

***Debaxo da cajazera* (1926) de Paulo Florence: canção de câmara original
para canto e violão descoberta em acervo particular**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Jhony de Souza Pinto
UFMG
jhonydesouzapinto@gmail.com

Fernando Araújo
UFMG
fernandoaraujo@ufmg.br

Resumo. O tema desta comunicação é a descoberta de dois manuscritos, aparentemente autógrafos, da canção *Debaxo da cajazera*, de autoria do compositor romântico brasileiro Paulo Florence (1864-1949). De início, são apresentadas informações biográficas do compositor, incluindo a origem da família Florence no Brasil, com base em Carizzi (2017), Ribeiro (2006) e Thomas (2017). A partir de Prando (2008) e Bartoloni (1995), é exposta a situação do violão nas primeiras décadas do século XX, contexto no qual a peça foi escrita. Em seguida, são apresentadas proposições de Sans (2015) acerca da edição musical, que fundamentam as decisões tomadas no processo de edição de *Debaxo da cajazera*, discutido ao longo do texto. Por um lado, percebe-se a necessidade de mais trabalhos que abordem Florence e sua obra, por outro, verifica-se o intrínseco valor artístico da edição musical, atividade essencialmente interpretativa.

Palavras-chave. Edição musical, Canto e violão, Paulo Florence, *Debaxo da cajazera*

Title. *Debaxo da cajazera* (1926) by Paulo Florence: An Original Art Song for Voice and Guitar Discovered in A Private Collection

Abstract. The subject of this communication is the discovery of two seemingly autograph manuscripts of the song *Debaxo da cajazera*, by the Brazilian Romantic composer Paulo Florence (1864-1949). Initially, biographical information about the composer is provided, including the origins of the Florence family in Brazil, based on Carizzi (2017), Ribeiro (2006), and Thomas (2017). Drawing from Prando (2008) and Bartoloni (1995), the situation of the guitar in the early decades of the twentieth century is presented, corresponding to the period in which the piece was composed. Following, propositions of Sans (2015) on musical editing are introduced, which support the decisions made during the editing process of *Debaxo da cajazera*, as elaborated throughout the discussion. On one hand, there is a recognized need for further scholarly works addressing Florence and his oeuvre; on the other, the intrinsic artistic value of musical editing is emphasized, highlighting its fundamentally interpretative nature.



Keywords. Musical Editing, Voice and Guitar, Paulo Florence, *Debaxo da cajazera*

Introdução

Debaxo da cajazera é uma canção para canto e violão composta em 1926 por Paulo Florence (1864-1949), pianista, professor e compositor romântico brasileiro. O objetivo inicial desta comunicação é informar a descoberta de dois manuscritos da peça, aparentemente autógrafos e com diferenças importantes entre si, ambos encontrados durante pesquisa no acervo pessoal do autor. Além de não ter sido publicada, não foram encontradas menções a *Debaxo da cajazera* em catálogos, trabalhos acadêmicos, periódicos da época e outras fontes consultadas.¹ Desse modo, pode-se dizer que, ao localizar as referidas partituras, a própria obra foi descoberta.

O desejo de realizar uma performance de *Debaxo da cajazera* motivou a elaboração de uma edição, o que, por sua vez, suscitou a seguinte problemática: como lidar com as divergências entre as partituras? Por efeito dessa questão e à luz das proposições de Sans (2015) sobre edição musical, algumas das decisões tomadas nesse processo serão expostas e discutidas ao longo do texto. Antes, porém, cabe realizar uma breve apresentação do compositor, ainda pouco divulgado na atualidade.

Traços biográficos

No dia 19 de junho de 1864, nasceram na cidade de Campinas (SP) os gêmeos Guilherme e Paulo Florence, filhos do notório casal de imigrantes Hercule Florence (1804-1879) e Carolina Krug (1828-1913).

