

## As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da *Belle Époque*

Mônica Vermes\*

### Resumo:

O presente trabalho, centrado nas mulheres, integra-se num projeto mais amplo que tem como objeto a atividade musical no Rio de Janeiro no período entre 1890 e 1920. O registro da atividade feminina na historiografia musical brasileira é escasso, mas observando outros tipos de fontes encontramos, em contraste, não só uma presença significativa, mas quase uma centralidade da mulher em várias atividades musicais. O relatório sobre os conservatórios de música europeus elaborado por Leopoldo Miguez (1897) inclui um quadro sinóptico que contém dados relativos ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Esse quadro revela que a grande maioria dos alunos do Instituto eram mulheres. Essas mulheres acabavam funcionando como eixos de difusão musical, na educação dos filhos, nas atividades de lazer privado e semi-privado, como *saraus* realizados em casa, ou em recitais coletivos realizados em espaços públicos como amadoras. O registro da memória dessas atividades femininas não se dá necessariamente pelo acréscimo de capítulos a uma historiografia existente que privilegia certos papéis (compositores) e formatos (circuito de concertos), mas pela revisão do ambiente musical e do seu sistema de funcionamento: seus espaços, suas personagens, seus repertórios. Neste trabalho partimos de uma revisão de alguns títulos significativos da historiografia musical brasileira e os analisamos em diálogo com outras fontes que ajudam a compreender melhor a história das mulheres na música brasileira.

### Palavras-Chave:

música brasileira, Rio de Janeiro, mulheres

### Abstract:

This paper, focused on women, is part of a larger project that analyzes the musical activity in Rio de Janeiro from 1890 to 1920. Musical activities performed by women are scarcely recorded in most of the Brazilian musical historiography, but other sources show that women had even more than a significant presence in musical activities, we might consider them as central. The report on European conservatories prepared by Leopoldo Miguez (1897) includes a summary table that also shows data relative to the National Music Institute of Rio de Janeiro. This table reveals that most of the students of the Institute were women. Those women operated as music spreading axes, through the education of their children, in the private and semi-private leisure activities that took place at their homes, such as *saraus*, or in collective recitals performed in public venues, when they played or sang as amateurs. The memory of those feminine activities should not necessarily be recorded by adding chapters to an existing historiography that privileges certain roles (composers) and formats (concert circuit), it should propose a revision of the musical environment and its operating system: venues, people and their roles, and repertoire. In this paper we propose a revision of significant titles of Brazilian music historiography and analyze it in dialogue with other sources that enlighten the history of women in music.

### Keywords:

Brazilian music, Rio de Janeiro, women

A atividade musical que tinha lugar na cidade do Rio de Janeiro da *belle époque* era intensa e variada. Vários eram os espaços em que ocorria, os gêneros musicais praticados e as formações musicais (vocais e instrumentais) empregadas. A questão inicial que moveu este trabalho foi procurar entender de que forma as mulheres participaram dessa efervescência musical, sem fazer distinção entre atividades musicais profissionais e amadoras.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Essa distinção não é simples, mesmo desconsiderando-se questões de gênero, num meio cultural no qual as instituições que permitiriam a profissionalização ainda estavam se consolidando.

Para obter um levantamento preliminar da atividade musical feminina no Rio da virada do século fiz uma análise de parte da historiografia da música brasileira erudita, concentrando minha análise nos livros de Cernicchiaro (1926), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) e Bruno Kiefer (1977). A partir da observação da presença/ausência de registro de atividades femininas nessas obras algumas questões começaram a se delinear, a mais importante delas diz respeito ao que seja uma atividade musical relevante. A ausência quase total do registro de atividades de mulheres em certas obras não se trata de uma ausência de atividades femininas, como fica comprovado na comparação entre fontes diferentes, mas por considerá-las irrelevantes. Outras questões se desdobram a partir daí, como fazer um levantamento mais abrangente dessa atividade musical feminina? e como construir uma narrativa histórica que faça jus a esses diversos planos superpostos?

