Amarelão” para um salão de audições. (04/06/1927)</i></p> <p><i>Uma das minhas melhores alunas [...] quer o grande prazer de possuir um Essenfelder, meia cauda (como o meu “Amarelão”). (20/09/1927)</i></p> <p><i>Como provavelmente o S^o Bertholdo lhe contou, eu vendi o meu querido “Amarelão” para uma família norte americana, que queria ele muito bem e desde muito tempo namorava ele, pela sua simpática sonoridade e raríssima caixa. Imagine, que ainda hoje, é o piano que está nas melhores condições, como ação da mecânica perfeita, etc. Ele não sentiu absolutamente nada, da estação climatérica tão péssima de umidade, como parece esteve todo este verão em S. Paulo, e fica ainda uma das suas obras primas! (08/05/1928)</i></p>
Piano em Curitiba/PR	1922-1923	<p><i>O Senhor vai ver também uma simpática reformela, ao “nosso” piano! (07/05/1925)</i></p>
Piano no quarto do hotel de São Paulo/SP	1926	<p><i>Fiquei muito satisfeita de já encontrar o seu lindo piano no meu quarto, vai de certo ser a admiração de todos. (10/03/1926)</i></p>
Piano Cauda enviado para São Paulo/SP (Grande Piano Cauda Preto)	1926	<p><i>Agora quero responder a sua gentil carta do dia 17 passado, atrás da qual eu logo recebi caixas e piano. As primeiras em relativamente bom estado, mas o piano levou algum soco pavoroso, porque diversas peças n’elle estavam quebradas, e a sonoridade d’elle não parece mais a mesma. Ao pé d’aquella que já estava aqui, e que é realmente mais bonito como madeira e sonoridade. (30/03/1926)</i></p> <p><i>Aqui vai o cheque pelas despesas relativas a chegada do meu piano cauda, que já está guardado aqui em S. Paulo,</i></p>

		<p><i>mas ainda não pude abrir nem ver. Se Deus quiser estará tudo em ordem! (17/04/1926)</i></p> <p><i>Agora a respeito do grande piano cauda preto que tenho em Brooklyn, há duas notas que estão abaixadas (teclado) e que pouco tocam. O que precisa fazer? O Fritz me explique por carta porque eu receio de deixar mexer na mecânica por outras mãos. (20/09/1927)</i></p> <p><i>O pequeno armário emprestado que está no Curso se manteve e está em excelentes condições. Porque então esta fraqueza no grande cauda preto? Tão contrária ao bom renome dos pianos Essenfelder. (08/05/1928)</i></p> <p><i>Tenho o meu Recital no Municipal a semana vindoura, e disso quero lhe avisar, pensando que talvez quisesse vir para fazer o reclame do grande piano cauda preto que vou tocar (o meu). (17/08/1928)</i></p> <p><i>Chegando aqui do Rio, depois dessa constante época de chuvas, tinha receio de encontrar o grande piano de cauda, aqui da chácara meio encrencado, mas felizmente não! Ele está bem bom, e nem desafinou. (07/11/1928)</i></p>
<p>Piano Grande Cauda Preto para Sr. Reimar von Bülow Radum</p> <p>nº 2092 (fabricado em 1926) Modelo Cauda III</p>	<p>1926-1927</p>	<p><i>Desejava saber para quando mais ou menos o piano grande cauda estará pronto? O senhor mande para S.Paulo, diretamente ao Sº Lucchesi, da Casa Bechstein, porque talvez n'aquella época o Sº Rhay não estará aqui e eu também estarei ainda aqui no hotel, onde não tenho lugar para ele. (20/03/1926)</i></p> <p><i>Muito obrigada pela sua boa longa carta recebida ontem! Finalmente!... Já lhe digo que eu a li ao Sº Rhay de Radum que presentemente acha-se em S. Paulo, e que ele ficou muito sensibilizado, pelo que ouviu do piano dele. [...] O piano, ele [Rhay de Radum] absolutamente diz, que não quer claro, acetinado; como a madeira que eu gosto. Para grande piano de concerto, acha isto feio, e talvez acredito que tem certa razão. Quer preto ou pelo menos, d'aquella linda cor escura de tartaruga como o meu velho. (23/04/1926)</i></p> <p><i>O piano grande cauda do Sr de Radum vai servir tanto a ele, como a mim (primeiro) pelos concertos do Rio de Janeiro (em fins de setembro) e depois talvez o Norte – Bahia – Maceió – Pernambuco – Ceará – e vice versa. (07/06/1926)</i></p> <p><i>O Sº Radum já me autorizou de o receber [piano] e ocupar até o começo da turnê pelo Norte, qu'elle tenciona fazer em abril. Mas vou pedir ele de também mandar uma carta direta para a Fábrica. (23/11/1926)</i></p> <p><i>Creio que o piano novo vai ficar comigo com certeza até maio, mas tudo pode acontecer e o Sº Rhay viajar em turnê antes! (23/12/1926)</i></p> <p><i>Portanto, eu, regressando o dia 30 de março da Europa, encontrei os meus em estado nada bom, com notas pegando, sonoridade alterada, enfim um desespero especialmente o grande cauda de Radum, que agora passou</i></p>

