



Revista Historiar

ISSN: 2176-3267

Vol. 17 | Nº. 33 | Jul./ Dez. de 2025

Jonatas Roque Ribeiro /
Universidade Federal do ABC / UFABC.
jribeiro@usp.br

Wellington Carlos Gonçalves/
Universidade Federal de Ouro Preto / UFOP
wcghist@hotmail.com

“RABISCOS DE UMA VIDA”: a escrita de si de um homem negro no pós-abolição.

RESUMO

O artigo analisa os sentidos políticos das narrativas autobiográficas como forma de escrita de si, bem como os significados atribuídos à valorização e preservação de registros que materializam a trajetória de um homem negro. Esses registros foram produzidos sob a influência do preconceito racial e informados pelas expectativas e projetos de uma vida isenta das hostilidades do racismo. O estudo examina a produção de si de Duque Bicalho (1887-1975) a partir da relação entre ele, sua vida e seus documentos. Para isso, investiga seu arquivo privado – composto por cartas, bilhetes, fotografias, partituras, letras de música, imprensa, documentação cartorial e pedagógico-didática de sua escola de música, além de rascunhos autobiográficos – para identificar, em sua trajetória, hesitações, incertezas, acasos e incoerências.

Palavras-chave: Autobiografia; Escrita de si; Documentos pessoais.

ABSTRACT

The article analyzes the political meanings of autobiographical narratives as a form of self-writing, as well as the significance attributed to the appreciation and preservation of records that materialize the trajectory of a Black man. These records were produced under the influence of racial prejudice and shaped by the expectations and aspirations of a life free from the hostilities of racism. The study examines the self-construction of Duque Bicalho (1887-1975) based on the relationship between him, his life, and his documents. To this end, it investigates his private archive to identify, throughout his trajectory, hesitations, uncertainties, contingencies, and inconsistencies.

Keywords: Autobiography; Memory; Personal documents.

Introdução

Cincinato Duque Bicalho (1887-1975), mais conhecido como Duque Bicalho, nasceu em Teófilo Otoni e viveu em Juiz de Fora, ambas cidades no estado de Minas Gerais. Filho de uma família negra livre e remediada, em 1909 se formou em Música pelo antigo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), e exerceu as profissões de compositor, maestro e professor de música. Todos esses ofícios foram sinalizados por sua condição de um homem negro no pós-abolição – cronologia e conjuntura social marcadas pela forte racialização das relações sociais, que disseminou diversas formas de interdições às possibilidades de as pessoas negras vivenciarem a plenitude da sua humanidade (SANTOS; NASCIMENTO, 2023). Ao longo da sua trajetória, construiu e alcançou visibilidade, prestígio e respeito no campo profissional e se tornou uma figura pública de reconhecimento social.

O objetivo deste artigo é compreender os sentidos políticos da escrita autobiográfica enquanto escrita de si e os significados que foram atribuídos à valorização e preservação de registros que materializam a trajetória de um homem negro, produzidos sob a influência do preconceito racial e informados pelas expectativas e projetos de uma vida isenta das hostilidades do racismo. Neste sentido, procuramos analisar a produção de si de Duque Bicalho a partir da relação que se estabeleceu entre ele, sua vida e seus documentos. Assim, centramos nossa análise no seu arquivo privado (cartas, bilhetes, fotografias, partituras, letras de música, recortes de jornais, a documentação cartorial e pedagógico-didática da sua escola de música, carteira de trabalho, extratos de salários, lista de alunos, rascunhos autobiográficos), a fim de perceber, na sua trajetória, as hesitações, as incertezas, os acasos e as incoerências de uma vida.

Ao longo da vida, Duque Bicalho e sua família produziram diversas formas de escrita de si a partir da criação de um arquivo privado. A acumulação e a disponibilização desse vasto e diversificado material arquivístico estimularam e permitiram estudar os lugares político e intelectual construídos e ocupados por Duque Bicalho em Juiz de Fora. Essa construção de memórias sobre si elaborada por ele faz parte de um recurso que Ângela de Castro Gomes chamou de “práticas de produção de si”:

Que podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários – até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções (GOMES, 2004, p. 11).

Trata-se de registros riquíssimos da trajetória de sujeitos que se interessaram pela escrita da sua vida, num tempo e espaço específicos. Isso porque, “a escrita autorreferencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si” (GOMES, 2004, p. 10). Usando a metáfora de um “teatro da memória”, a autora observou que a escrita de si é uma prática que valoriza e privilegia a guarda de registros que materializam a história do sujeito e dos grupos aos quais ele pertence. Contudo, a ideia de legitimidade sugerida pelas práticas de produção de si pode ser uma armadilha. Uma análise apressada desse tipo de documento pode levar o pesquisador desatento, ou encantado com o feitiço dos arquivos privados, a uma espécie de “ilusão da verdade” (GOMES, 2004).

Neste sentido, concordamos com o ensinamento de Ângela de Castro Gomes (2004, p. 16), ao sugerir que as pesquisas que lidam com esse tipo de documento devem adotar “a ideia de se entender a escrita de si como tendo ‘editores’ e não autores propriamente ditos. É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa”. Estamos falando daquilo que Benito Schmidt (2004) chamou de “coerências retrospectivas”, isto é, uma produção consciente por parte do sujeito que escreve sobre si em busca de sentido, coerência e linearidade nas histórias de sua vida.

Atentos aos perigos da “ilusão biográfica”, conforme alertou Pierre Bourdieu (2006, p. 184), ou seja, da ingenuidade de se supor a existência de “um eu coerente e contínuo”, que se revelaria nas formas de produção de si, exatamente pelo “efeito de verdade” que elas são capazes de produzir, neste artigo procuramos compreender a produção de si de Duque Bicalho a partir da ideia de uma relação que se estabeleceu entre ele, sua vida e seus documentos, conforme ensinou Ângela de Castro Gomes (2004, p. 10). Esse é um recurso de interpretação importante, pois, segundo observou a autora, acreditar, ou reforçar acriticamente, uma suposta sinceridade expressa nas narrativas dos documentos privados, que pretende traduzir como que uma essência do sujeito que escreve, obscureceria a fragmentação, a incoerência e a incompletude do indivíduo (GOMES, 2004, p. 15). Dialogamos, por este viés, com a perspectiva que considera:

Que o indivíduo/autor não é nem “anterior” ao texto, uma “essência” refletida por um “objeto” de sua vontade, nem “posterior” ao texto, um efeito, uma invenção do discurso que constrói. Defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de “produção do eu” (GOMES, 2004, p. 16).

