



## Mulheres musicistas na crítica de Oscar Guanabarro: a interpretação sob os estereótipos de gênero<sup>1</sup>

Amanda Oliveira<sup>2</sup>

*Categoria: Iniciação Científica*

**Resumo:** O presente artigo propõe uma discussão acerca das concepções de Oscar Guanabarro presentes em críticas a mulheres musicistas, publicadas na seção *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz*, que diferenciariam performances de homens e mulheres, gerando, assim, o que seriam características de interpretações femininas e masculinas. Esse é um recorte da pesquisa “O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarro: discursos sobre mulheres concertistas na *Belle Époque* brasileira”, que tem por objetivo investigar como as questões de gênero estão presentes na sua crítica musical, em especial como os estereótipos de gênero são empregados no discurso e em que grau influenciam suas avaliações.

**Palavras-chave:** Oscar Guanabarro. Mulheres Musicistas. Interpretação. Estereótipos de gênero.

### **Women musicians in Oscar Guanabarro's criticism: the interpretation under the gender stereotypes**

**Abstract:** This paper proposes a discussion about Oscar Guanabarro's concepts in criticisms of female musicians, published at the *Artes e Artistas* section on the newspaper *O Paiz*, which would differentiate performances of men and women, engendering what would be characteristics of female and male interpretations. This is part of the research “The Feminine in Oscar Guanabarro's Music Criticism: speeches on women concertgoers in the Brazilian Belle Époque”, which aims to investigate how gender issues are present in his musical criticism, especially how gender stereotypes are employed in discourse and in what degree they influence their assessment.

**Keywords:** Oscar Guanabarro. Women musicians. Interpretation. Gender stereotypes.

## Introdução

<sup>1</sup> Versão preliminar deste trabalho foi apresentada no I Simpósio Internacional Música e Crítica (Pelotas, 23-24 de outubro de 2017).

<sup>2</sup> Graduanda do Bacharelado em Música – Ciências Musicais, Universidade Federal de Pelotas, amand\_oli@hotmail.com



Oscar Guanabarro de Sousa e Silva (1851-1937) foi um importante crítico de artes na cidade do Rio de Janeiro, especialmente de música, sendo considerado tanto por seus contemporâneos, quanto por alguns pesquisadores o fundador da crítica musical especializada no Brasil (PASSAMAE, 2013). Figura controversa, exerceu a crítica nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro da época, como *O Paiz* (1884-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1936).

Paralelamente, foi professor de piano e manteve uma famosa escola localizada nos salões do Theatro Lyrico, onde ficou conhecido por aplicar seu método de estudo de técnica intensiva, o qual formou importantes pianistas para o cenário artístico carioca, como as irmãs Valina e Inocência da Rocha, Ofélia do Nascimento e, em especial, Eunice Katunda. Foi também reconhecido dramaturgo, chegando a figurar em listas dos principais autores da época. Além disso, foi presidente da Sociedade Brasileira de Autores Theatrais<sup>3</sup> e participou ativamente da Associação Brasileira de Imprensa, onde foi homenageado ao nomear o auditório de sua sede. Esse conjunto de atividades caracteriza-o como “uma figura central da vida cultural do Rio de Janeiro em sua época” (GRANGEIA, 2005, p. 21).

Como tal, seus escritos publicados nos periódicos cariocas são carregados de representações de sua própria época, “de sua história e em sua subjetividade”, como postula DOSSE (2003, p. 314) ao referir-se à história das mentalidades de George Duby. É por isso que a pesquisa em jornais tem se mostrado uma importante fonte para a musicologia, graças ao seu grande potencial de resgatar à memória questões adormecidas no tempo e, muitas vezes, perdidas nas dinâmicas da história, caracterizando a linha conhecida como história imediata. Essa, segundo LACOUTURE (1988, p. 217), “não tende apenas a encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história”.