		<i>em minha propriedade, pois ele foi, para tempo indeterminado para Europa. (08/05/1929)</i>
Piano de armário nº1964 (fabricado em 1925)	1927	<p><i>Também peço o Sº Fritz de não demorar em me mandar um pianosinho de armário para a sala do Curso do qual preciso até novembro só, e que depois mandarei para o seu representante por na venda. Digo até novembro porque até lá, vou ficar com a presente salinha da rua dos Apeninos, e preciso mandar o “Amarelão” para um salão de audições. (04/06/1927)</i></p> <p><i>Sº Fritz,, por favor não esqueça de me mandar o recibinho liquidado do meu piano armário aqui da chácara que me devia desde o ano passado. O seu número é 1964 e esperando a sua resposta e com mil lembranças a todos. (08/05/1928)</i></p> <p><i>O meu armário aqui na chácara estava também com as notas pegando de modo horrível. Tenho curado ele com lâmpadas elétricas penduradas interiormente e este sistema teve bom efeito. De vez enquanto quando o dia está úmido como hoje por ex. acendo uma delas e dentro ele se mantém sequinho. (08/05/1928)</i></p>
Piano ½ Cauda Preto para Yvette Gouvea nº 2375 (fabricado em 1928) Modelo Cauda III Moderno	1928	<p><i>Uma das minhas melhores alunas, já concertista, Yvette Gouvea, realizou a pouco uns concertos no interior, e com o dinheirinho que ganhou, a mais, a venda de Blüthner armário que tem, quer o grande prazer de possuir um Essenfelder, meia cauda (como o meu “Amarelão”). Só ela o quer preto, e feito com todos os sentidos, como se fosse para mim mesma. (20/09/1927)</i></p> <p><i>Estimo que estejam todos da família bons, e preciso dar-lhe os parabéns pelo esplendido piano de Yvette Gouvea, que está como é justo, despertando o entusiasmo de todos. (08/05/1928)</i></p>
Piano ½ Cauda Preto para Herr von Hardt nº 2486 (fabricado em 1928) Modelo Cauda II	1928-1929	<p><i>Primeiramente tenho que lhe fazer uma encomenda, de um piano preto, meia cauda, que deveria estar pronto para outubro mais ou menos. [...] A encomenda do piano é para o cunhado de Reimar von Bülow – Herr von Hardt – e o Sº von Bülow nosso sempre sincero amigo, me pediu de cuidar desse encomenda antes de viajar para Europa onde ele foi com turnê de concertos. (29/06/1928)</i></p> <p><i>[...] sobre a negociação com o cunhado de von Bülow: De certo me compreende pelo interesse e amor sincero, que tenho aos vossos pianos. Não posso porém, me comprometer na minha amizade com o Sº von Hardt ou ainda pior, o Sº Reimar, que infelizmente está longe dando concertos na Alemanha. (09/11/1928)</i></p>
Piano modelo Moderno	1941	<i>Quero também que me ouça sobre um pequeno conselho prático a respeito do piano moderno, adquirido em 15 de abril passado [...] (27/05/1941)</i>

FONTE: A autora (2021).