Em diálogo com esses ensinamentos, na construção da narrativa do presente artigo, procuramos nos atentar para as armadilhas de uma coerência construída “a posteriori”. Identificamos que, nos documentos investigados, sobretudo os que foram produzidos por Duque Bicalho ou sobre ele, há o estabelecimento de uma consciência e uma coerência retrospectivas sobre um passado não tão linear. Por isso, centramos nossa análise nos seus registros de escrita de si, a fim de perceber, na sua trajetória, as hesitações, as incertezas, os acasos e as incoerências. Neste sentido, procuramos adotar uma estratégia narrativa que fosse capaz de estabelecer uma permanente tensão entre Duque Bicalho e os constrangimentos e possibilidades das épocas em que viveu.

O seu arquivo privado foi elaborado e ordenado ao longo de algumas décadas, sendo iniciado por ele próprio e, após a sua morte, por sua família nuclear. Atualmente, uma de suas netas e o filho dela são os responsáveis pela guarda de tal conjunto documental. Ao que parece, algumas cartas e trechos das autobiografias foram produzidas por membros da sua família, sendo o restante do seu arquivo privado produzido por ele mesmo. Por isso, é válido considerar que Duque Bicalho esperasse que sua vida fosse alvo de interesse público. Ele elaborou e guardou nada menos que trinta tipos de documentos variados (cartas, bilhetes, fotografias, partituras, letras de música, recortes de jornais, a documentação cartorial e pedagógico-didática da sua escola de música, carteira de trabalho, extratos de salários, lista de alunos, rascunhos autobiográficos, etc.) e muitos outros que foram produzidos ou coletados postumamente.

Esse material, é por sua vez, o processo seletivo empreendido por Duque Bicalho e sua família na construção de uma memória de si. Como se depreende da leitura desses registros privados – e se verá adiante –, Duque Bicalho se esforçou para construir determinadas imagens de si. Assim, as narrativas produzidas a respeito de si próprio ou sobre alguém com quem conviveu, são construções, porque ele e sua família seletivamente escolheram o que merecia e devia ser lembrado acerca de suas vidas. De fato, Duque Bicalho escreveu versões da sua autobiografia (e a sua família da sua biografia) com a expectativa de oferecer uma espécie de modelo de conduta que fosse capaz de validar uma noção de dignidade e de respeitabilidade tão arduamente perseguida por ele ao longo da vida. Esses fragmentos autobiográficos que o próprio Duque em um dos seus escritos chamou de “rabiscos de uma vida” foram o tipo específico de escrita de si que investigamos neste artigo (BICALHO, sem data, não paginado).

PRÁTICAS DE PRODUÇÃO DE SI: DUQUE BICALHO E SUAS MEMÓRIAS

Duque Bicalho buscou se definir por seus ofícios, especialmente como professor de música. Um dos traços distintivos da imagem de si que procurou construir foi a sua atuação profissional “esmerada e impoluta” – como ele mesmo escreveu (BICALHO, sem data, não paginado). Ela deveria dar a medida de seu lugar na sociedade. No seu arquivo privado não existe nenhum registro sobre a sua atuação como maestro de peças de teatro de revista – aspecto da sua trajetória que investigamos em outra oportunidade – e são raras as passagens sobre a sua atuação profissional antes da criação da sua escola de música em 1926. O Duque professor de música foi uma das muitas personagens, representação ou invenção de si mesmo que Duque Bicalho criou. Realmente, existem muitos “eus” nos seus fragmentos autobiográficos. Acompanharemos no decorrer deste texto que ele, nas escritas de si, permitiu que diferentes “Duques” aflorassem dos documentos.

Ao longo do ano de 1925, Duque Bicalho iniciou um novo projeto profissional. Ele passou o segundo semestre daquele ano planejando a organização de uma escola de música. O plano rendeu frutos e, no início do ano seguinte, conforme noticiou a imprensa, começou “a funcionar, em 15 de fevereiro, num prédio da avenida Rio Branco, a Escola Normal de Música, com um programa moldado no dos melhores estabelecimentos congêneres existentes” (ESCOLA DE MÚSICA, 1926, p. 4). Duque Bicalho procurou divulgar o seu novo empreendimento como forma de publicizar a novidade, mas também de atrair público e clientela para a sua escola. Na seção de notícias pagas do Correio da Manhã, famoso jornal carioca, encontramos a seguinte referência:

O fim dessa escola é ministrar o ensino completo da música teórica e prática, apercebendo os estudantes com a série necessária de conhecimentos para o estudo consciente e eficiente de qualquer instrumento, bem como a execução musical. A Escola Normal de Música é modelada, dentro das suas possibilidades iniciais, pelos programas dos melhores institutos do país, e comprehende, na parte propedêutica, os seguintes cursos: noções teóricas de música, estudo obrigatório do solfejo para consolidação do ensino teórico, rudimentos indispensáveis de harmonia como complemento do estudo das tonalidades, noções essenciais sobre acústicas, estética e história da música. Em tempo oportuno serão abertos cursos técnicos e pedagógicos para o estudo e ensino de instrumentos (ESCOLA NORMAL DE MÚSICA, 1926, p. 4).

A escola foi o centro da vida profissional de Duque Bicalho, já que esse foi um espaço em que atuou durante décadas como professor, artista e administrador. Até o ano de 1930, encontramos notícias na imprensa sobre a presença de Duque Bicalho na

indústria do teatro de revista, momento em que cessam registros sobre a sua atuação nesse cenário do entretenimento. É difícil estabelecer as razões que o levaram a deixar de lado a vida profissional nos palcos. Talvez, a profissão docente tenha trazido melhores condições financeiras ou, ao menos, mais status de respeitabilidade – algo que, provavelmente, a vida de maestro no teatro ligeiro não lhe propiciou. Esse também é o período em que a sua escola começou a adquirir prestígio no cenário educacional e cultural juiz-forano. Na verdade, Duque Bicalho já tinha extensa experiência como professor de música. Desde que retornou do Rio de Janeiro para Juiz de Fora, na década de 1910, ele atuou esporadicamente como docente em escolas particulares, especialmente no colégio de propriedade da sua irmã, Áurea Bicalho.

