



*Os paratextos de  
Alexina de Magalhães  
Pinto*

EM CANTIGAS DAS  
CRIANÇAS E DO POVO E  
DANÇAS POPULARES

**LAURA EMANUELA  
GONÇALVES LIMA**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS

Julho 2020

**LAURA EMANUELA GONÇALVES LIMA**

**OS PARATEXTOS DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO  
EM *CANTIGAS DAS CRIANÇAS E DO POVO E DANÇAS  
POPULARES***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Julho/2020**

**LAURA EMANUELA GONÇALVES LIMA**

**OS PARATEXTOS DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO  
EM *CANTIGAS DAS CRIANÇAS E DO POVO E DANÇAS  
POPULARES***

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
Montes Claros  
Julho/2020**

*Ao Leon, minha força.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, força superior que, através dos diversos sinais de amor, nunca desistiu de mim;

À minha orientadora, Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, pelas contribuições imensuráveis, disponibilidade, carinho, paciência e gentileza;

À minha mãe, Celina, por todo o amor e encorajamento, pela paciência e assistência, pelas correções e por saber de tudo;

Ao meu pai, Carlos, que sempre acreditou em mim. Pelo amor ilimitado e por ter me incentivado à entrada para o “mundo” das letras;

Aos meus queridos irmãos, Illian (Lih), Rafael e Alexandre, cada um com seu singular amor por mim;

Ao Luan, pelo amor e companheirismo;

Aos meus amigos, que sempre estiveram ao meu lado e contribuíram para que essa trajetória fosse mais prazerosa;

Ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da UNIMONTES (colegas, professores e secretaria) pela oportunidade de poder desenvolver minha proposta de pesquisa, pelo convívio, recebendo todo o suporte necessário para a conclusão deste trabalho;

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, cujos recursos de bolsa possibilitaram que esta pesquisa acontecesse da melhor forma possível.

*Aproveitarmos essa idade para firmar a creança, primeiro, nos nossos sentimentos, depois, nas proprias pernas, que antes de andar sabe sentir a creança; na nossa linguagem, e ainda para orientá-la nas artes que fazem o seu encanto, nas artes que tornam atraente e facil o viver [...]*

Alexina de Magalhães Pinto (1916)

## RESUMO

Alexina de Magalhães Pinto foi uma escritora, professora e folclorista mineira. O esforço do seu trabalho de pesquisa e a seleção de narrativas advindas da tradição oral, sejam elas cantigas, provérbios, contos e brincadeiras são a prova das suas tentativas de renovação da leitura literária. Por muito tempo, a historiografia literária brasileira seguiu uma tradição. Nesse viés, este trabalho procurou refletir sobre quais as particularidades entre a vida e a obra da mineira que fugiram (ou não) dessa “tradição”, visto que, ainda hoje, a autora é pouco conhecida e pouco estudada. A partir do conceito de *paratexto*, definido por Gérard Genette, e com as reflexões e os diálogos com outros autores, a obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães, objeto de estudo desta pesquisa, foi definida como uma obra paratextual. Os nossos estudos possibilitaram apontar particularidades artísticas e editoriais da obra referidas como estratégias que contribuem para a construção dos sentidos do texto e para a sua recepção e, pelos resultados desta pesquisa, identificados por meio das evidências biográficas encontradas e pelas páginas do livro (em que a interferência autoral é presente), é possível afirmar que a escritora participou ativamente da edição de seu livro. As investigações puderam revelar, também, que Alexina de Magalhães contribuiu para a construção da história da literatura brasileira, sobretudo, na história da literatura infantil. A apresentação de alguns dos elementos periféricos do livro possibilita, ainda, afirmar que eles são itens que contribuem na constituição de uma ideia moderna da infância, em que a criança é posta em lugar de destaque e, a essa ideia moderna, podemos atribuir o afastamento da obra de uma definição de obra pedagógica, como é considerada por alguns críticos.