A atuação de Oscar Guanabarro abarca a transição entre os séculos XIX e XX, período marcado por mudanças significativas nos papéis atribuídos às mulheres. Antes restritas ao círculo doméstico, é na segunda metade do século XIX que se observa uma mudança gradativa na atividade musical feminina, como a intensificação de apresentações públicas de mulheres musicistas e, em especial, “a presença de várias

---

<sup>3</sup> Nas notícias da época, a instituição aparece também como Sociedade Brasileira de Autores (*O Paiz*, 29 set 1917: 3) ou Sociedade dos Autores Theatrais (*O Paiz*, 7 out 1917: 2).



pianistas mulheres, formadas no Brasil ou no exterior” (FREIRE; PORTELLA, 2013, p. 288). Cabe frisar que aqui trata-se das classes sociais mais abastadas, onde a música ocupava papel central na educação feminina, sinal de boa educação que servia de indicativo da posição social de suas famílias (NEEDELL, 1993, p. 163).

Entretanto, a ocupação de novos espaços pelas mulheres – e o incipiente tema da emancipação feminina – não significou a eliminação de costumes e preconceitos tradicionais (NEEDELL, 1993, p. 165). COSTA e NARDI (2015) argumentam, a partir de teorias da psicologia social, que o preconceito, atitude tanto negativa quanto positiva, se fundamenta em estereótipos presentes em determinadas culturas e épocas, “que muitas vezes servem para justificar e manter desigualdades sociais” (2015, p. 721). Por sua vez, “o estereótipo se refere justamente a essas qualidades percebidas que supostamente refletem um indivíduo ou um grupo (DOVIDIO et al., 2010 apud COSTA; NARDI, 2015, p. 721).

Além de pautar as leis e os costumes, os estereótipos de gênero tinham respaldo também na ciência, para a qual a mulher era um ser naturalmente frágil, sensível e submisso; ao mesmo tempo, qualidades negativas como a amoralidade também eram entendidas como naturais do sexo feminino. Essa ambiguidade transformava a mulher em um “ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe” (ENGEL, 1997, p. 332). Tal concepção é compartilhada por SOIHET (1997, p.363), para quem “As características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra”.

Como aponta ENGEL (1997, p.332), a imagem “que estabelece uma associação profundamente íntima entre a mulher e a natureza, opondo-a ao homem identificado à cultura”, foi uma das “mais fortemente apropriadas, redefinidas e disseminadas pelo século XIX ocidental”. Tal imagem, revigorada pelas “descobertas da medicina e da biologia, que ratificavam cientificamente a dicotomia: homens, cérebro, inteligência, razão lúcida, capacidade de decisão *versus* mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos” (PERROT *apud* ENGEL, 1997, p. 332), foi assim retomada na tentativa de “justificar as práticas liberais - que, embora comprometidas com o princípio da igualdade, negavam às mulheres o acesso à cidadania, através da ênfase na diferença entre os sexos” (ENGEL, 1997, p. 332).



Tendo em vista a complexidade que envolve as relações de gênero e o fato de que a historiografia tradicional pouco elucida questões referentes a atividade musical feminina e sua recepção, como aponta VERMES (2013) ao analisar as representações das mulheres por parte dos manuais de história da música produzidos durante o século XX no Brasil, o recorte de gênero nas críticas musicais de Oscar Guanabarro tem o potencial de resgatar a memória da atividade musical das mulheres no país, mais especificamente no Rio de Janeiro, bem como possibilita os seguintes questionamentos: Quais estereótipos de gênero estão presentes nesses textos? Como esses estereótipos são empregados no discurso e em que grau influenciam as avaliações do crítico?

Neste artigo, propõe-se uma discussão acerca das concepções de Oscar Guanabarro que diferenciariam performances de homens e mulheres, gerando, assim, o que seriam características de interpretações femininas e masculinas. Tal se dará a partir de análises das críticas aos concertos das pianistas Gemma Luziani, Ophelia Isaacson, Mlle. Maulévrier e Guiomar Novaes, publicadas na seção *Artes e Artistas* do jornal *O Paiz* no período da Primeira República, conhecido como *Belle Époque*. Esse recorte é extraído da pesquisa “O feminino na crítica musical de Oscar Guanabarro: discursos sobre mulheres concertistas na *Belle Époque* brasileira”, que está em desenvolvimento.