Certamente, por conta dessa experiência no magistério, mas também pela fama que construiu atuando como compositor e maestro no popular e requisitado ramo do teatro revisteiro, em 1926 Duque Bicalho foi nomeado para reger a cadeira de Canto Coral nos Grupos Escolares Centrais Antônio Carlos, de Juiz de Fora (SECRETARIA DO INTERIOR, 1926, p. 7). Pouco depois, assumiu provisoriamente a cadeira de Música e Canto Coral da Escola Normal de Juiz de Fora, cargo para o qual foi nomeado como efetivo no ano seguinte, em que atuou por cerca de três décadas (SECRETARIA DO INTERIOR, 1928, p. 6; SECRETARIA DO INTERIOR, 1929, p. 3).

Foi em meio a esse cenário de atuação no campo do ensino de música que Duque Bicalho criou a sua escola, voltada para a formação de professores de música. Na verdade, ele percebeu um quadro em expansão e investiu naquilo que parecia um bom trunfo. Segundo Renato Gilioli (2003), o ensino de música esteve presente nas escolas de educação primária e secundária e nas escolas normais no Brasil desde fins do século XIX, contudo, foi no início do século seguinte, especialmente a partir da década de 1910, “que se observou uma mudança no ensino musical brasileiro: de saber técnico-profissional, a arte dos sons encaminhou-se conscientemente para uma tendência de pedagogização e escolarização, coroada com a criação, em vários lugares do país, do título de professor e da cadeira de Canto Orfeônico nas escolas” (GILIOLI, 2003, p. 137). Ainda, segundo a interpretação de Renato Gilioli, o Canto Orfeônico pode ser compreendido como:

Uma disciplina que tem como foco o ensino de música a partir de uma perspectiva de saberes e fins pedagógicos. Em outros termos, essa disciplina não era caracterizada como destinada a transmitir um saber de ofício, do tipo conservatorial, mas sim tornar o ensino de música um saber escolarizado,

pedagogizado, autônomo do conservatório, da composição, da regência e da prática instrumental, enfim, da profissionalização mais estrita do músico. Por isso, a finalidade do canto orfeônico não era formar pequenos maestros ou músicos, mas sim desenvolver a sensibilidade estética e educar o ouvido (GILIOLI, 2003, p. 16).

Em Minas Gerais, Flávio Oliveira observou que a educação musical, enquanto disciplina nas escolas, passou a ser mais frequente na legislação educacional mineira e no cotidiano das escolas primárias e normais após a década de 1920. No entanto, o autor destacou a presença dessa disciplina como componente da escola seriada na forma de grupos escolares desde 1906. Ainda, segundo o autor, o ensino de música nas escolas mineiras, “com seus hinos cívicos e patrióticos, seria um elemento-chave para uma educação que procurava transmitir às novas gerações os sentimentos de nacionalidade tão necessários para a consolidação do ideário republicano em suas primeiras décadas” (OLIVEIRA, 2004, p. 113).

No início da década de 1930, o Canto Orfeônico passou a ser inserido nas leis e decretos federais para o ensino primário e secundário. Após as reformas de ensino do então ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos, em 1931, o governo federal, presidido por Getúlio Vargas, expandiu e tornou o ensino de música, oficialmente chamado de Canto Orfeônico, como conteúdo obrigatório (CONTIER, 1998). Para o público escolar, especialmente aquele dos grupos escolares, certamente não foi uma novidade, já que se tratava de um movimento que estava há algumas décadas impactando a cultura artística e educacional em diversas partes do país.

Essa difusão do ensino de música nas escolas, contudo, foi acompanhada de um profundo problema de mão de obra especializada. Renato Gilioli (2003, p. 137) notou que, “no Brasil, a formação de professores de Canto Orfeônico em número suficiente permaneceu um problema não resolvido durante toda a existência do orfeonismo na história da educação do país no século XX”. É neste contexto de expansão do ensino de música e canto e da necessidade de professores habilitados para o ensino dessa disciplina que Duque Bicalho criou a sua escola de música, voltada, nas suas duas primeiras décadas de existência, para a formação pedagógica de professores de música.

Ao fundar a sua escola de música, Duque Bicalho procurou atender as exigências e os projetos de educação escolar postos em prática naquele momento. O seu propósito, neste sentido, foi o ensino da disciplina Música em sua modalidade canto orfeônico e a elaboração de métodos de ensino para esta finalidade. Exemplo, neste sentido, foram

os manuais didáticos elaborados por Duque Bicalho. Em 1932, o curso de música da sua escola se estruturava em três eixos: história da música, teoria musical e prática orfeônica. Essas modalidades de curso eram baseadas no “ensino dos rudimentos da música erudita”, conforme constava no seu programa de ensino publicado na imprensa (ESCOLA DE MÚSICA, 1932, p. 2). De fato, o escopo teórico e metodológico dos exemplares de alguns dos manuais didáticos elaborados por Duque Bicalho e utilizados pelos estudantes da sua escola, disponíveis no seu arquivo privado, ancorava-se em matrizes de tradição erudita amplamente difundidas na Europa. Em 1940, seus estudantes tiveram contato e estudaram as obras de Beethoven, Schubert, Mozart e Paganini, artistas considerados expoentes da música erudita (BICALHO, 1944, p. 11).

Neste sentido, o programa do curso de música da escola de Duque Bicalho, ao longo de praticamente toda a sua existência, teve como fundamento político e finalidade pedagógica uma formação escolar de caráter enciclopedista, baseada no conteúdo histórico da música erudita. Entretanto, não se tratou de uma “elitização” infundada do ensino de música. Conforme observou Renato Gilioli (2003, p. 136), o ensino de música, especialmente na modalidade canto orfeônico, tinha como propósito a popularização da música erudita e eruditizada, já que para os propositores dessa disciplina, era a partir da música erudita que se originava o hábito da escrita e da notação musical. Na parte prática, isto é, o aprendizado da música, a ênfase estava no estudo dos hinos patrióticos e canções cívicas e tradicionais.

Professor e músico experiente, Duque Bicalho conhecia os princípios que orientavam o ensino de música, tanto nas escolas primárias, como na formação de professores. O programa de ensino de 1940, da sua escola, apresentava uma série de marchas e hinos (a maioria de autoria do próprio Duque Bicalho) patrióticos e cívicos, destinados ao aprendizado do ensino da música, assim como à sua utilização nas salas de aula das escolas primárias e nos conjuntos corais das mesmas. Dentre essas canções estavam “Mineiro, canção regional; Juiz de Fora, marcha; Chuá, chuá, canção regional; Despedida, marcha; Pátria, marcha; Luar de Minas, canção regional (autoria de Duque); Os caipiras, canção regional; Nhá Noca, canção regional; Maria tem feitiços, canção regional” (BICALHO, 1944, p. 8).