De ascendência franco-monegasca e patriarca da família Florence no Brasil, Hercule chegou sozinho ao país aos 19 anos de idade. Aqui, graças ao seu espírito aventureiro e às suas competências em cartografia e desenho, integrou a expedição Langsdorff, expedição científica que, ao longo de 4 anos, percorreu um trajeto desafiador pelos atuais estados de São Paulo,

¹ Cabe pontuar que na edição do dia 10 de janeiro de 1928 do jornal A Tribuna (consultado através da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional) há menção a uma obra denominada *Debaixo da cajazeira* como parte de um “programa regional” a ser transmitido pela Sociedade Radio Educadora Paulista. Essa e outras oito peças seriam cantadas e tocadas, ao violão, por Mary Buarque (1896-1970), educadora, escritora e musicista paulista que, segundo o periódico, também recitaria versos sertanejos. Ainda que a data seja compatível com a composição de Florence, não há qualquer menção ao compositor. Dessa maneira, não há elementos suficientes para concluir se a obra em questão é aquela abordada neste trabalho.



Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Pará. Concluída a viagem, estabeleceu-se na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas, onde se casou com Maria Angélica Vasconcellos (1815-1850). Além da tipografia e da administração dos negócios do sogro, dedicou-se à atividade de inventor. Nos anos seguintes à expedição, Hercule “inventa sucessivamente a zoofonia, a poligrafia, um processo fotográfico original, a pulvografia, e inova ainda nos domínios da pintura, da impressão e da colheita de café” (THOMAS, 2017, p. 2).

Quatro anos após o precoce falecimento de sua primeira esposa, casou-se com Carolina Krug, imigrante alemã, natural da cidade de Kassel. Carolina diplomou-se educadora ainda na Europa e, ao se estabelecer no Brasil, desejou implantar uma escola alinhada à pedagogia moderna, à semelhança da formação que recebeu. Em 1863, com apoio do marido e do irmão, Jorge Krug, fundou o Colégio Florence, instituição destinada à educação feminina. Conforme Ribeiro (2006, p. 29), existia uma “relação de igualdade” entre o casal. A autora menciona que “não havia receio por parte do esposo pela emancipação de sua mulher, estimulando a propagação de seus conhecimentos científicos” (RIBEIRO, 2006, p. 29). A instituição, à frente de seu tempo no que se refere à formação intelectual e cultural oferecidas às alunas, permaneceu em funcionamento mesmo após o falecimento de sua fundadora, tendo sido transformada em Escola Normal Livre no ano de 1928.

Guilherme e Paulo Florence cresceram em uma família afeita à ciência e à arte, além de profundamente dedicada à educação dos filhos. O compositor aqui estudado foi iniciado no piano ainda na infância, aos nove anos de idade. Na adolescência, assim como outros irmãos, os gêmeos foram enviados para o país de origem da mãe, onde completaram os estudos secundários e obtiveram formação superior. Guilherme diplomou-se engenheiro de minas e metalurgia na Academia de Berlim, enquanto Paulo cursou filosofia na Universidade de Leipzig e estudou música no Conservatório fundado por Felix Mendelssohn.

Ainda na Alemanha, nos anos seguintes, Florence trabalhou como mestre-capela (regente de orquestra) nos Teatros de Ulm e de Kiel entre 1888 e 1890. Florideo Gervasio faz referência ao cargo ocupado por Florence em uma nota biográfica [s.d.] com as seguintes palavras: “Nenhum outro brasileiro recebeu até hoje tão relevante incumbência, com tão grandes responsabilidades, principalmente em um país onde cultivam a música com respeito e devoção, e que possui dezenas de grandes mestres”. (CARIZZI, 2017, p. 19)



Retornando ao Brasil em 1891, Florence² estabeleceu-se em São Paulo (SP), onde atuou como professor de música e pianista (principalmente acompanhador) até 1896, quando decidiu regressar para a Europa. Dessa vez, o compositor se transferiu para Florença, onde estudou com Antonio Scontrino (1850-1922) e Giuseppe Buonamici (1846-1914). Ainda na Itália, esteve sob a orientação de Giuseppe Martucci (1856-1909) no Conservatório de Bolonha. Em 1898, retornou novamente ao Brasil, intensificando sua atividade profissional na capital paulista.