**Palavras-chave:** Alexina de Magalhães Pinto; Cantigas; Folclore; Literatura infantil; Paratextos.

## ABSTRACT

Alexina de Magalhães Pinto was a writer, teacher and folklorist from Minas Gerais. Her effort to research and select narratives from the oral tradition, whether they are songs, proverbs, tales, and games are the proof of her attempts to renew literary reading. For a long time, the Brazilian literary historiography had followed a tradition. In this sense, it was reflected what were the particularities between the life and work of the this woman from Minas Gerais who escaped (or not) from this “tradition”, since, even today, the author is still not so known and studied. Based on the concept of paratext, defined by Gérard Genette, together with the thoughts of other authors and dialogues with them, the book *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, by Alexina de Magalhães, object of study of this research, has been defined as a paratextual book. Due to the studies, it was possible to point out artistic and editorial particularities of the work referred to as strategies that contribute to the construction of the meanings of the text and to its reception and, through the results of our research, identified through the biographical evidence found and through the pages of the book (in which authorial interference is present), it is possible to confirm that the writer has actively participated in the edition of her book. Through investigations, it is possible to affirm that Alexina de Magalhães has contributed to the construction of the history of Brazilian literature, especially in the history of children’s literature. The presentation of some of the peripheral elements of the book makes it possible to affirm that they are items that contribute to the constitution of a modern idea of childhood, in which the child is placed in a prominent place and, to this modern mindset, it is possible to dismiss the idea of the work as pedagogical definition, as it was considered by some critics.

**Keywords:** Alexina de Magalhães Pinto; Nursery rhyme; Folklore; Children’s literature; Paratexts.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Folha de rosto do livro <i>Cantigas das creanças e do povo e dansas populares</i> , 1916 (Título original). .....	47
<b>Figura 2:</b> Ilustração referente à cantiga “Nossa Senhora faz meias” (PINTO, 1916, p. 22)...	50
<b>Figura 3:</b> Ilustração referente à cantiga “Aqui vae quitanda boa” (PINTO, 1916, p. 25). .....	50
<b>Figura 4:</b> Ilustração referente à cantiga “Bitú” (PINTO, 1916, p. 28). .....	51
<b>Figura 5:</b> Ilustração referente ao Índice da obra <i>Cantigas das crianças e do povo e danças populares</i> – Parte 1 (PINTO, 1916, p. 205). .....	57
<b>Figura 6:</b> Ilustração referente ao Índice da obra <i>Cantigas das crianças e do povo e danças populares</i> – Parte 2 (PINTO, 1916, p. 205). .....	58
<b>Figura 7:</b> Ilustração da cantiga “Um, dous, tres” (PINTO, 1916, p. 30). .....	68
<b>Figura 8:</b> Ilustração da cantiga “Atché!...” (PINTO, 1916, p. 44). .....	70
<b>Figura 9:</b> Ilustração da cantiga “A borboleta” (PINTO, 1916, p. 50). .....	71
<b>Figura 10:</b> Ilustração da cantiga “O velho quer ser rapaz” (PINTO, 1916, p. 62). .....	73
<b>Figura 11:</b> Ilustração da cantiga “Pae José” (PINTO, 1916, p. 76). .....	79
<b>Figura 12:</b> Ilustração da cantiga “Como póde viver o peixe” (PINTO, 1916, p. 134). .....	80
<b>Figura 13:</b> Ilustração da cantiga “Tabarôa” (PINTO, 1916, p. 174). .....	82
<b>Figura 14:</b> Ilustração da cantiga “Despedidas” (PINTO, 1916, p. 186). .....	84