Na verdade, havia a crença de que a difusão dessa perspectiva de folclore eruditizado na formação de professores de música, baseada sobretudo em canções cívico-patrióticas, colaboraria para o fortalecimento de uma educação musical escolar

que, nas palavras de Renato Gilioli (2003, p. 18), tinha a intenção de contribuir para o aperfeiçoamento físico e moral das crianças, ao mesmo tempo em que previa lhes orientar na formação de um sentimento patriótico e de apreço à educação recebida na escola. Em outras palavras, havia uma estreita ligação entre música e educação cívica e moral das crianças. O primeiro estatuto da escola de música, elaborado em 1938, refletiu essa perspectiva. Em um dos seus artigos, afirmou que a sua finalidade era “ministrar, com os justos instrumentos técnicos da música teórica e prática, um ensino do aperfeiçoamento moral e intelectual, que educa[ria] a iniciativa e a curiosidade do espírito e que arma[ria] as inteligências com os recursos técnicos da exata observação e prática musical” (BICALHO, 1938, p. 3-4).

Assim, podemos dizer que uma das finalidades da escola de música de Duque Bicalho era ensinar música como um saber pedagógico a partir de uma perspectiva cívico-nacionalista e de “civilização” dos costumes. O Hino ao Trabalho, composto por José Rangel e musicado por Duque Bicalho em 1932, foi um exemplo neste sentido:

Trabalhar é lidar soridente
Num empenho tenaz para vencer
É buscar alentado conforto
No fecundo labor do viver

O trabalho enobrece e seduz
Faz-nos alma pairar nas alturas
Quem trabalha semeia em terreno
Que nos dá fartas menses maduras

O trabalho é dever que se impõe
Tanto ao rico que a sorte bafeja
Como ao pobre que luta sem trégua
Na mais dura e exaustiva peleja

Nossa terra reclama em fervor
Do seu grande e imponente futuro
Que seus filhos com honra se esforcem
Por lhe dar um destino seguro

Quem se vota de ardor animado
As conquistas do bem e da glória
Há de ter no final da jornada
O consolo ideal da vitória

Quem trabalha produz e prepara

A fartura e a paz para os seus
Quem labuta terá recompensa
E lhe vem da Justiça de Deus

Produzido a pedido do então chefe da Secretaria da Educação e Saúde Pública de Minas Gerais, Noraldino Lima, o hino foi encomendado para ser uma manifestação de apreço do governo de Minas, administrado por Olegário Maciel, à recém implantada administração federal de Getúlio Vargas. Em seu texto de apresentação, publicado na imprensa, o então governador mineiro afirmou que o hino tinha “uma significação muito grande: representar as glórias do bem aventurado Governo de Vargas”, que havia instituído o “Canto como disciplina e como meio educativo que dar[ia] ao país uma sólida e bem preparada juventude” (HINO AO TRABALHO, 1932, p. 3).

O hino foi pensado e elaborado em um cenário de tentativas, por parte do governo federal, das classes dirigentes e de grupos de intelectuais, de constituição de uma identidade nacional a ser compartilhada pelos segmentos sociais que tinham acesso à escola, expresso em canções com letras de conteúdo nacionalista e pelo grande número de marchas e hinos. A letra do Hino ao Trabalho, com suas estrofes que estimulavam sentimentos de amor à pátria, à família, à escola e ao trabalho, e o ritmo da canção em forma de marcha, expõe a aderência do governo de Minas, mas também de Duque Bicalho, que foi especialmente convidado para elaborar o hino, ao caráter político e propagandístico da educação musical escolar e, especialmente do canto orfeônico, adotada pelo governo Vargas nos anos 1930.

De fato, o hino e os seus autores ganharam considerável destaque e fama no país. Em 1933, um levantamento do Serviço de Música e Canto Orfeônico, órgão do Ministério da Educação e Saúde, constatou que a canção fazia parte do programa de ensino de, ao menos, trinta e cinco escolas de música (públicas e privadas) espalhadas pelo país (SERVIÇO DE MÚSICA..., 1933, p. 6). A primeira apresentação pública do Hino ao Trabalho aconteceu em grande estilo, durante a Exposição de Canto Orfeônico de outubro de 1932, imponente evento promovido pelo Ministério da Educação e Saúde, que ocorria esporadicamente ao longo do ano, e contava com a organização de Heitor Villa-Lobos, famoso maestro e ferrenho defensor do canto orfeônico nas escolas.

No dia 23 de outubro, segundo noticiou a imprensa, cerca de “quinze mil pessoas” assistiram no “Estádio do Fluminense” a apresentação das crianças das escolas do Distrito Federal. Definido como um “belo programa de hinos e canções”, que teve a

intenção de “oferecer à população um índice dos resultados colhidos pelo ensino de Música e Canto Orfeônico nos estabelecimentos de ensino”, o evento foi considerado pela imprensa como “o maior espetáculo do gênero que já se realizou na América do Sul” (EXPOSIÇÃO, 1932, p. 1). A principal atração dessa “majestosa exibição”, segundo escreveu o jornal, foi a apresentação do Hino ao Trabalho, que contou com a participação dos seus autores e “dos alunos dos Grupos Centrais Antônio Carlos e da Escola de Música José Eutrópio, de Juiz de Fora”, que, “sob a direção do maestro Duque Bicalho, cantaram, sendo muito aplaudidos, marchas patrióticas e canções regionais e, no final, a pedido dos presentes, o Hino ao Trabalho” (EXPOSIÇÃO, 1932, p. 1).

Alinhados, ou não, às ideologias políticas do Governo Vargas, Duque Bicalho e sua escola, contribuíram para a consolidação de uma perspectiva de escola e de escolarização do social que considerou o ensino musical, especialmente na modalidade canto orfeônico, um dos elementos essenciais para a formação do cidadão republicano (e da própria nação brasileira). Sua escola de música, assim como os materiais didáticos produzidos por ela e os ensinamentos compartilhados com os seus estudantes – futuros professores de música nas escolas de Juiz de Fora e de outras partes do país – foram resultados da sistematização de anos de trabalho com práticas escolares musicais. Trata-se de materiais que contém os fundamentos científicos, metodológicos e pedagógicos de um ensino musical que, segundo o próprio estatuto da escola, tinha a finalidade de “civilizar as crianças e educar os seus ouvidos” (BICALHO, 1938, p. 3-4).