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO DISCURSO REALIZADO POR LUBA D’ALEXANDROWSKA

Apresentação do ultimo modelo de Piano-Cauda de concerto ESSENFELDER, por
Y.L.d’Alexandrowska.

São Paulo, 31 de Janeiro de 1927.

“... Antes de terminar este programma, quero ainda chamar a atenção do publico presente, ao facto, que hoje, eu tenho a felicidade, de tocar, e de estrear oficialmente, o piano de concerto que pode-se considerar o mais “perfeito”, não só em S. Paulo, mas talvez em todo o Brazil!

Eu sei de podel-o afirmar, com toda autoridade, porque, a minha vida inteira, toquei nos mais esplendidos, Bechstein, Steinway, Bluthner, na Europa e na America do Norte. E ainda é a minha satisfação, de dar a surpresa, (para alguns... talvez espanto!) revelando, que este piano, é um Essenfelder, que foi feito no Brazil, quer dizer fructo de industria “nacional”.

Desde a minha primeira tournée no Brazil, achei imensa falta de pianos bons, mal acostuada como estava, com os esplendidos instrumentos, que tinha deixado na America do Norte de onde eu vim. Me salvei no começo com um Chickering, que tinha trazido commigo, mas que pouco tempo resistiu a este clima desconhecido. Desde aquelle tempo, conheci os pianos Essenfelder, e não quis ocupar outros. Os pianos armario, que adoptei para o meu estudo, estavam já desde aquelle tempo “perfeitos”. Dizendo “perfeito”, eu quero exprimir, que nunca tinham uma falha no mecanismo, nunca paravam notas nas epochas de terrível humidade, a afinação resistia mezes... Na occasião então de viagens, parecia até absurdo de ver chegar um piano, depois de soccos na estrada de ferro, outros soccos descendo de guindastes, ainda bem afinado como se apenas sahisse da fabrica!

Os Pianos-Cauda ainda pouco numerosos, podiam ser criticados em algumas coisas, mas não deixavam de ter esta immensa qualidade, a Resistencia. Assim eu levei commigo para uma longuíssima tournée no Norte do Brazil, este piano meia cauda (que ainda fica para mim fiel companheiro). Sahiu-se tão bem d’esta longa viagem, que levei-o logo também para Europa, onde foi muito apreciado. Mas, naturalmente, ahí, os pianos tocados por concertistas, são em geral tão bons, que acharam bem natural, que um piano que eu trazia fosse excelente, e admiraram sobretudo, a raridade da sua preciosa caixa de Imbuia maciça.

Na Europa e na America do Norte, ninguém que não esteve ainda aqui, pode imaginar o que se passa, com os esplendidos pianos que chegam aqui, alguns já, desde a chegada, estragados. Outros moribundos, depois de poucos mezes de uso ou no correr ao máximo de 3 a 5 anos.

Quando eu me lembro, que os Bechsteins e Steynway, acompanham uma vida inteira ou até duas gerações em perfeito estado, como um esplendido Steinway grande-cauda que conheço em Florença, e que já tem mais de trinta annos de vida. E verdade, que foi feito n’uma epocha, quando a grande fabrica da America do Norte, tinha por fim a “Perfeição, a Obra de Arte grande”, nos seus instrumentos, e não como hoje... a

“pressa”... a industrialização dos Pianos e vontade so de mandar sahir dúzias, e dúzias e dúzias, para o Rei Commercio, lá fora!