Enquanto intérprete, acompanhou músicos como Francisco Chiaffitelli, Paulina D'Ambrósio, Alfredo Napoleão e Patápio Silva, citando poucos nomes. Como professor, integrou o primeiro corpo docente de duas instituições pioneiras no estado, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (fundado em 1906) e o Instituto Musical de São Paulo (fundado em 1927). Dentre os intérpretes de suas composições, em uma lista muitíssimo reduzida, encontram-se, por exemplo, o violinista Rafael Díaz Abertini, as cantoras Dejanira Diniz Fernandes e Julieta Telles de Menezes e os pianistas Fritz Jank, Antonieta Rudge e Déa Orcioli. Vale ainda mencionar que Heitor Villa-Lobos (1887-1959) regeu uma das obras de Florence para orquestra de cordas, abrindo uma temporada de concertos à frente da Orquestra da Sociedade Symphonica de São Paulo em 1930.

O compositor também foi um dos sócios-fundadores da Sociedade Scientifica de São Paulo (1903), instituição multidisciplinar dedicada à discussão e divulgação de assuntos científicos. A título de exemplo, entre os fundadores figuravam nomes como o arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) e os médicos Vital Brazil (1865-1950) e Adolfo Lutz (1855-1940). O compositor também foi um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música (1945), ocupando, como patrono, a cadeira de nº 28. Apesar dessas e de outras realizações, poucos meses após seu falecimento, o nome de Florence já figurava no jornal Correio Paulistano (1º abr. 1950) entre “melodistas de valor ultimamente pouco ouvidos”.

À exceção de poucas gravações e performances de peças para piano e da *Sonata-Fantasia*, para violino e piano, a história e a obra de Florence permaneceram praticamente esquecidas por décadas (CARIZZI, 2017, p. 121). Dentre as iniciativas mais recentes em prol da memória do compositor, cabe destacar a dissertação de mestrado de Andréia Carizzi (2017),

² A partir deste ponto, para fins de clareza, o nome Florence refere-se apenas ao compositor, Paulo Florence,



que contém o levantamento biográfico mais completo até o momento, e as gravações promovidas e divulgadas pelo Instituto Piano Brasileiro de *Prelúdio no.1* e *Prelúdio no. 2*, por Durval Cesetti (2021), e *Scherzo-Valse*, por André Pédico (2024).

O poema, a canção e o violão

Durante pesquisa no acervo particular de Florence, à época sob os cuidados de suas sobrinhas-netas, foram localizadas duas partituras de *Debaxo da cajazera*, à primeira vista, ambas manuscritos autógrafos. Tratam-se de fontes primárias cuja existência era desconhecida até então. Na verdade, conforme indicado na introdução, não se sabia nem mesmo da existência da obra. Datada de 11 de julho de 1926, é sua única composição conhecida para canto e violão até o momento, descoberta significativa para a comunidade violonística tendo em vista a escassez de repertório brasileiro de concerto para o instrumento nas primeiras décadas do século XX.

A letra da canção é de autoria de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), poeta natural de São Luís (MA) e radicado no Rio de Janeiro (RJ). O poema *Debaxo da cajazera* está no livro *Matta iluminada*, publicado em 1924 na então capital brasileira. Assim como no título, o uso de regionalismos é uma característica marcante do texto. Os versos evocam um ambiente campestre no qual as forças da natureza circundam a melancolia do eu-lírico.