Neste sentido, percebe-se que Duque Bicalho teve a preocupação de, em sua prática como professor e diretor de uma escola de formação de professores de música, elaborar manuais e práticas pedagógicas com a função de criar e divulgar canções escolares, assim como instruir os futuros professores quanto à utilização das canções, a maneira de entoá-las, bem como os benefícios que o canto escolar traria para as crianças. Assim, os manuais didáticos elaborados por Duque Bicalho e sua escola são resultados da atuação daquilo que podemos chamar de um “professor-intelectual”, expressão cunhada por Renato Gilioli (2003), no campo da pedagogia musical.

“FUI UM HUMILDE MAESTRO QUE ENSINOU MÚSICA A VIDA INTEIRA”

Todo esse empenho e dedicação à sua escola fez parte de um estilo de vida que Duque Bicalho, já na maturidade, criou para si. Localizamos em seu arquivo privado quatro fragmentos de autobiografias, que parecem terem sido escritas pelo próprio

Duque Bicalho ou por pessoas próximas a ele. Em mau estado de conservação, tais textos (um datilografado e três manuscritos) não estão datados e as suas narrativas autobiográficas se encerram abruptamente. Em meio a muitas hesitações, registradas em rasuras e correções e na mudança na qualidade da letra (outro indício de que foram textos redigidos por diferentes pessoas), nestes fragmentos autobiográficos há um certo excesso no autoelogio, especialmente em relação à escola e seu papel na cidade de Juiz de Fora, e um travo de ressentimento sobre alguns assuntos, como por exemplo, a família e vida pessoal e as experiências do racismo. Tais narrativas parecem terem sido escritas para fazer justiça ao próprio Duque Bicalho, num esforço de entender e reverter limites impostos ao reconhecimento público de sua trajetória profissional e pessoal.

É difícil fazer qualquer avaliação precisa a respeito, mas a maneira como Duque Bicalho – em suas narrativas autobiográficas e também na organização do seu próprio arquivo privado –, buscou construir uma coerência retrospectiva para a sua trajetória, revela o trabalho sobre si feito para encontrar um lugar no mundo. O único trecho que se repete, sem alterações, nas quatro versões da sua autobiografia, é elucidativo neste sentido:

Fundei, em 1926, a Escola de Música José Eutrópio, depois denominada Escola de Música Francisco Braga. No mesmo ano, fui nomeado professor de Canto dos Grupos Escolares Centrais Antônio Carlos. O estimado e saudoso presidente do Estado, dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, em carta privada, insuflou meu coração, com as palavras que até hoje guardo na memória: “distinto maestro Duque Bicalho, saúdo-o cordialmente e tenho o prazer de comunicar que será nomeado para a cadeira de música da Escola Normal desta cidade (28/02/1928)”. De 1928 em diante, também lecionei Canto Coral na Escola Normal Oficial de Juiz de Fora, na qual trabalhei, com muito prazer, por longos anos (BICALHO, sem data, não paginado).

Intitulado “Breve biografia” (as outras três versões não foram nomeadas), neste pequeno recorte observamos a importância que a escola de música e o ofício de professor adquiriram na escrita de si de Duque Bicalho. Todo esse investimento em uma memória da escola pareceu querer esconder, ou deslocar, o modo como ele queria ser visto, e lembrado, na sociedade juizforana. Causa estranhamento a falta de referências à sua atuação como maestro e compositor na indústria do teatro de revista, no qual ele atuou por muito tempo e que lhe rendeu fama, notoriedade e, certamente, algum dinheiro. Uma charge publicada na imprensa pouco depois da criação da escola de

Duque Bicalho e da sua nomeação para o cargo de professor de música da Escola Normal de Juiz de Fora coloca mais elementos nesse fato curioso da sua biografia.

Publicada no A Sarna, jornal de humor, dirigido por Jarbas de Lery Santos, a charge foi assinada pelo caricaturista Ângelo Bigi. Com o título “As ‘notas’ em cena”, o texto dizia que “o maestro Duque Bicalho leva[va] debaixo do braço a sinfonia em vários atos escrita em homenagem ao nosso Cuca. Em breve será executada e posta nas vitrolas. O Duque é o bamba da orquestra do Paz e embora esteja dançando na corda bamba ainda continua a ser o bamba” (AS NOTAS EM CENA, 1928, p. 2.).

A troça a que se referiu o jornal dizia respeito à mudança de atuação profissional que Duque Bicalho estava colocando em curso naquele momento. O famoso maestro deixava então de atuar nos palcos dos cinemas e teatros, como era o caso do Cineteatro Paz, no qual ele era o maestro responsável pela orquestra, para se dedicar ao ensino de música, por isso a referência a corda bamba, no sentido de ser uma escolha difícil ou arriscada. O tal “Cuca” – alusão à um dos muitos apelidos que a imprensa deu ao então governador mineiro Antônio Carlos Ribeiro de Andrada –, segundo a linguagem debochada do jornal, estaria atuando como uma espécie de “protetor” de Duque Bicalho, devido a uma suposta deferência amistosa que o maestro tinha para com a figura do governador. A sinfonia citada na charge, certamente, referia-se ao Hino Antônio Carlos, composto por Lindolfo Gomes e Duque Bicalho em 1926 e que fez grande sucesso na época. Uma de suas estrofes cantou o seguinte:

Com saber e patriotismo,
Antônio Carlos revela
Os carinhos e o civismo
Com que serve à Pátria bela

Segue a estrada luminosa
De toda a ilustre linhagem!
Mocidade fervorosa,
A ele, nossa homenagem
(HINO ANTÔNIO CARLOS, 1928, p. 5)

Além de insinuar que Duque Bicalho conseguiu sua posição profissional por apadrinhamento e não por mérito ou talento próprio, o que desqualificava a sua imagem, a charge colocou em pauta no debate público de então um problema que parece ter lhe atormentado: a construção de uma imagem ilibada que fornecesse ou mantivesse uma noção de reputação e honestidade que ele vinha construindo há muito tempo. Talvez

essa ideia de dignidade, concebida por Duque Bicalho, não coadunasse com a imagem que se tinha do teatro de revista, ou então, a figura do professor fosse mais estratégica naquele contexto. Seja como for, em seus escritos autobiográficos, toda a sua vida profissional (já que ele fez raras menções à sua família) gira em torno da escola e do seu papel na sociedade juizforana.