Este trabalho é um primeiro resultado dessa linha de investigação e está inserido dentro de um projeto mais amplo, que tem como objeto as atividades musicais do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920.

*A Storia della Musica nel Brasile* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro enumera, em capítulos divididos por especialidades musicais e cortes cronológicos, uma grande quantidade de mulheres envolvidas com atividades musicais. Em certas especialidades, como é o caso do canto e do piano, há um significativo adensamento. Ele registra com abundância nomes de cantoras estrangeiras que passaram pelo Rio e dá especial destaque às cantoras brasileiras, como é o caso de Matilde Canizares (p. 264) e Clotilde Maragliano, que fez uma brilhante carreira na Europa, encerrada quando, depois de passar longa temporada no Rio, “torna-se esposa afetuosa de um homem digno dela” (p. 266). Salvo alguns casos que recebem destaque especial, os nomes aparecem em longas listas, acompanhados às vezes da classificação das vozes e de alguns adjetivos, às vezes dirigidos à voz, às vezes dirigidos à dona da voz.

Entre as pianistas, sem contar com Antonieta Rudge e Guiomar Novaes que desenvolveram suas carreiras em São Paulo, há uma lista enorme, apresentadas como profissionais, nascidas no Rio de Janeiro ou nascidas em outros estados e radicadas no Rio<sup>2</sup>. Destas uma ou outra

---

<sup>2</sup> À guisa de ilustração, reproduzimos aqui o nome das pianistas enumeradas por Cernicchiaro: Magdalena Tagliaferro, Antonieta Serva, Izabel Azevedo, Rita Ulhôa, Ivonne de Geslin, Orizia Pimentel, Alcina Navarro de Andrade, Dulce Guimarães, Julieta Medeiros, Olinta de Freitas, Edith Victorio da Costa, Heloísa Seabra, Eudóxia C. Saraiva, Stella Muniz Freire, Iza Giroud, Gabriela Figueiredo, Rita de Cássia Oliveira, Guiomar Cotegipe da Cruz, Ofélia Isaacson, Edith Massière Thibaud, Lisette Marque de Oliveira, Angelina Trajano, Almerinda de Freitas Ramalho, Nádia Soledade, Fanny Guimarães, Maria Amália de Rezende Martins, Vitalina Brasil, Gilda de Carvalho, Lúcia Branca da Silva, Antonieta Veiga de Assis Pacheco, Maria de Falco, Maria Abalo Monteiro, Christina Moller, , Zilda Chiabotto, Helena Bastos, Alice Coggin, Maria Siqueira, Eugênia Soares de Mello, Sílvia Figueiredo, as irmãs Suzana e Helena Figueiredo, Julieta Alegria, Maria Lina Jacobina,

merece uma observação complementar, por exemplo, Fanny Guimarães é lembrada por sua carreira brilhante e por ter morrido muito cedo, aos 23 anos (p. 431), Julieta Alegria se destacava, “não pode ser confundida com as pianistas medíocres de sua época” (p. 434) e Maria Virgínia Leão Velloso (ou Nininha Velloso Guerra) era criticada pela sua preferência por compositores “anárquicos” como Debussy e também se dedicava à composição (p. 437). Muitas delas aperfeiçoaram seus estudos musicais na Europa e posteriormente se dedicaram à docência. Em muitos casos, só aparece o nome, de algumas um brevíssimo perfil biográfico. Não é possível saber com certeza a frequência com que essas pianistas se apresentavam, é possível que algumas delas tenham se produzido em público apenas uma vez.