De acordo com Prando (2008, p. 26), Catulo foi uma figura importante na “reabilitação” do violão no Brasil. Ao escrever notas sobre si no livro supracitado, o próprio poeta tece autoelogios nesse sentido:

Aos 19 anos, interrompi os estudos para abraçar-me fervorosamente ao violão. Naquele tempo esse instrumento era repellido dos lares mais modestos. Quem o tocasse era um desacreditado. Foi nesse tempo que entrei a escrever e a cantar modinhas, que, como o *Talento e Formosura*, a *Canção do Africano*, a *Invocação a uma estrela* e outras muitas se espalharam em todo o Brasil, até mesmo nos recônditos do sertão. Publiquei dez livros de canções. Moralizei o violão, levando-o aos salões mais nobres desta capital. Em 1908 dei uma audição de modinhas, no antigo Conservatório de Músicas, de que era diretor o maestro Nepomuceno. Foi uma das maiores enchentes daquela casa. Fiz, como já disse o grande Hermes Fontes, uma grande reforma na modinha, civilizando-a. (CEARENSE, 1924, p. 236)



Importa lembrar que, na virada entre os séculos XIX e XX, havia sobre o instrumento um estigma de inferioridade, sendo considerado, por muitos, impróprio para ambientes de concerto:

Em 1916 o Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro, ainda se reportava ao violão como um instrumento vulgar e, por isso, sem valor, chegando ao absurdo de publicar que “...as regiões da música clássica não lhe são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita”. (BARTOLONI, 1995, p. 15)

Sobre a edição da obra

Diante das partituras encontradas, foi estabelecido o objetivo de fazer uma edição. Dentre outros impactos positivos na divulgação do compositor e de sua produção musical, a elaboração de uma edição justifica-se por viabilizar a performance, tornar a peça acessível a outros intérpretes e promover discussões acerca dos processos de trabalho.

A perspectiva adotada nesta pesquisa esteve alinhada às proposições do artigo *La edición musical como ocasión extrema de la interpretación* (2015) de Juan Francisco Sans. No texto, o autor investiga o atual paradigma das “edições críticas” (frequentemente consideradas o ápice da excelência no tratamento de uma obra musical) destacando o caráter interpretativo do ato de editar, além de discutir conceitos como obra e intervenção.

Para Sans, editar é um ato de interpretação, o que faz do editor o primeiro intérprete de uma peça. Suas escolhas, desde a distribuição dos elementos gráficos na página às sugestões de digitação, influenciam profundamente a leitura e recepção da obra. Considerando-o um mediador entre compositor e performers, Sans defende que esse profissional deve propor e se comprometer com suas decisões, de forma a entregar soluções e não problemas ao leitor. Em outras palavras, é dever do editor, e não do músico executante, esclarecer ambiguidades ou divergências nos testemunhos de uma obra.

O acesso a fontes primárias, autógrafos, apógrafos e à documentação que contextualiza a obra, conforme aponta Sans, são vantagens do editor em relação ao performer. Portanto, cabe ao primeiro a responsabilidade de “ordenar o material disponível, avaliar os testemunhos, fazer a exegese dos mesmos, estabelecer a tradição textual, detectar erros e resolver ambiguidades,



estabelecer leituras corretas, gerenciar variantes etc.”³ (SANS, 2015, p. 19, tradução nossa). Nesse processo, há, invariavelmente, intervenção sobre o texto original (SANS, 2015, p. 21), intervenção essa que dá origem a um resultado singular, fruto da interpretação do editor. Assim, compreende-se que uma mesma obra musical pode receber múltiplas edições igualmente defensáveis.

Reconhecer o caráter essencialmente interpretativo do ato de editar é um ponto de partida fundamental para o trabalho proposto sobre *Debaxo da cajazera*. À vista das diferenças substanciais entre as duas partituras encontradas, foi adotado o seguinte princípio norteador: apresentar ao leitor (performer) soluções claras e diretas. Em vez de uma cópia digitalizada *ipsis litteris* dos testemunhos, exibindo opções ao músico executante, foi elaborada uma edição com propostas unívocas.