### **Análises**

As análises aqui presentes propõem um diálogo com a teoria de GREEN (1997), que constrói sua argumentação a partir da diferenciação entre os conceitos de “sexo” enquanto características biológicas de homens e mulheres, e “gênero” enquanto construções sociais de masculinidade e feminilidade. Sendo que existe uma dificuldade de dissociação desses conceitos no discurso, pois apesar das características atribuídas aos gêneros não serem exclusividade de determinado sexo, historicamente construiu-se uma ligação quase indissociável entre sexo e gênero, de maneira a esperar-se que homens e mulheres tenham comportamentos masculinos e femininos, respectivamente.

Exemplo disso são os discursos da medicina social na *Belle Époque*, que “assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal” (SOIHET, 1997, p.363). Nesse contexto onde os estereótipos de gênero pautavam as leis, os costumes, e tinham respaldo até na ciência, é possível observá-los também nas críticas musicais de Oscar Guanabarro.



Na crítica ao primeiro concerto de Gemma Luziani no Rio de Janeiro (*O Paiz*, 26 jun 1890, p. 2), realizado no Salão Bevilacqua, é possível observar a associação entre sexo e gênero em seu discurso: ao destacar que “Falta-lhe talvez a impetuosidade varonil, a bravura”, Guanabarino usa a figura de Arthur Napoleão, pianista português radicado no Brasil, associada a qualidades que se relacionam com o ideal de masculinidade, e, como uma espécie de compensação, afirma que Luziani “tem o idealismo apaixonado da mulher que sente esse *que* indescritível da música moderna [...]”, reforçando a ideia de “mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos” (PERROT *apud* ENGEL, 1997, p. 332).

Entretanto, em sua crítica ao concerto realizado no salão Hecht, ex-Club Beethoven (*O Paiz*, 2 ago 1890, p. 1), apesar de afirmar que Gemma Luziani “no Rio de Janeiro será inscripta entre os pianistas da ordem de Thalberg, Wallace, Arthur Napoleão, Gottschalk, Ritter e Lewita”, a linha de raciocínio de Guanabarino aponta para o fato de que execuções de pianistas de sexos diferentes nunca estarão equiparadas: ao referir-se às mulheres como “sexo fragil”, dizendo que são “sempre mais nitidas nos passos graciosos, nos burilados de delicadeza tenue, nas doçuras e meiguices dessas mil futilidades que se agrupam”, ou mesmo “porque tambem elles [homens] não são capazes de cantar mais apaixonadamente sentidos do que as mulheres”, os estereótipos de gênero são cristalizados na interpretação.

A diferenciação entre performances de homens e mulheres se apresenta de forma mais explícita na crítica à pianista Ophelia Isaacson (*O Paiz*, 18 ago 1917, p. 3), onde Guanabarino afirma que

É facil, na maioria dos casos, conhecer quem toca um instrumento. Chama-se a isso a physionomia caracteristica do “virtuosi”; ninguém erra quando affirma que um piano está sendo vibrado por homem ou por uma senhora; por uma creança ou por uma senhorita; mas em se tratando dessa pianista que nos encheu de encanto e de flôres, hontem, no seu “recital”, ninguém acertará se não a vir sentada ao piano, porque o seu tocar é masculino e a sua interpretação nada tem de feminino (GUANABARINO, 18 ago 1917, p. 3).

Apesar de reforçar que existe diferença entre os sexos na performance musical, Guanabarino dá um exemplo de que na interpretação é possível a dissociação entre sexo e seu gênero atribuído; entretanto, ainda que não tenha se aprofundado na questão, pôde-se constatar que mesmo no caso da ruptura com os estereótipos de feminilidade, o



binarismo de gênero foi reforçado. Todavia, diferente de Gemma Luziani que foi colocada no escalão “**dos** grandes interpretes e **dos** grandes mestres”, Ophelia Isaacson é projetada em um dos “primeiros lugares dentre **as pianistas brasileiras**” (grifo nosso), ou seja, mesmo o “tocar” masculino não necessariamente coloca a mulher no mesmo patamar que seus homólogos homens. Essa leitura conversa com a ideia de GREEN (1997, p. 61) de que mulheres instrumentistas de alto desempenho, mesmo as consideradas extraordinárias e celebradas como Clara Schumann, não estiveram livres das delimitações de gênero: seria necessário alcançar o mais alto nível de excelência antes mesmo de serem julgadas no mesmo patamar que seus pares do sexo masculino.