A família e a vida pessoal apareceram de maneira extremamente formal nos escritos autobiográficos de Duque Bicalho. São menções absolutamente casuais, na medida em que se entrelaçavam com fatos da vida pública como professor e diretor da sua escola. Num desses raros registros, ele falou sobre seu pai e uma espécie de herança moral que guiou sua trajetória pública:

Cultivo uma vida modesta e pouco notória, cujos ensinamentos passou-me meu pai. Homem com altos dotes e ambições patrióticas, seu nome tinha, sem embargo, o brilho que refletia sobre ele e sobre os seus a glória de um nome de talento, sagaz, de vistas largas e de preparo colossal. Uma das figuras mais eminentes e amáveis, ensinou-me o amor ao trabalho, o apreço às letras, o respeito à família e o cultivo sadio do bem viver e do bom nome (BICALHO, sem data, não paginado).

Trata-se de um excerto que evidencia a vontade de Duque Bicalho de estabelecer coerências ao narrar a sua vida pessoal: ele herdou determinadas qualidades do pai e, aparentemente sem hesitações, conservou-as ao longo da vida. Em termos de registro da sua vida pessoal, esse dado foi o único que, ao que parece, mereceu ser anotado. A partir dessa concepção de família, e da figura e dos ensinamentos de seu pai, Duque Bicalho procurou construir o desejo de preservar uma memória familiar. Na verdade, neste excerto ele falou mais da imagem pública construída para si do que da figura de seu pai. Todas as características elogiosas cultivadas e herdadas do seu genitor faziam parte do autorretrato moral que ele procurou conservar ao longo da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ESCREVIVÊNCIA COMO PRÁTICA DE CURA

A produção de si de Duque Bicalho foi dinâmica, processual e marcada por complexas ambivalências, por isso, para além de uma escrita de si, estamos falando também de uma forma de escrevivência, de acordo com a concepção de Conceição Evaristo (2020). Os “rabiscos” de Duque Bicalho, assim como os demais registros que

compõem o seu arquivo privado, expressam uma espécie de fusão de experiências vividas por meio da escrita. Assim, não deixa de ser uma forma de abordagem artística – na qual, em algumas passagens, teve por referência a liberdade criativa própria da linguagem literária –, que buscou dar voz às suas memórias. Por este viés, a sua escrevivência representa a interseção entre vivência e escrita, o que resultou em uma narrativa de si autêntica, sensível e que deu suporte à exteriorização dos seus medos, frustrações, mas também das esperanças e expectativas positivas, que deram forma e sentido à sua existência.

Por exemplo, a construção de uma imagem de si, profundamente imaculada e virtuosa, e que, possivelmente, muitas vezes não condizia com a realidade, pode ter sido resultado de um longo processo de traumas e dores causados pelas violências do racismo e de outras formas racializadas de preconceito e discriminação vivenciadas por Duque Bicalho ao longo da vida. Em seu arquivo privado, assim como nos seus escritos autobiográficos, referências explícitas a situações de racismo são excepcionais, ainda assim é perceptível, por meio da sua leitura e análise, que formas de racismo, assim como um tipo de consciência racial, moldaram de maneira sinuosa e, sobretudo, sem uma linguagem política explícita os seus escritos de si.

Em um de seus escritos autobiográficos, entre rasuras, borrões e correções – evidências da incerteza na formulação dessa narrativa –, ele escreveu sobre uma das dores que certamente o acompanharam por toda a vida: o preconceito racial. Nas suas palavras:

Podia dizer que essa história do preto e branco, branco e preto, não existe mais, mas estaria enganando-me. Existia antes do 13 maio [de 1888] e existe ainda nos dias de hoje. Desapareceu a maldita escravidão, mas a questão de raça ainda persiste. Todos devem ser iguais. A cor não deve ser levada em conta. Cor nenhuma. Todos devem ser apenas uma coisa única: homens que só podem ser distinguidos pelos seus talentos e virtudes (BICALHO, sem data, não paginado).

Nota-se que, neste excerto, a questão da raça, e mais especificamente das formas de racismo, permaneceu ambígua, mas ao mesmo tempo onipresente e invisível. Esse trecho aparece descolado do restante da narrativa autobiográfica, sem nenhuma menção mais detalhada, sugerindo que foi acrescentado posteriormente à elaboração do restante do texto e sem a intenção de figurar como parte do mesmo. É possível que se trate de uma referência a algum caso específico de racismo sofrido por Duque Bicalho, ou de um

desabafo sobre os sofrimentos de um homem negro que vivia em uma sociedade estruturada com base nas ideias de raça e de racialização das relações sociais.

Talvez isso explique a opção de Duque Bicalho pelo silêncio racial como uma forma de sobrevivência na sociedade brasileira do pós-abolição. Essa foi uma estratégia largamente utilizada por pessoas negras antes e depois da abolição da escravidão, em 1888. Wlamyra Albuquerque (2009) observou que o contexto do pós-abolição – enquanto processo social – foi percebido como um momento decisivo para a construção e reelaboração de hierarquias sociais e de poder definidas com base na ideia de raça e na racialização das relações sociais. Foi uma conjuntura marcada por “um sutil jogo de demarcação de lugares e preservação de privilégios sociais a partir de critérios raciais” e, por isso, a complexidade desse processo repousou na ambiguidade (ALBUQUERQUE, 2009, p. 38). Ao mesmo tempo em que a ideia de raça serviu para demarcar fronteiras entre brancos e não-brancos, estabeleceu-se também um sistema racializado de silenciamento da cor ou origem racial dos sujeitos. Essa “ética do silêncio”, segundo a interpretação de Brodwy Fischer, Keila Grinberg e Hebe Mattos:

Por um lado, respondeu às exigências dos descendentes de africanos que buscavam alargar os espaços de respeitabilidade social, por outro ela perpetuou a associação entre a cor e o estigma da escravidão. O silêncio permitiu a criação da presunção de igualdade ao mesmo tempo que fragilizou a liberdade dos negros livres. Após a abolição, ela se tornaria regra no país (FISCHER; GRINBERG; MATTOS, 2018, p. 176).