Importa ressaltar que foram levados em conta critérios de performance, ou seja, parâmetros fundamentados no conhecimento do performer sobre o instrumento, a fim de alcançar um resultado convincente e coerente no palco. Assim, ainda que não seja definitiva, como qualquer outra atividade interpretativa, a edição desenvolvida fixou em partitura uma possível interpretação da obra. Para ilustrar o exposto, serão apresentadas, a seguir, algumas das decisões mais significativas no processo de edição.

Dentre as principais divergências entre os testemunhos destacam-se:

- a. mudança de instrumentação: no primeiro, o acompanhamento destina-se ao violão. No segundo, o acompanhamento pode ser realizado no piano ou violão;
- b. mudança de tonalidade: a versão na qual o acompanhamento é designado exclusivamente ao violão está em Mi menor, a outra, em Ré menor;
- c. condição das partituras: A primeira está escrita a lápis em folha evidentemente utilizada para rascunhos. Há na mesma página e no verso, por exemplo, um trecho de outra obra e fragmentos musicais indeterminados. A segunda está escrita a caneta e tem espaçamento mais uniforme entre os compassos.

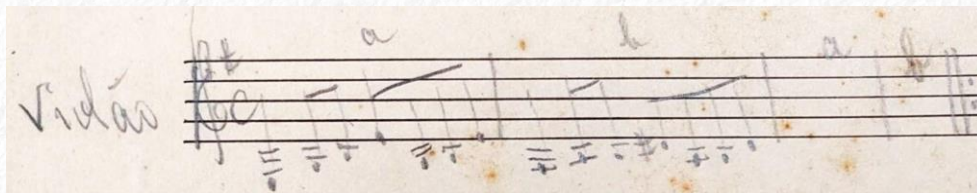
³ “(...) ordenar el material a disposición, evaluar los testimonios, hacer exégesis de los mismos, establecer la tradición textual, detectar errores y resolver ambigüedades, establecer lecturas correctas, administrar las variantes, etc.” (SANS, 2015, p. 19).



Não é possível assegurar qual registro é o mais antigo, dado que apenas a versão em Mi menor recebeu data, 11 de julho de 1926. Ainda assim, a última diferença listada sugere que a versão em Ré menor seja posterior.

O acompanhamento da canção é consideravelmente simples no que se refere à técnica instrumental. Nota-se um subaproveitamento dos recursos idiomáticos do violão, o que sugere falta de familiaridade de Florence com a escrita para o instrumento. Há, por exemplo, um padrão de arpejos no qual certas notas coincidem na mesma corda, limitando sua duração, conforme observa-se nos primeiros compassos:

Figura 1 – Manuscrito autógrafo de *Debaxo da cajazeira* (c. 1-4), versão em Mi menor.



Fonte: FLORENCE (1926)

Para solucionar a questão levantada, bastaria alterar a ordem das notas do acorde, preservando o baixo. Assim, cada altura seria tocada em uma corda diferente:

Figura 2 – Possível rearranjo de notas nos primeiros compassos



Fonte: Elaboração do autor (2025)

Entretanto, há ainda outro problema digno de atenção: a concentração de notas graves desfavorece a ressonância natural do violão. Isto é, além de não beneficiar a projeção do instrumento, já limitado em capacidade sonora, tal concentração produz a sensação de que o som está, por falta de termo mais preciso, “embolado”.



Tendo em vista os fatores mencionados, outra solução seria a seguinte:

Figura 3 – Outro possível rearranjo de notas nos primeiros compassos



Fonte: Elaboração do autor (2025)

É certo que as intervenções devem respeitar um limite de ação sobre o texto original, de forma que a atividade de editar não se confunda com o ato de compor. Entretanto, mensurar ou estipular categoricamente tal limite de ação é uma tarefa difícil. Diante disso, vale, ao menos, apontar certos princípios adotados no presente trabalho. Não foram inseridas, por exemplo, indicações de dinâmica ou fraseado inexistentes na peça. Ademais, notas não foram acrescentadas e não foram realizadas mudanças estruturais em desconformidade com os manuscritos. Haja vista a baixa dificuldade técnica da peça, também não foram inseridas indicações de digitação, à semelhança dos originais.