Outra qualidade conferida a Ophélia Isaacson foi a “accentuada individualidade”, qualidade que a aproxima do ideal de masculinidade, tendo em vista o cenário “homens, cérebro, inteligência, razão lúcida, capacidade de decisão *versus* mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos” (PERROT *apud* ENGEL, 1997, p. 332); tal se aplica igualmente a Mlle. Maulévrier e “seu caracter pessoal” (GUANABARINO, 11 fev 1917, p. 2), ou a “inteligente senhorita” Guiomar Novaes (GUANABARINO, 27 jun 1914, p. 4), as quais também apresentam outras características interpretativas tidas como masculinas, que serão tratadas mais adiante.

Cabe lembrar que, nesse período, repercutiam na ciência brasileira ideias como a de Cesare Lombroso, “médico italiano e nome conceituado da criminologia no final do século XIX” (SOHET, 1997, p.363), que “afirmava que a mulher era menos inteligente que o homem, explicando que a presença da genialidade nesse sexo, por uma confusão de caracteres sexuais secundários, faria a mulher parecer um homem disfarçado” (SOHET, 1997, p.381).

Ainda sobre Ophélia Isaacson, Oscar Guanabarinno afirma que esta

Toca como sente e interpreta como entende, como quem quis penetrar o segredo que presidiu á composição; e, dessa fórma, cada peça que exhibe recebe um cunho especial fora da tradição vulgar imposta aos discipulos para tornar-se como que uma recordação do proprio autor atravez do seu modo de exprimir (GUANABARINO, 18 ago 1917: 3).

Avaliação semelhante encontra-se na crítica à pianista francesa Mlle. Maulévrier (*O Paiz*, 11 fev 1917, p. 2), que “imprimiu o seu caracter pessoal” num programa composto de Beethoven, Debussy, Granados, Ravel e Chopin, “interpretando de modo completamente fora do *commum* e diferente das tradições vulgarizadas pela maioria



das nossas pianistas", afirmação que aparenta versar sobre um problema das mulheres pianistas. Tais "tradições" já teriam sido tratadas também nas críticas às pianistas Nininha Velloso e Zelia Audran:

Nininha Leão Velloso é completamente diferente de todas quantas conhecemos. Tem uma maneira exclusivamente sua. Percebe-se que ela não obedece à imposição de um professor, que foi seu pai, artista músico de grande merecimento. A sua educação foi dirigida inteligentemente por um crítico, observador, servindo de guia, evitando os exageros, mas respeitando sempre a individualidade, deixando-lhe plena liberdade de interpretação, de modo a exprimir fielmente o seu modo de sentir (GUANABARINO, 24 ago 1916, p. 4).

Executando, em primeiro lugar, três composições de Chopin – *Nocturno em dó suspenso, Mazurka, em lá menor e Prelúdio, em si bemol menor*, [Zelia Audran] desviou-se, é certo, da interpretação que os especialistas, bem ou mal, criaram e procuram impor como dogma; mas nisso consiste o erro das escolas e o defeito dos professores, que impõe o seu modo de sentir, como se a mesma melodia, o mesmo soneto, a mesma paisagem, ou a mesma forma humana, não pudessem receber várias e múltiplas interpretações, de acordo sempre com o sentimento do artista que executa, que externa essas manifestações através do seu sentimento, e, mais do que isso, de acordo com o estado de sua alma, no momento da reprodução de um documento de arte (GUANABARINO, 11 out 1916, p.3).