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 – DELINEANDO A HISTÓRIA, DESCOBRINDO LACUNAS</b> .....	13
<b>1.1 Contexto histórico e cultural no Brasil no final do século XIX</b> .....	14
<b>1.2 Alexina de Magalhães Pinto: colecionadora de almas nacionais</b> .....	21
<b>1.3 Pareceres e inconstâncias na Literatura Infantil brasileira</b> .....	27
<b>1.4 O folclorismo de Alexina de Magalhães Pinto</b> .....	31
<b>CAPÍTULO 2 – OLHARES PARATEXTUAIS</b> .....	35
<b>2.1 O paratexto: um limiar a ser transposto</b> .....	36
<b>2.2 Repensando as margens: o livro e seus paratextos</b> .....	40
<b>2.3 Editoração: fragmentos e totalidade do livro</b> .....	42
<b>2.4 Sobre as <i>Cantigas das crianças e do povo e danças populares</i></b> .....	45
<b>CAPÍTULO 3 – DO POVO E PARA O POVO: TRAÇOS E NARRATIVAS QUE ECOAM</b> .....	60
<b>3.1 A infância transportada de geração a geração</b> .....	61
<b>3.2 O encontro das ilustrações com a literatura</b> .....	63
<b>3.3 Coleção de simplicidade e encanto</b> .....	66
<b>3.3.1 Um, dous, três</b> .....	66
<b>3.3.2 Atché!</b> .....	69
<b>3.3.3 A borboleta</b> .....	71
<b>3.3.4 O velho quer ser rapaz</b> .....	72
<b>3.3.5 Pae José</b> .....	76
<b>3.3.6 Como póde viver o peixe</b> .....	79
<b>3.3.7 Tabarôa</b> .....	81
<b>3.3.8 Despedidas</b> .....	82
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88
<b>ANEXOS</b> .....	94



**INTRODUÇÃO**



A Literatura Infantil sempre possuiu muitas lacunas que precisavam e precisam ser preenchidas. Entre essas lacunas, encontram-se escritoras femininas que estiveram por muito tempo silenciadas, sendo lembradas apenas de forma superficial, ao se pesquisar sobre o início dessa literatura.

Ao participar do Projeto de Iniciação Científica, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, com o título da pesquisa *Infância em diálogos: A literatura infantojuvenil brasileira pelas letras de escritoras mineiras* (que obteve financiamento da FAPEMIG – Processo N. CHE – APQ – 00738 -13 e do qual fui bolsista da FAPEMIG no período de junho de 2015 a fevereiro de 2017), pude, aos poucos, imergir nas investigações das principais escritoras mineiras que surgiram durante o final do século XIX e início do século XX. Um dos objetivos desse projeto era que se pudesse construir um acervo crítico sobre a história da produção literária infantil e juvenil, mais especificamente de Minas Gerais, que é pouco estudada.

A escolha por investigar mais profundamente a autora Alexina de Magalhães Pinto foi impulsiva. Mesmo com poucos registros sobre a mesma, houve uma certa afinidade conquistada logo de imediato. Com o original do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*<sup>1</sup> – de única edição em 1916, portanto, há muito esgotado, mas inexplicável e inusitadamente encontrado por mim em um site de vendas na internet – em minhas mãos, considerei isso um indício concreto para que eu pudesse, de fato, continuar minha pesquisa<sup>2</sup> e trazer Alexina de Magalhães Pinto a um patamar de reconhecimento, pelo menos no âmbito acadêmico e literário – corroborando, assim, com os objetivos inicialmente propostos pelo projeto de pesquisa (anteriormente citado) de cuja equipe fazia parte.

As poucas informações encontradas e a falta de recursos para conseguir ter acesso às outras obras da autora trouxeram dificuldades para a execução deste trabalho e ainda trazem para a minha contínua pesquisa.

No primeiro capítulo desta dissertação discorro sobre a historiografia literária brasileira e a escrita de autoria feminina tratada como secundária, comparada à escrita de autoria masculina. Também trato dos primeiros anos da literatura infantil enquanto disciplina e a dificuldade de sua consolidação como gênero literário. Ainda nesse capítulo, abordo a vida da escritora, como forma de aprofundar o conhecimento sobre Alexina de Magalhães Pinto,

---

<sup>1</sup> Título original: *Cantigas das Crianças e do Povo e Dansas Populares* (PINTO, 1916).

<sup>2</sup> Na graduação apresentei monografia sobre o tema, com o título: *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães Pinto: reflexões sobre os processos de ensino de literatura infantil no início do século XX, defendida em 20 de abril de 2017, na Universidade Estadual de Montes Claros.

mineira, mulher e professora e a sua relação intensa com o folclore, a partir da sua tentativa de inovação da literatura infantil aliada a essa cultura popular. O seu trabalho e sua metodologia como professora também serão citados nesse capítulo, visto que, como interventora educacional, atuando diretamente com as crianças, recomendou suas obras como material didático para o processo de ensino e aprendizagem das crianças. Essa atitude foi praticamente eficaz naquela época, quando o seu livro *Provérbios, Máximas e observações usuais* (1907) foi adotado nas escolas públicas mineiras.