A historiografia tem demonstrado que o contexto do pós-abolição foi uma conjuntura em que a população negra precisou criar mecanismos cotidianos de luta por formas de vida em liberdade, cidadania efetiva e direitos, “já que seu lugar social não era mais marcado pela escravidão, mas sim pela cor” (SAMPAIO; LIMA; BALABAN, 2019, p. 9). Nessa perspectiva, não espanta o fato de Duque Bicalho ter – a partir de alguma noção de consciência racial ou não – adotado o silêncio racial como uma forma de sobrevivência. O silêncio racial podia ser algo imposto, destinado a evitar a construção de consciência racial ou usado para disfarçar formas de racismo. Podia também significar uma opção política ou uma escolha tática. Em um contexto de profundo racismo, como foi o caso do Brasil no pós-abolição, a esperança de uma ideia de igualdade racial que desconsiderasse diferenças de raça, como foi o caso do silêncio racial, exerceu grande atração entre as pessoas negras.

Outros integrantes da família de Duque Bicalho já adotavam tal estratégia em sua vida pessoal e na atuação pública, como foi o caso do seu pai, Torquato Bicalho, e da sua irmã Áurea Bicalho. Desde jovem, portanto, Duque Bicalho lidou de perto com a estratégia do silenciamento racial como uma forma de construir outras possibilidades de vivência e de desvio de formas de racismo. Não nos parece que ele enfrentou – ao menos não encontramos registros sobre isso – o racismo em suas diversas formas. Houve, sim, diversas estratégias de distanciamento de posturas, práticas ou posicionamentos que pudessem o transformar em alvo direto dos efeitos do racismo. Exemplo, neste sentido, foi seu afastamento – discreto e comedido – de qualquer sinal de posicionamento político mais radical em relação às questões raciais de seu tempo.

Na verdade, Duque Bicalho acreditava na suposta linguagem universal da cidadania pregada pela sociedade brasileira após a abolição legal da escravidão. Ainda assim, ele tinha consciência de que, para a população negra, o direito ao status de cidadão se converteu em um obstáculo árduo no pós-abolição. Os trechos do seu excerto autobiográfico, quando falam que “a cor não deve ser levada em conta” e que “todos os homens só podem ser distinguidos pelos seus talentos e virtudes” é flagrante neste sentido. De fato, Duque Bicalho lidou com aquilo que o sociólogo afro-estadunidense W. E. B. Du Bois chamou de “dupla consciência”:

Trata-se de uma sensação peculiar, uma consciência dual, uma experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade – é um cidadão e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio (DU BOIS, 2021, p. 23).

Além disso, não se pode desprezar que, no pós-abolição, o processo de construção de identificação e de identidade racial, segundo observou Frantz Fanon (2008), foi um procedimento doloroso e violento, fundamentado em uma lógica racializada de mal-estar, por isso, nem sempre assumido ou experienciado em sua plenitude e potência. Foi a partir dessa visão/sensação do estar no mundo que Duque Bicalho construiu para a posteridade uma imagem de si de ser “racializado”. Apesar de orgulhoso da condição de professor e músico, foi a identidade de homem negro – ou as vicissitudes de ser um homem negro – que deu nexo e sentido ao seu esforço autobiográfico, aquilo que Toni Morrison (2019) chamou de “configurações da negritude”. Assim, não podemos

desconsiderar que o dilema de escolher entre o que lembrar e o que esquecer enfrentado por Duque Bicalho se deu a partir da sua condição existencial, profundamente informada pelas violências (simbólicas e concretas) do racismo.

Por este ângulo, o silêncio racial pode ter sido uma estratégia na qual ele enxergou a possibilidade de se desviar de formas de racismo, lidar com a noção de “dupla consciência”, construir formas de respeitabilidade, dignidade e autoestima e enfrentar (ou lidar) com estereótipos negativos baseados na sua condição racial. Em seu arquivo privado, assim como nos seus escritos autobiográficos, surgem “Duques” orgulhosos, que ministrava aulas, administrava sua escola e produzia materiais didáticos e canções de sucesso. Contudo, os poucos sujeitos que escreveram sobre ele constantemente definiram-no como humilde e modesto professor, num flagrante questionamento da sua capacidade intelectual.

Por ocasião do seu falecimento, o conhecido memorialista juizforano Paulino de Oliveira o definiu como “modesto, humilde e bondoso professor” (DUQUE BICALHO, 1975a, p. 2). Neste mesmo contexto, um grupo de ex-alunas assim se referiu ao Duque: “homem que, durante toda a sua longa existência, teve o feito modesto e humilde” (DUQUE BICALHO, 1975b, p. 3). O Instituto Histórico e Geográfico de Juiz de Fora que, em maio de 1960 havia lhe outorgado a comenda de cidadão juizforano, também fez coro a ideia da modéstia e simplicidade, na chave da subalternidade. Para os membros daquela academia científica, “a história de vida de Duque, que nunca se elevou entre os do seu tempo, apresentou-se sempre modesta e humilde” (DUQUE BICALHO, 1975c, p. 2).

Em contrapartida, tanto nos seus escritos autobiográficos, quanto nas suas fotografias, Duque Bicalho escreveu sobre si, e se portou, com altivez e dignidade. Vestir e se apresentar com elegância, como no caso da fotografia a seguir, em que ele aparece sentado em posição alinhada ao seu piano, foi uma forma de construir e divulgar uma representação de distinção e de respeitabilidade. Podemos dizer que foi uma forma de enfrentamento simbólico das violências do racismo e dos seus estereótipos negativos.

O silêncio racial, conforme já discutimos, pode ter significado muita coisa para sujeitos diferentes. No caso de Duque Bicalho, acreditamos que ele foi usado, em circunstâncias e tempos distintos, como uma forma de esperança e estratégia política. Por isso, interpretamos tal posicionamento enquanto projeto individual, mas também como um recurso coletivo de justiça, criado, fomentado e difundido por pessoas negras.

Em diálogo com os ensinamentos de bell hooks (2021), consideramos que as violências do racismo, especialmente no imediato pós-abolição, mas não só nesta cronologia, foram armas poderosas que incitaram a elaboração de estratégias de enfrentamento, resistência e oposição por parte das pessoas negras a esses sistemas de exclusão social e de extermínio simbólico.