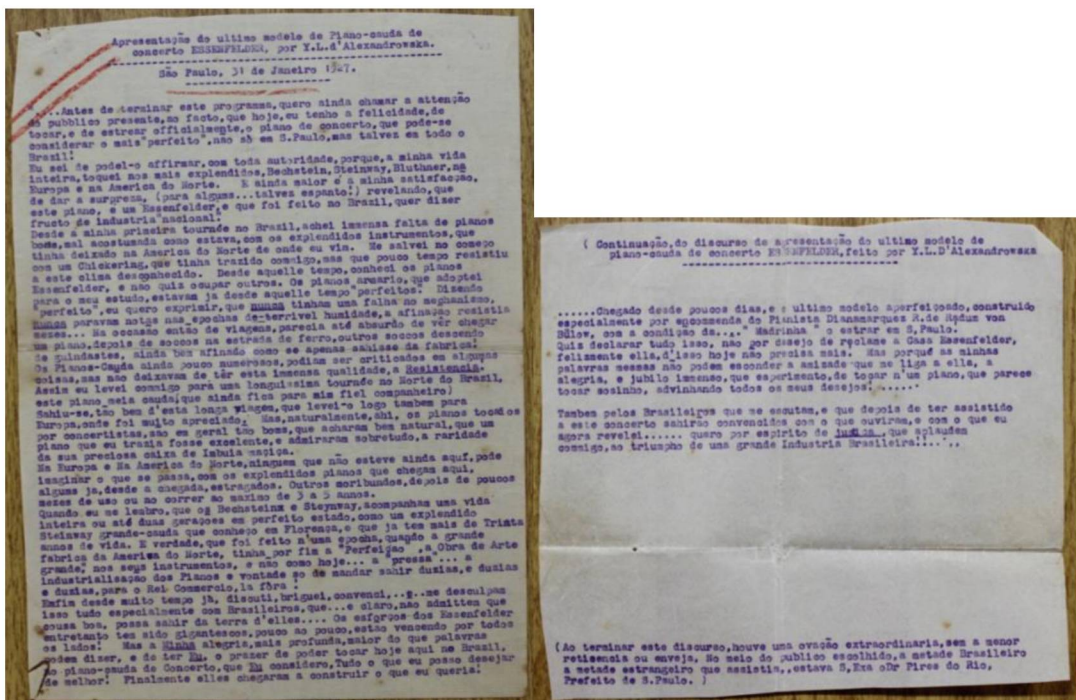
Enfim desde muito tempo já, discuti, briguei, convenci,... e ... me desculpam isso tudo especialmente com Brasileiros, que... e, claro, não admittem que cousa boa, possa sahir da terra d’elles... Os esforços dos Essenfelder entretanto tem sido gigantescos, pouco a pouco, estão vencendo por todos os lados! Mas a Minha alegria, mais profunda, maior do que palavras podem dizer, e de ter Eu, o prazer de poder tocar hoje aqui no Brazil, no piano-cauda de Concerto, que Eu considero, tudo o que eu posso desejar de melhor! Finalmente elles chegaram a construir o que eu queria!

... Chegando desde poucos dias, e o ultimo modelo aperfeiçoado, construído especialmente por encomenda do Pianista Dinamarquez R. de Radum von Bülow, com a condição da... “Madrinha” o estrear em S. Paulo.

Quiz declarar tudo isso, não por desejo de reclame a Casa Essenfelder, felizmente ella, d’isso hoje não precisa mais. Mas porque as minhas palavras mesmas não podem esconder a amizade que me liga a ella, a alegria, e jubilo immenso, que experimento, de tocar n’um piano, que parece tocar sozinho, advinhando todos os meus desejos!...