No segundo capítulo, dedico-me à apresentação do que é o paratexto. A partir da perspectiva do teórico francês Gérard Genette, teço considerações importantes do autor a respeito desse conceito. Também são abordados os aspectos formais de um livro e, em seguida, propus uma interpretação da obra, *corpus* deste trabalho, pressuposta a partir dos paratextos e anotações da própria Alexina de Magalhães, que rodeiam o texto principal, que são as cantigas.

O terceiro capítulo traz análises de algumas cantigas inclusas na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* de Alexina de Magalhães Pinto. Nesse capítulo, procuro mostrar o valor estético dessa obra enquanto literatura: qual seria a influência dessas cantigas de roda quando em contato com as crianças? Qual a interferência dos paratextos, como as ilustrações, as notas de rodapé e as partituras, na recepção de cada cantiga?

Como se verá, além da teoria de Genette sobre os paratextos, os historiadores, teóricos e críticos literários: Nelly Novaes Coelho, Antonio Candido, Leonardo Arroyo, Constância Lima Duarte, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Cecília Meireles, Renato Almeida, Flavia Guia Carnevali e Antoine Compagnon, embasaram os nossos estudos sobre a autora Alexina de Magalhães, a escrita de autoria feminina, o contexto histórico-cultural do final do século XIX e início do século XX, o estético na literatura e a literatura infantil e seus encadeamentos.

Outras formulações teóricas que foram consideradas importantes também serão citadas e comentadas, tal como sobre as cantigas, o folclore, os elementos de um livro e sua perigrafia e o livro ilustrado.

Com o último capítulo dessa dissertação será possível visualizar a interação das cantigas com seus paratextos, identificando que eles são imprescindíveis para a construção dos sentidos, aliando, também, ao contexto da época.

A partir de leituras sobre a noção de literatura, justifica-se a escolha do objeto, a obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), numa tentativa de mostrar a validação de um texto publicado há mais de um século, que ainda pode proporcionar a fabulação e o sentimento estético.

## CAPÍTULO 1 – DELINEANDO A HISTÓRIA, DESCOBRINDO LACUNAS



Ao falar sobre historiografia literária, é necessário discutir essa aproximação entre história e literatura. Marisa Lajolo, em seu texto “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes” (1995), caracteriza essas duas disciplinas como caminhos que podem colidir, se orientadas numa mesma direção: “o texto literário como documento da história ou a história como contexto que atribui significado ao texto literário” (LAJOLO, 1995, p. 21). A história da literatura seria o terceiro caminho capaz de amenizar as consequências dessa colisão, por isso o seu duplo perfil, como instituição e discurso, pois ela organiza a história, atribuindo-lhe sentido, mas precisa dar conta do discurso que está sempre em processo.

Por muito tempo, a historiografia literária brasileira seguiu uma tradição. O objetivo deste capítulo é refletir quais as particularidades entre a vida e a obra da mineira Alexina de Magalhães Pinto que fugiram (ou não) dessa “tradição”, visto que, ainda hoje, a autora é pouco conhecida, pouco estudada e, dentre os renomados compêndios sobre a Literatura Brasileira, permaneceu ao lado dos esquecidos.

### **1.1 Contexto histórico e cultural no Brasil no final do século XIX**

O século XIX no Brasil pode ser resumido com os eventos que ocorreram após a chegada da família real portuguesa. Nesse contexto, a Proclamação da República e a promulgação da Primeira Constituição Brasileira são os principais acontecimentos que marcaram o final desse século, desencadeando uma série de configurações que caracterizaram a sociedade brasileira até os dias atuais.