Apesar do recorte de gênero deste trabalho, e da leitura que permite a análise da crítica a Mlle. Maulévrier isolada, nos trechos acima pode-se observar que os apontamentos de Guanabarino sobre "o erro das escolas e o defeito dos professores, que impõe o seu modo de sentir" tratam de um problema educacional mais amplo. Mesmo assim, este não deixaria de atingir a "maioria das nossas pianistas" - o que não deveria causar estranheza, visto que num contexto onde inteligência e capacidade de decisão não eram tidas como características do sexo feminino, caberia ao professor orientá-las.

Voltando às questões de interpretação, ainda sobre a pianista Mlle. Maulévrier, o crítico afirma que esta "toca de acordo com seu temperamento artístico, que não tem nada de feminino; é um homem e forte, ardente e impetuoso, fazendo cantar o piano com toda a sua sonoridade, sem o sentimentalismo doloroso que muitos tomam por expressão", sendo que a balada de Chopin foi a "peça que mais admiramos a brava artista, pelo brilho da execução e firmeza no ataque, vibrante e energética, transformando



o piano numa grande orquestra, sonora e scintilante" (GUANABARINO, 11 fev 1917, p. 2).

Já na crítica à pianista paulistana Guiomar Novaes (*O Paiz*, 27 jun 1914, p. 4), uma "inteligente senhorita [...], com a responsabilidade de um programma que só os grandes pianistas seriam capazes de executar", o crítico afirma que esta apresentaria características do ideal de execução feminina postulada nas críticas à Gemma Luziani, tais como "cantar deliciosamente", pois "meigo e suave é o som que ella [Guiomar] obtem do piano, parecendo, a quem acompanha o seu dedilhar, que esse effeito provém do facto de ser o teclado acariciado pelo seus dedos quando executa um trecho melódico" (GUANABARINO, 27 jun 1914, p. 4).

Entretanto, diferente de Luziani e sua "constituição debil, delicada como Chopin, lutando contra o embaraço das mãos pequenas" (GUANABARINO, 26 jun 1890, p. 2), na execução de Guiomar "Percebe-se a sua força nos dedos, quando articula; nos braços, quando ataca os accordes em series; nos pulsos, quando desfere passagens em oitavas ou faz o stacato forte". Ao destacar sua "interpretação, que é distincta, séria, vigorosa, cheia de convicção, impetuosa ou violenta, fugaz ou terna, melancolica ou apaixonada, e tudo isso animado por essa força occulta e inexplicavel, que se incumbe de despertar no auditorio os mesmos sentimentos que actuan sobre a interprete", Guanabarino contrapõe estereótipos de gênero que culminaram no dualismo: "por esse programa sentiamos os efeitos de maravilhosa execução feminina, para dentro em pouco termos a revelação de um pianista másculo" (GUANABARINO, 27 jun 1914, p. 4).

Ainda na crítica a Guiomar Novaes, Guanabarino transcreve um diálogo com Coelho Netto, onde é questionado sobre sua preferência entre esta e a também pianista Antonietta Miller:

Coelho Netto, ao entrar na sala da imprensa, perguntou-nos:

- Qual das duas preferes: - a Antonietta ou a Guiomar?

- Ambas, respondêmos.

- Mas não és capaz de estabelecer o teu systema de comparações neste caso.

- Sou.

- Quero ver amanhã...

Pois é fácil. Antonietta Miller é *uma* grande pianista; Guiomar Novaes é *um grande pianista* - duas artistas admiráveis (GUANABARINO, 27 jun 1914, p. 4).





Nesse trecho pode-se observar que a comparação feita por Guanabardino dá a Guiomar Novaes um grau de destaque, pois a distingue de sua classe [mulheres] – o que não aconteceu nas críticas a Ophelia Isaacson e Mlle. Maulévrier, apesar de seus "tocar" e "temperamento artístico" masculinos, respectivamente. Sendo assim, ao valer-se de "*um grande pianista*" como distinção, percebe-se por parte do crítico uma denotação de hierarquia, da qual infere-se que Guiomar Novaes alcançou uma dimensão superior a suas pares mulheres.