Tambem pelos brasileiros que me escutam, e que depois de ter assistido a este concerto sahirão convencidos com o que ouviram, e com o que eu agora revelei... quero por espirito de justiça, que aplaudem commigo, ao triumpho de uma grande Industria Brasileira!...

(Ao terminar este discurso, houve uma ovação extraordinária, sem a menor retisencias ou enveja. No meio do publico escolhido, a metade Brasileiro a metade estrangeiro que assistia, estava S. Exa o Dr. Pires do Rio, Prefeito de S. Paulo.)



ÍNDICE REMISSIVO

A

- Alagemovits, Nicolas 13, 14, 169, 197, 208, 241
 Alexandrowska, Yanesse Luba 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 45, 50, 54, 56, 57, 62, 63, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 259, 277
 Almeida, Margarida Lopes de 129, 250
 Andrade, Mário de 89, 90, 166
 Assumpção, João Pamphilo Velloso d' 102, 103, 105, 164, 200, 202, 215, 233, 241
 Azambuja, Bly 182
 Azambuja, Lourdes 182
 Azambuja, Poly 182
 Azevedo, Sylvia Poyáres 182

B

- Backhaus, Wilhelm 120
 Bittencourt, Noemia 182
 Boskoff, Georges 112
 Braga, Emani 92
 Braga, Zita 182
 Bueno, Maria de Lourdes 182
 Bülow, Hans Guido von 78, 238
 Buonamici, Giuseppe 78, 80, 82, 149, 195, 238

C

- Cantú, Agostinho 116, 117, 141, 148, 153, 154, 263
 Carrano, Lucia 182
 Carrano, Ormilda 182
 Carreras, Maria 83, 112, 116, 117, 153
 Catelnuovo Tedesco, Mario 145, 155, 273
 Cavalcanti, Gladys 182
 Cearense, Catulo da Paixão 85
 Cerqueira Dias, Jeannette 182
 Cerqueira Dias, Lygia.. 182, 184, 185, 187, 247

Ch

- Chagas Filho, Carlos 95
 Chiaffarelli, Luigi .87, 88, 89, 92, 116, 117, 153, 165, 167, 168, 169, 170, 185, 189
 Chiaffitelli, Maria Amelia 182

C

- Colle Munhoz, Ignez 182, 184
 Cortot, Alfred 169
 Cruz e Souza 123, 247

D

- Del Picchia, Paulo Menotti 92

E

- Essenfelder Cunha Mello, Esther 21, 33, 36, 231, 243
 Essenfelder, Alanderson 21, 203
 Essenfelder, Florian 14, 203, 204, 205
 Essenfelder, Floriano Helmut 34, 204, 209, 210, 212, 238
 Essenfelder, Frederico 21, 63, 67, 110, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 146, 161, 172, 173, 176, 177, 179, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 197, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 258

F

- Ferroni Pini, Natalina... 179, 183, 184, 188, 250
 Fiori, Giuliana de 182
 Fiori, Sergio de 182, 183
 Fontainha, Guilherme Halfeld 33, 125, 126, 128, 191, 205, 206, 231, 241
 Fontana, Consuelo 182
 Fontoura, Celina 183
 França, Maria N. 182
 Friedman, Ignaz 115, 120
 Fróes, Sylvio Deolindo .21, 103, 104, 124, 125, 142, 149, 150, 151, 154, 237, 266

G

- Giraudon, Gabriel 88, 89
 Gomm, Consuelo 182, 201
 Gomm, Henrique 201
 Gomm, Isabel 172, 201
 Gomm, Patrícia 182, 201
 Gottschalk, Louis Moreau ... 142, 153, 155, 267
 Gouvea Lohn, Yvette Leonor de 20, 23, 78, 161, 170, 179, 182, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 252, 256, 259, 276
 Gouvea, Anfrídio Epaminondas da Costa.... 78, 191, 193, 254