Cernicchiaro enumera também as mulheres que se dedicavam a outros instrumentos: órgão, violino, flauta, violoncelo e canto. Algumas dessas mulheres são identificadas como compositoras, mas, salvo a indicação ocasional do nome de alguma obra, não há grande menção a essas atividades. É o caso de Marieta Howat, cantora “favorita dos salões aristocráticos” e compositora de uma “graciosa *Ave Maria...*” (p. 535).<sup>3</sup>

Há duas violinistas cuja trajetória ilustra o que seria um destino comum a muitas mulheres musicistas: Carmita Campos, “a violinista mais glorificada pelo público e pela crítica de seu tempo”..., “a gentil jovem, logo roubada da arte para se dedicar aos cuidados domésticos” (p. 479-480) e Noêmia de Oliveira, “também este talento emergente, poucos anos depois de seu triunfo, tomou marido, e, toda dedicada aos cuidados domésticos e ao afeto do consorte, retirou-se da arte” (p. 480).

Uma área na qual as mulheres tiveram também numerosa atuação foi no ensino da música, em escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, em escolas privadas ou em aulas particulares. É digna de nota a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas (p. 600).

Cernicchiaro procura catalogar tudo aquilo de que tem conhecimento, registrando até mesmo eventos prosaicos e dando um mesmo peso a figuras que parecem ter tido destaque muito diferente no meio musical (uma pianista profissional e a moça que deu um único recital).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo descreve em *150 Anos de Música no Brasil* (1956) a construção de um meio musical bem-sucedido: compositores e intérpretes (principalmente

---

Celina Roxo, Kitta de Bellido-Gusmão, Tilda Aschoff, Dyla Torres Josetti, Elza Canéa, Zélia Autran, Maria Luísa Teixeira Campos, Elisa Accioli de Brito, Irene Nogueira da Gama, Judith Morrison, Maria do Carmo, Maria Virgínia Leão Velloso (ou Nininha Velloso Guerra), Maria Antônia, Branca Bilhar, Dila Tavares Josetti, Ilsa Woebeke, Nadir Soledade, Dulce Saules, Maria de Lourdes Torres, Valina e Inocência Rocha, Hilda Teixeira da Rocha, Edith Lorena, Lisette Marques de Oliveira, Marieta Saules, Maria de Santos Mello, Gilda de Carvalho, Alice Alves da Silva, Maria Antoinette Aussenac (Cernicchiaro, 1926, p. 429-439).

<sup>3</sup> Ainda assim, Cernicchiaro só registra seis mulheres compositoras.

compositores) de primeiro e segundo escalão, em uma narrativa sem sobras (dentro desses critérios).

A figura central da história da música brasileira de Luiz Heitor é o compositor. As únicas mulheres que são incluídas nessa função são Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Joanília Sodré (1903-1975), compositora e regente, “segundo aluno de Francisco Braga a conquistar o Prêmio de Viagem, em 1927” (Azevedo, 1956, p. 198).

Chiquinha Gonzaga aparece ao lado de Ernesto Nazareth, como “os dois principais representantes das danças e canções urbanas, no Brasil, nesse período de afirmação nacional de que vai sair o maxixe...” (p. 148), e ganha destaque não só pela sua produção musical, mas pela sua atitude de afronta aos padrões comportamentais da época (p. 150-151).

Além dessas duas compositoras,<sup>4</sup> Luiz Heitor enumera as professoras de música do Instituto Nacional de Música e algumas cantoras notáveis e, ao reconhecer o fenômeno de grande fascínio que o piano exerceu sobre os “brasileiros, ou melhor, brasileiras” (p. 217), reconhece, ainda que indiretamente que havia uma grande quantidade de mulheres que se dedicava a esse instrumento.

Já Bruno Kiefer em sua *História da Música Brasileira* (1977) opta, explicitamente, por uma abordagem que omite a música “popular e semi-erudita” (p. 66, 78), o que explica a ausência de uma discussão mesmo da musicista mais conhecida do período, Chiquinha Gonzaga, salvo por uma citação de Batista Siqueira na seção dedicada à biografia de Ernesto Nazareth (p. 124).

Mas há algo interessante a observar em Luiz Heitor: a grande importância que ele parece dar para as esposas dos compositores, destacando sua cultura, formação, capacidade de criar um ambiente receptivo para reuniões domésticas e competência musical.