É difícil fazer qualquer asserção neste sentido, mas acreditamos que Duque Bicalho – a partir da lógica do silêncio racial – pode ter criado sentidos e formas de amor, de amar e de amar-se. Amor não apenas na dimensão romântica do sentimento ou da ideia de uma “afeição profunda por uma pessoa, mas, sobretudo, como ação, cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” (HOOKS, 2021, p. 32). Compreendemos que o amor não é um sentimento dado ou intrínseco ao ser humano, mas sim uma construção cotidiana, um processo que só assume sentido na ação. Assim, talvez, através da prática do silenciamento racial, Duque Bicalho tenha encontrando expressões de amor e maneiras de praticá-lo. Em um dos seus escritos autobiográficos, escreveu:

A minha vida é uma parábola de simplicidade, despreendimento e amor à arte, muitas vezes até com sacrifício pessoal. Sem aspirações mundanas, fui um humilde maestro que ensinou música a vida inteira, constituindo a cultura musical em mim cultivada meu único e verdadeiro patrimônio (BICALHO, sem data, não paginado).

Apesar de não serem datados, parece que Duque Bicalho escreveu esses trechos ao fim da vida, com a convicção de quem sabia que havia lutado a boa luta e construído um legado. Talvez por isso ele tenha se aventurado a escrever sobre suas “vidas” a partir dos seus próprios termos.

Neste artigo, sem a intenção de celebrar legados ou honrar memórias, estudamos as trajetórias de um homem negro no pós-abolição que, guiado por seus sonhos, medos, aspirações, desilusões e contradições, construiu maneiras de viver sua humanidade com respeitabilidade e dignidade. Trata-se de relatos que podem inspirar reflexões sobre as experiências negras, a partir do testemunho das suas próprias narrativas de si no Brasil no período do pós-abolição, pois, conforme nos ensinou Conceição Evaristo, as narrativas negras de escrevivência “estão impregnadas da história de uma coletividade”. Ao grafarem sobre si, homens e mulheres negras “não estavam escrevendo só a respeito

do seu drama pessoal, mas sobre os dilemas e os problemas existenciais das pessoas negras de uma época" (EVARISTO, 2020, p. 39).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra. O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AS NOTAS em cena. A Sarna, Juiz de Fora, p. 2, 19/11/1928.
- BICALHO, Duque. Breve biografia (manuscrito). Juiz de Fora: [S. I.], sem data, não paginado.
- BICALHO, Duque. Estatuto da Escola Livre de Música Dr. José Eutrópio. Juiz de Fora: Tipografia Rio Branco, 1938.
- BICALHO, Duque. Síntese do programa de estudos da Escola Livre de Música Dr. José Eutrópio. Juiz de Fora: Tipografia Rio Branco, 1944.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína; PORTELI, Alessandro (Orgs.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-192.
- CONTIER, Arnaldo. Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru: EDUSC, 1998.
- DU BOIS, W. E. B. As almas do povo negro. São Paulo: Veneta, 2021.
- DUQUE Bicalho. Diário da Tarde, Juiz de Fora, p. 2, 13/10/1975a.
- DUQUE Bicalho. Diário da Tarde, Juiz de Fora, p. 2, 13/10/1975c.
- DUQUE Bicalho. Folha Mineira, Juiz de Fora, p. 3, 06/10/1975b.
- ESCOLA de Música. A Tribuna, Juiz de Fora, p. 2, 05/08/1932.
- ESCOLA de Música. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, p. 4, 19/02/1926.
- ESCOLA Normal de Música. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p. 4, 11/02/1926.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). Escrevivência, a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-47.
- EXPOSIÇÃO de Canto Orfeônico. A Batalha, Rio de Janeiro, p. 1, 28/10/1932.

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FISCHER, Brodwyn; GRINBERG, Keila; MATTOS, Hebe. Direito, silêncio e racialização das desigualdades na história afro-brasileira. In: ANDREWS, George Reid; DE LA FUENTE, Alejandro (Orgs.). *Estudos afro-latino-americanos: uma introdução*. Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 163-218.
- GILIOLOI, Renato. “Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2003. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19122012-143551/>.
- GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escruta de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 7-24.
- HINO Antônio Carlos. Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 5, 30/06/1928.
- HINO ao Trabalho. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 3, 03/06/1932.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.
- JUIZ DE FORA. Coleção das Leis e Decretos do Município de Juiz de Fora. Juiz de Fora: Gráfica Dias Cardoso, 1951.
- MINAS GERAIS. Coleção das Leis, Decretos-Leis e Decretos de 1937. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1939.
- MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- OLIVEIRA, Flávio Couto. O canto civilizador: música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais durante as primeiras décadas do século XX. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. <http://hdl.handle.net/1843/FAEC-85NQDX>.
- OLIVEIRA, Paulino. A imprensa em Juiz de Fora antes de 1930. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 20-29, 1966.
- SAMPAIO, Gabriela dos Reis; LIMA, Ivana Stolze; BALABAN, Marcelo. Introdução. In: SAMPAIO, Gabriela dos Reis; LIMA, Ivana Stolze; BALABAN, Marcelo (Orgs.). *Marcadores da diferença: raça e racismo na história do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 7-16.

SANTOS, Ynaê Lopes dos; NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Pós-abolição. In: RIOS, Flávia; SANTOS, Marcio André dos; RATTS, Alex (Orgs.). Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 270-274.

SCHMIDT, Benito Bisso. Grafia da vida: reflexões sobre a escrita biográfica. História Unisinos, São Leopoldo, v. 8, n. 10, p. 131-142, 2004.

SECRETARIA do Interior. Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 3, 14/01/1929.

SECRETARIA do Interior. Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 6, 25/12/1928.

SECRETARIA do Interior. Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 7, 08/03/1926.

SERVIÇO de Música e Canto Orfeônico. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 6, 01/09/1933.

Jonatas Roque Ribeiro

Professor Assistente no Centro de Ciências Naturais e Humanas da Universidade Federal do ABC. Possui mestrado e doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Atuou como pesquisador colaborador e realizou estágios de pós-doutoramento na Universidade Federal de Juiz de Fora e na Universidade de São Paulo. Estuda temas relacionados à história da produção social do racismo na educação escolarizada nas emancipações e no pós-abolição no Brasil.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5705471852776970>

Wellington Carlos Gonçalves

Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (2023); Licenciado em Educação Especial - FAVENI (2023); Especialista em Educação Inclusiva pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas (2022); Especialista em Tecnologias Educacionais e Educação a Distância pelo Instituto Federal de Goiás (2025); Licenciado em Pedagogia pelo Centro Universitário Estácio Ribeirão Preto (2021); Licenciado em História (2018) e bacharel em Humanidades (2015) pela Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM-Diamantina/MG.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1169208862869370>