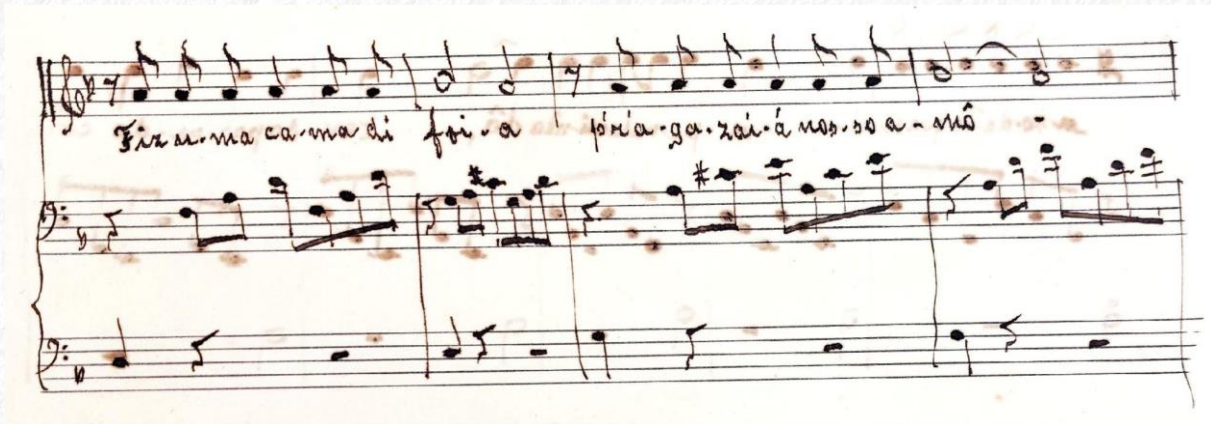
As interferências realizadas limitaram-se à redistribuição das notas no acompanhamento, sem alteração da harmonia ou do motivo rítmico regular. Reconhecendo a textura homogênea dos arpejos no violão, sem contracantos ou vozes internas, considera-se tal rearranjo de notas uma intervenção aceitável, ou ainda, desejável, levando em conta a ressonância natural do instrumento.

O mesmo procedimento, de afastar o baixo das notas do arpejo para fins de clareza sonora, foi aplicado na versão em Ré menor, tonalidade escolhida para a edição. Além do fato de ser idiomática para o instrumento, assim como Mi menor, há um aspecto puramente prático que influenciou tal escolha: caso o cantor prefira executar a peça um tom acima, seria possível manter a digitação no violão com o uso de um capotraste, procedimento comum para violonistas que acompanham cantores.



Vale também citar a hipótese de que a versão em Ré menor é posterior, dada as condições da partitura. Se for este o caso, a edição ainda estaria em consonância com uma provável “versão final” elaborada pelo compositor:

Figura 4 – Manuscrito autógrafo de *Debaxo da cajazeira* (c. 3-6), versão em Ré menor



Fonte: FLORENCE [s.d.]

Figura 5 – Edição proposta (c. 3-6)



Fonte: Elaboração do autor (2025)

As figuras apresentadas também revelam outras decisões de edição como: registrar as duas letras simultaneamente; optar por uma pauta simples para o violão, como habitual na escrita para o instrumento; e posicionar em sentido diferentes as hastes do baixo e do arpejo.

Algumas das divergências entre os testemunhos são pouco expressivas, como redistribuição de notas do acompanhamento e sutil alteração no padrão de arpejos. Em ambas situações, foi privilegiada a versão em Ré menor, pois esta pareceu mais coerente em vista do



contexto da peça. Outras, porém, têm maior grau, como a diferença que se encontra entre os compassos 18 e 21:

Figura 6 – Manuscrito autógrafo de *Debaxo da cajazeira* (18-21), versão em Mi menor



Fonte: FLORENCE (1926)

Na versão em Ré menor, e apenas nos compassos 18 e 19, os arpejos são realizados em oitavas. Logo em seguida (c. 20 e 21), apenas a linha mais aguda é tocada:

Figura 7 – Manuscrito autógrafo de *Debaxo da cajazeira* (c. 18-21), versão em Ré menor.