Ao falar de Leopoldo Miguez, Luiz Heitor destaca: “O consórcio com D. Alice Dantas, filha do seu chefe comercial, senhora de grande beleza e raras virtudes, excelente pianista e herdeira dos sólidos bens de fortuna que o pai amealhara, foi um acontecimento decisivo para a carreira artística de Leopoldo Miguez.” (p. 108)

Sobre Henrique Oswald: “Ligado pelo casamento a uma família de intelectuais, pois desposara em 1881 Laudomia Gasperini, filha de um professor de liceu, antigo bibliotecário do Conservatório de Nápoles, sente-se ainda mais radicado à Itália, onde nasceram seus quatro filhos. ... Sua esposa era uma jovem cultíssima e de uma grande firmeza de espírito. Colaboradora do pai, nas lides do ensino ...” (p. 123)

---

<sup>4</sup> Luiz Heitor cita também Cleofé Person de Mattos (1913-2002) entre as alunas de Francisco Braga, mas o seu período de atividades já não se encaixa dentro de nosso corte cronológico.

Sobre Alberto Nepomuceno “Mas na antiga Cristiânia, capital da Noruega, onde vai convalescer, Nepomuceno encontra a pianista Walborg Bang, discípula de Grieg e de Leschetizky, que se torna sua esposa.” (p. 168-169).

No caso de Glauco Velásquez, à falta de uma esposa, encontramos o papel importante da mãe: “Os responsáveis pela sua educação desejavam vê-lo trilhando uma carreira mais prática do que as artes. Mas a mãe interveio, e obteve que a vontade do menino fosse respeitada. Era uma senhora admirável, de grande inteligência e grande coração...” (p. 237)

As habilidades ou qualidades que se destacam faziam parte dos requisitos de uma senhora da elite, que incluíam o domínio do francês, do piano, do canto e da dança. Ao analisar a estrutura ideológica das duas principais instituições de ensino da elite carioca da *belle époque*, o Colégio Pedro II e o Colégio Sion, Needell (1993, p. 85) caracteriza o papel feminino como de “instrumento de civilização do mundo íntimo da elite”, para o qual as mulheres seriam preparadas pelo Sion.

Esses talentos seriam praticados especialmente dentro do círculo doméstico, na intimidade da família ou na recepção de convidados. Sobre as queixas frequentemente registradas nos periódicos da época da pobre vida noturna carioca, Needell argumenta que “as pessoas de posses evidentemente saíam de casa, mas não com assiduidade suficiente para sustentar mais do que algumas poucas instituições”, isso porque existia “uma vigorosa tradição de entretenimentos domésticos” (1993, p. 87), entretenimentos esses nos quais a música tinha um papel central. O “próprio” desses salões, compreendia “música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia (normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família anfitriã ou por algum convidado), ou ainda representação de um trecho de peça de teatro ligeira ... danças, jogos de cartas e conversas requintadas ajudavam a compor o ambiente.” (Needell, 1993, p. 130-31)

Algumas mulheres tiveram grande destaque nos salões, é o caso de Bebê Lima e Castro (batizada Violeta Lima e Castro). Ela participava de vários salões elegantes, entre eles o de Rui Barbosa, e de eventos mais especificamente musicais, no Teatro Lírico e na Exposição Nacional de 1908.<sup>5</sup>

A formação musical dessas jovens se dava através de tutores privados, de aulas em alguma das várias escolas de música que apareceram no Rio de Janeiro dessa época<sup>6</sup> ou no Instituto Nacional de Música. O Instituto tinha como objetivo, de acordo com o regulamento aprovado

---

<sup>5</sup> Bebê Lima e Castro também é citada com destaque por Cernicchiaro entre as cantoras.