Gouvea, Judite Braga da Costa ... 78, 191, 193, 254
 Guerra, Oliva Correia de Almada Meneses .. 79
 Guimarães, Andyara 182
 Guimarães, Beatriz Fonseca..... 183, 186, 188

H

Hardt, Herr von 223, 276
 Harnisch, Alessandro 81
 Harnisch, Alexander ... 6, 18, 20, 21, 22, 29, 50, 53, 76, 81, 83, 192, 241
 Harnisch, Giulio 22, 81, 82, 83
 Harnisch, Sascha 22, 23, 24, 192, 254
 Hauer, Bertholdo 127, 226, 229, 274
 Henn, Amélia 93
 Hofmann, Josef 122
 Horowitz, Vladimir 122
 Hote, Annita 182

I

Itiberê da Cunha, Brasília..... 70, 143, 149, 151, 152, 153, 154, 243, 267

L

Lohn, Percival. 6, 18, 20, 21, 23, 24, 28, 50, 53, 78, 161, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 252
 Loyola, Hysayl de 182
 Loyola, Maria José 182

M

Mignone, Francisco 92
 Mocchi, Walter 84, 111
 Monteiro da Silva, Maria do Carmo 34, 238
 Müller, Cecília Essenfelder 191, 258
 Müller, Gastão 191, 258
 Muricy, Andrade . 19, 32, 76, 77, 78, 82, 83, 93, 97, 107, 108, 111, 119, 151, 152, 155, 156, 212

N

Napoleão, Arthur 36, 88, 89, 243
 Nogueira, Rachel 182
 Nogueira, Stella 182
 Novaes, Guiomar 17, 20, 34, 35, 82, 83, 88, 92, 105, 116, 117, 122, 139, 153, 158, 160, 185, 224, 226, 237, 238, 242, 243, 245

O

Oliveira, Waldemar de 96, 103, 129
 Oswald, Alfredo 80, 195, 243
 Oswald, Henrique 77, 78, 80, 85, 143, 149, 150, 154, 155, 186, 238, 239

Oswald, Luli (Margarida Henriqueta Marquesini Teixeira de Freitas) ... 76, 80, 81, 183, 186, 187, 195, 196
 Ozório de Almeida, Miguel ... 23, 27, 94, 95, 96, 97, 135, 136, 137, 190, 229, 235, 246, 253

P

Pernambuco, João 85
 Pires, Anna Simões 182
 Prado, Paulo da Silva 92, 246

R

Rachmaninov, Sergei 122
 Radum, Reimar von Bülow 130, 131, 133, 191, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 230, 233, 248, 275, 278
 Risler, Édouard Joseph 78, 79, 81, 84, 113, 115, 155, 235
 Rubinstein, Anton 36, 152, 245
 Rubinstein, Arthur.... 80, 89, 112, 115, 118, 122
 Rudge, Antonietta 34, 88, 92, 185

S

Sá Pereira, Antônio de 120
 Scrivo, John 22, 245
 Silva, Julieta Dias da 170, 178, 182
 Silva, Margarida 182
 Sixt, Lotte 178, 182
 Smit, Frank 132, 133, 134, 242
 Solheid Marques, Margarida 123, 182, 184
 Souza Lima, João de 112
 Souza, Antonietta de 135
 Souza, Helena Muniz de 183

T

Tagliaferro, Magdalena (Magda) 17, 20, 34, 35, 36, 37, 88, 139, 160, 168, 169, 170, 174, 187, 190, 239, 242, 244, 246
 Tagliaferro, Paulo 88
 Telles, Wanda 170, 183, 187
 Tourinho, Osminha 182

V

Vianna da Motta, José 112, 120
 Viggiano, Paola di 80
 Villa-Lobos, Heitor 89, 91, 92, 146, 149, 150, 154, 240, 273
 Vuadena, Nora 182

W

Wehrs, Carlos 131, 207, 220, 229

Z

Zadora, Michael von 120