Fonte: FLORENCE [s.d.]

À maneira como foram empregadas, as oitavas não são idiomáticas ao violão, por esse motivo, foram suprimidas na edição. Ainda assim, buscou-se preservar a ideia de estabelecer dois níveis de alturas, um mais grave e outro mais agudo, como um eco, em concordância, inclusive, com a dinâmica (piano) indicada pelo compositor. Desse modo, ainda que distinta

das duas fontes, entende-se que a seguinte solução concilia o idiomatismo do instrumento e a coerência interna da obra:

Figura 8 – Edição proposta (c. 18-21)



Fonte: Elaboração do autor (2025)

Conclusão

A comunicação da descoberta da canção *Debaxo da cajazera* lança luz não apenas sobre a peça, mas, também sobre seu autor, Paulo Florence. Prestigiado em vida e pouquíssimo lembrado após seu falecimento, assim como tantos outros músicos brasileiros, a trajetória de Florence merece estudos mais aprofundados em todos os sentidos. No presente trabalho, foram apresentados traços biográficos do compositor e de sua família, além de menções a iniciativas recentes dedicadas à sua produção artística. Ao discorrer sobre autor do poema que deu origem à canção, também foi realizada uma breve contextualização da situação do violão na época, para alguns, ainda sob o estigma de instrumento inferior.

Em seguida, partindo da ideia de que a edição musical é uma prática interpretativa, conforme aponta Sans, foram expostas algumas das decisões tomadas no processo de edição da obra. Longe de ser mera aplicação de uma técnica, verificou-se na atividade de editar uma essência criativa e propositiva. Por fim, para além do intrínseco valor artístico da prática da edição musical, vale ressaltar que ainda existem valiosos repertórios brasileiros a serem descobertos, estudados, editados e, finalmente, tocados.

Referências

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. São Paulo, 1995. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99650> Acesso em: 16 jul. 2025.

CARIZZI, Andréia Pinheiro. *Paulo Florence*: edição prática da Sonata-Fantasia para piano e violino. Rio de Janeiro, 2017. 178 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CEARENSE, Catulo da Paixão. *Matta iluminada*. Rio de Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1924.

FLORENCE, Paulo. *Debaixo da cajazera*. Canto e piano ou violão. [s.d.]. Partitura manuscrita. 2 f.

FLORENCE, Paulo. *Debaixo da cajazera*. Canto e violão. 1926. Partitura manuscrita. 2 p.

NACIONALIZAR, instruir e educar pelo idioma e pela música do Brasil. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1º abr. 1950.

RADIOTELEPHONIA, S. Q. A. G. Sociedade Radio Educadora Paulista. *A Tribuna*, São Paulo, 1º jan. 1928, p. 5.

PRANDO, Flávia Rejane. *Othon Salleiro*: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista (1910 – 1999). São Paulo, 2008. 248 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2008.tde-05072009-234601> Acesso em 16 jul. 2025.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. *A educação feminina durante o século XIX*: O Colégio Florence de Campinas 1863-1889. 2ª ed. Campinas: UNICAMP/CMU, 2006. 240 f.

THOMAS, Thierry. *Ascendência e juventude monegasca de um curioso do século XIX*: Hercule Florence (1804-1879) [*Ascendance et jeunesse monégasque d'un curieux du xix^e siècle*. 2017]. Tradução: Instituto Hercule Florence. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://ihf19.org.br/pt-br/ensaios-e-reflexoes/ascendencia-e-juventude-de-hercule-florence-por-thierry-thomas,28> Acesso em 16 jul. 2025.