<sup>6</sup> O Ginásio de Música de Frederico Mallio, O Conservatório Livre de Música de Cavallier Derbelly, a Nova Escola de Música de José Lima Coutinho, a Escola de Música Figueiredo-Roxo, por exemplo.

através do Decreto No. 1.197 de 31 de dezembro de 1892, “formar instrumentistas, cantores e professores de música, ministrando-lhes, além de uma instrução geral artística, os meios práticos de se habilitarem à composição, e a desenvolver o bom gosto musical, organizando grandes concertos onde sejam executadas as melhores composições antigas e modernas com o concurso dos alunos por ele educados.” (Azevedo, 1956, p. 115) Aparentemente esses objetivos não estavam sendo atingidos quando, em 1897, o diretor Leopoldo Miguez publica um relatório sobre os conservatórios de música europeus que elaborara a partir de observações feitas a essas instituições *in loco*, comparando-as com o Instituto do Rio de Janeiro (Miguez, 1897). Após comentários a respeito de cada conservatório visitado, Miguez encerra o relatório com uma série de sugestões para melhorar o Instituto e apresenta um quadro sinóptico com dados a respeito das várias instituições analisadas, incluindo o Instituto Nacional de Música. Nas conclusões, aponta entre os problemas:

A desproporção entre o número de alunos e alunas que frequentam o Instituto é lamentável. Enquanto o Governo ou a Intendência, não criar o teatro nacional e subvencionar o teatro lírico, convencido, pelos exemplos de outras grandes capitais, de que todo o sacrifício que fizer, será largamente compensado com as vantagens indiretas que lhe provirão dos efeitos dessa medida; enquanto não se resolver a garantir, por esta forma, o futuro do artista-músico, a carreira do cantor e de instrumentista de orquestra não será tão animadora que faça afluir à matrícula alunos homens bastantes. (MIGUEZ, 1897, p. 31-32)

Analisando a tabela, percebemos a escala da desproporção: de um total de 401 matrículas (em 1895), 347 eram mulheres e 54 eram homens. No curso de piano, de um total de 80 alunos, 76 eram mulheres.<sup>7</sup>

Após a apresentação do relatório, tanto na administração Miguez quanto em administrações seguintes, foram tomadas iniciativas para mudar essa proporção, mas a estatística do Instituto Nacional de Música de 1920 comentada por Cernicchiaro mostra que esse desequilíbrio continuava. Segundo ele havia 900 mulheres para 20 homens e a grande maioria se concentrava nas aulas de piano (1926, p. 595).<sup>8</sup> Para Cernicchiaro a falta de homens dedicados ao estudo de música no Instituto devia-se “à falta de tempo e de meios” (p. 595).

---

<sup>7</sup> Tratei do relatório de Miguez no artigo “Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus”, *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. VIII, dez. 2004. Disponível online em [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMV8/miguez.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/miguez.html)

<sup>8</sup> Cernicchiaro é conhecido pela sua imprecisão, esses números devem ser considerados como exemplos das proporções envolvidas, não como valores absolutos.

As aulas noturnas, um dos recursos propostos por Míguez para ampliar o acesso de homens ao Instituto, tinham resultados satisfatórios, segundo Cernicchiaro, mas tiveram curta duração.<sup>9</sup>

Uma única mulher ligada à música no Rio de Janeiro é citada em todas as fontes que consultamos, Chiquinha Gonzaga. Ela é mais fortemente associada a gêneros da música popular e do teatro musical, pouco contemplados na literatura que analisamos até agora, mas, ampliando as fontes para incluir obras específicas de música popular (*A Nova Música da República Velha* e *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcellos) ou mais abrangentes (*Mulheres Compositoras* de Nilcéia Baroncelli), surgem vários outros nomes de mulheres compositoras, instrumentistas, cantoras, muitas vezes em atividades combinadas, como a atriz e cantora Pepa Delgado ou a pintora, editora de música e compositora Valentina Biosca.