### **Considerações finais**

A análise das críticas aos concertos das pianistas Gemma Luziani, Ophelia Isaacson, Mlle. Maulévrier e Guiomar Novaes aponta para algumas reflexões necessárias quanto às questões de gênero na crítica musical de Oscar Guanabardino, embora se reconheça que há outros aspectos a serem abordados e que outras informações possam ser diagnosticadas no aumento da amostragem de seus escritos.

Acerca do recorte proposto, pode-se dizer que Oscar Guanabardino apresenta concepções claras a respeito do que seriam características de interpretações femininas e masculinas, já que as mulheres seriam "sempre mais nitidas nos passos graciosos, nos burilados de delicadeza tenue, nas doçuras e meiguices dessas mil futilidades que se agrupam", enquanto "elles [homens] não são capazes de cantar mais apaixonadamente sentidos do que as mulheres" (GUANABARINO, 2 ago 1890, p. 1). Considerando-se essa cristalização dos estereótipos de gênero na interpretação, o crítico dá a entender que performances de instrumentistas de sexos diferentes não se equiparariam.

Da mesma forma, percebe-se que as categorias de sexo e gênero se confundem em seu discurso. Se por um lado manifesta que "ninguem erra quando afirma que um piano está sendo vibrado por homem ou por uma senhora" (GUANABARINO, 18 ago 1917, p. 3), por outro apresenta dissociações entre sexo e gênero ao abrir margem, por exemplo, para performances de mulheres que "nada tem de feminino" (GUANABARINO, 18 ago 1917, p. 3); entretanto, isso não significa que, necessariamente, essas instrumentistas tenham sido colocadas no mesmo patamar de julgamento que seus homólogos homens.

O caso de Guiomar Novaes em especial traz particularidades significativas à discussão, pois o crítico se utiliza da contraposição de estereótipos de ambos os gêneros para caracterizar sua interpretação, culminando no dualismo: "por esse programa



sentiamos os efeitos de maravilhosa execução feminina, para dentro em pouco termos a revelação de um pianista másculo” (GUANABARINO, 27 jun 1914, p. 4). Esse conjunto de ideias mostra a complexidade que envolve as relações de gênero também na crítica musical de Oscar Guanabario.

## Referências

COSTA, Ângelo Brandelli; NARDI, Henrique Caetano. Homofobia e Preconceito contra Diversidade Sexual: Debate Conceitual. **Temas em Psicologia**. 2015, Vol. 23, nº3, 715-126.

DOSSE, François. **A História em Migalhas: dos Annales à Nova História**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Ed. 10ªed, 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I; FONSECA, S (Org.). **Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas**. Goiânia/PortoAlegre: ANPPOM, 2013. p.279-302.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. **A crítica de artes em Oscar Guanabario: artes plásticas no século XIX**. 230f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

GREEN, Lucy. **Music, Gender, Education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GUANABARINO, Oscar. Gemma Luziani. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 26 jul 1890. p.2.

\_\_\_\_\_. Gemma Luziani. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 02 ago 1890. p.1.

\_\_\_\_\_. Guiomar Novaes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 27 jun 1914, p. 4.

\_\_\_\_\_. Recital Nininha Velloso. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 24 ago 1916, p. 4

\_\_\_\_\_. Recital Zelia Audran. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 11 out 1916, p. 3.

\_\_\_\_\_. Mlle. Maulévrier. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 11 fev 1917, p. 2.

\_\_\_\_\_. Senhorita Ophelia Isaacson. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 18 ago 1917, p. 3

LACOUTURE, Jean. A história imediata. IN: LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. Ed. 4ª. São Paulo: Martins Fontes, 1988.



NEEDEL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. **Oscar Guanabario e sua produção crítica de 1922**. 131f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, M. (Org). **História das mulheres no Brasil**. Ed. 10ªed, 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

VERMES, Mônica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. In: NOGUEIRA, I; FONSECA, S (Org.). **Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas**. Goiânia/PortoAlegre: ANPPOM, 2013. p.303-322.