No domínio das letras, o final do século XIX foi marcado pelas estéticas literárias: Realismo, Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. Em livros sobre a história da literatura brasileira que se encontram disponíveis, como *A literatura no Brasil*, de direção de Afrânio Coutinho (2004), *A formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1997), e *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1994), percebemos um destaque para uma participação, quase que total, dos homens na construção da nossa literatura, escritores com textos críticos e textos propriamente literários.

As escritoras sempre existiram, mas a sociedade, continuamente, apresentou certa resistência com relação à valorização dessas mulheres. As mulheres lutaram muito para conquistarem o seu espaço, devido à tradição patriarcal, que perdurou por muitos anos.

Cláudia de Jesus Maia (2017), no artigo “Feminismo e narrativa nacional no Brasil e em Portugal”, discute sobre a exclusão das mulheres da vida pública no século XIX no Brasil, com o não resguardo dos seus direitos de cidadãs, que, incoerentemente, era pregado pelo novo

regime republicano com discursos igualitários e universais. O período marcado pela virada do século foi, então, marcado por mudanças de ordem política, econômica, social e cultural. A expansão do modo de vida burguês propagou ideias sobre o comportamento na sociedade, idealizando família, casamento, maternidade e, de forma notável, as diferenças entre os gêneros. Com isso, assinala Cláudia Maia (2017) que:

Não obstante, no novo cenário que se desenhou no alvorecer do século XX, com a república, as mulheres queriam participar, ser ouvidas e tomar lugar não mais como musas inspiradoras ou meras esposas reclusas e devotadas à família, mães dedicadas ou filhas obedientes, mas como trabalhadoras, intelectuais, escritoras, indivíduos jurídicos e cidadãs ativas, preocupadas com os destinos da nação (MAIA, 2017, p. 1057).

No livro *Imprensa feminina e feminista no Brasil – Século XIX*, Constância Lima Duarte (2016) traz importantes contribuições sobre a participação das mulheres na escrita, em forma de um dicionário ilustrado, com comentários sobre os periódicos e as revistas que circulavam no Brasil, durante o século XIX. Ainda na introdução, a pesquisadora revela que a literatura, a imprensa e a consciência feminina surgiram quase que ao mesmo tempo no Brasil, mais especificamente na primeira metade desse século. A leitura era o principal instrumento para a compreensão de subalternidade em que o sexo feminino se encontrava e, a partir desse entendimento, utilizavam a escrita como meio de reflexão e reivindicação. Para além dos livros, “foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência” (DUARTE, 2016, p. 14).

Constância Duarte (2016) apresenta 143 títulos de revistas e jornais femininos e feministas, considerando que muitos outros podem ter existido e, com certeza, se perderam. Destaca o cuidado editorial e gráfico de alguns e que os títulos são bem sugestivos, referindo-se a flores (*Rosa, Tulipa, Lírio*, etc.), objetos destinados, na época, ao público feminino (*Leque, Grinalda, Brinco*, etc.), nomes de aves e insetos (*Colibri, Beija-Flor*, etc.), *Espelhos, Recreios* e *Jornais* de palavras que expõem o destinatário (*Espelho das Moças, Espelho das Damas, Recreio das Belas, Jornal das Senhoras*, etc.) e tantos outros, bastante criativos. Quanto ao conteúdo, a pesquisadora evidencia alguns com intenções pedagógicas, que reforçam a ideologia patriarcal e conservadora, alguns com assuntos diversos e para o divertimento, como poesia, moda e humor, e outros com posicionamentos políticos progressistas.

Em um dos periódicos trazidos por Constância Duarte (2016), está *O Mentor das Brasileiras*, publicado pela primeira vez em São João del-Rei em 1829, sendo dirigido por homens e que era distribuído também em outras cidades. Como o próprio nome do periódico



induz a interpretação, um dos objetivos deste era a escolarização das mulheres, apresentando os assuntos que consideravam pertinentes para a formação do gênero, reforçando os deveres de uma mulher burguesa da época, porém aceitando a participação efetiva daquelas que ousariam (ou não) em ceder suas reflexões, visto que *O Mentor das Brasileiras*, segundo Duarte (2016), foi bem aceito por mulheres conformadas com os seus deveres. Contudo, “sempre é bom ressaltar o importante e definitivo espaço que o periódico abriu para as mulheres. Na seção reservada para as opiniões e produções literárias das leitoras, encontram-se alguns textos, a maioria anônima ou com pseudônimos” (DUARTE, 2016, p. 47).