Dos vários nomes que poderíamos enumerar aqui, destacamos duas mulheres que aparecem citadas no *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcelos (1977): Hilária Batista de Almeida e Carmen do Xibuca. Hilária Batista de Almeida (1854-1924), mais conhecida como Tia Ciata, era uma das mais notórias tias baianas da “Pequena África” em cujo quintal teria tomado forma o samba carioca. Era doceira e cozinheira, não fazia música *stricto sensu*. Carmen do Xibuca (1879-?), sobrinha de sangue de Tia Ciata, era porta-bandeira de ranchos carnavalescos e também doceira. Parece-me digno de nota a inclusão dessas duas mulheres<sup>10</sup> entre os tantos músicos do *Panorama* por sugerir uma extensão naquilo que se entende como “atividade musical”.

Uma história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação das várias mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, cantoras em espetáculos de diversos tipos e com diversos graus de legitimação social cuja atuação foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas. É um trabalho que vem sendo feito pelo menos desde a década de 1970 com focos geográficos e com cortes cronológicos variados. Alguns desses estudos entendem que uma crescente dedicação feminina a atividades profissionais musicais, particularmente a composição, indique uma conquista de espaços antes exclusivamente masculinos. Freire e Portella (2010), ao analisar as atividades das mulheres pianistas e compositoras no Rio de

---

<sup>9</sup> Sobre os cursos noturnos, ver Pereira, Avelino Romero: “Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho”, *Brasiliana*, n. 10, jan. 2002.

<sup>10</sup> Ary Vasconcelos inclui também alguns homens não músicos que também compõem o meio musical entendido de forma mais ampla.

Janeiro da virada do século XIX para o século XX, argumentam nesse sentido, entendendo que mesmo os salões seriam, sem desconsiderar toda a complexidade e tensões ali envolvidas, um dos espaços dessa “conquista”. Nilcéia Baroncelli (1987) faz um recenseamento de mulheres que se dedicaram à composição, nesse caso sem restrição geográfica ou cronológica, e, ao não estabelecer parâmetros pautados por valores de uma ou outra categoria musical, permite emergir o nome de várias mulheres cujas atividades de compositoras muitas vezes se dilui entre tantas outras.

Mas a prática musical doméstica privada e semi-privada se constitui também num circuito (mini-circuito) de circulação de repertórios e de formação de gostos cuja importância não pode ser ignorada, não como espaço de ascensão ao universo musical masculino dos circuitos oficiais, mas como um espaço com identidade própria. É justo imaginar que ao menos uma parte daquele enorme contingente de mulheres que estudaram no Instituto Nacional de Música tenha mantido alguma prática musical doméstica. Ocasionalmente esses saraus domésticos eram reproduzidos em espaços públicos, em longos recitais dos quais participavam várias senhoras,<sup>11</sup> inserindo-se no circuito mais amplo das atividades musicais do Rio de Janeiro.<sup>12</sup>

Os valores que estão embutidos numa narrativa histórica centrada em compositores, obras e grandes instituições levam a crer que a atividade musical doméstica amadora seja inócua, desprezando a força e a capacidade de colocar em circulação repertórios e práticas desses círculos. Contar a história das mulheres na música brasileira requer, portanto, mais que o acréscimo de capítulos a uma história que já está escrita, mas a revisão de um modelo que reconsidere valores e prioridades.

## Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres Compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

---

<sup>11</sup> Apontamos para essa reprodução do modelo do sarau doméstico em espaços públicos no artigo Ser brasileiro no final do século XIX: música e idéias em torno do Instituto Nacional de Música. In *Encontro de Musicologia História – Musicologia Histórica Brasileira em Tempos de Transdisciplinaridade*, 7, 2006. Anais... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

<sup>12</sup> Atualmente estamos realizando um levantamento das atividades musicais realizadas no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 nos jornais *O Paiz*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio*, que nos dará subsídios para estender as discussões a respeito da participação feminina em eventos musicais públicos.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. V, N 2, dez 2010, Bogotá.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MIGUEZ, Leopoldo: *Organização dos conservatórios de música na Europa*, Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1897.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. [S.l.]: [s.n.], 1985.

\_\_\_\_\_. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.