Destarte, Duarte (2016) ratifica que os periódicos, revistas e jornais do século XIX são diversos em suas articulações e conteúdo, sendo dirigidos por mulheres, mas, também, por homens. Foram importantes na transformação de leitoras em redatoras e, ademais, foram fundamentais para a instrução das mulheres, sobretudo no sentido de alfabetização.

Nesse período histórico do entresséculos, como já foi dito anteriormente, o Brasil passava por muitas transformações, como a implantação de um novo regime, o republicano. O papel das mulheres nessa época ainda era pouco expressivo, pois elas não tinham autonomia e liberdade de expressão, e as atividades femininas eram invisibilizadas. Dentre essas atividades, sobretudo com a escrita, podemos constatar com Simone Cristina Mendonça (2014), em “Literatura infantojuvenil, mulheres e educação no Brasil no século XIX”, que: “se as escritoras do período encontraram dificuldades, imaginemos os percalços daquelas que se arriscaram nas temáticas sociais” (MENDONÇA, 2014, p. 234), como será discutido, a seguir, a respeito de Alexina de Magalhães Pinto.

Em meio a esse ciclo, classificado por Coutinho (2004) como *Era de transição*, houve um movimento, bastante importante para a conjuntura deste trabalho, que promoveu o tema nacional. A busca por autodefinição se tornou constante nos escritores conscientes da necessidade de liberdade intelectual, preocupados em traduzir a realidade social do Brasil. Segue o trecho em que o autor comenta sobre alguns escritores que se dedicaram ao nacionalismo:

Tal estado de alma era comum no homem do século XIX, nada mais natural, portanto, do que traduzir-se pela voz de todos os artistas e pensadores conscientes e responsáveis. De Joaquim Norberto a Sílvio Romero e Araripe Júnior, de José de Alencar a Raul Pompéia e Afonso Arinos, todos sentiam a necessidade de imprimir um cunho nacional, brasileiro, à literatura que se produzia no Brasil, fosse por via do indianismo, do sertanismo, do regionalismo, fosse qual fosse o símbolo daquele “instinto de nacionalidade” a que se referiu e que tão bem caracterizou Machado de Assis, como sendo o ideal literário do momento (1873) (COUTINHO, 2004, p. 331).

A literatura no Brasil seguiu por um determinado tempo esse ideal de nação, um instinto de nacionalidade propagado desde o início do Romantismo, no século XIX. O fato é que, conforme Maiquel Röhrig (2012), em “Historiografia literária e ensino da literatura”, essa ideia era predominante entre as elites e, atribuindo à literatura uma função social, “revela o interesse político de construir um cânone que representasse de algum modo a nação e seu povo” (RÖHRIG, 2012, p. 15).

A respeito da crítica literária, no período do Romantismo, Candido (1997), em *A formação da literatura brasileira*, faz uma observação importante:

Do ponto de vista histórico a sua importância é maior: ela deu amparo aos escritores, orientando-os, confirmando-os no sentido do nacionalismo literário e, assim, contribuindo de modo acentuado para o próprio desenvolvimento romântico entre nós. Sobretudo, desenvolveu um esforço decisivo no setor do conhecimento da nossa literatura, promovendo a identificação e avaliação dos autores do passado, publicando as suas obras, traçando suas biografias, até criar o conjunto orgânico do que hoje entendemos por literatura brasileira (CANDIDO, 1997, p. 293).

A afirmação de uma nacionalidade foi uma questão mal resolvida no Brasil (e podemos dizer que ainda o é), visto que a relação de dependência com o continente europeu ainda não foi superada, e o ideal romântico costuma ser sempre o ponto de partida para a reprodução do cânone literário brasileiro. Marisa Lajolo (1995) menciona que a história da literatura fez parte desse processo de construção de uma nação, espelhando-se no modelo europeu.

Ao construir um cânone, instituiu-se um discurso dominante, percepção também compartilhada por Röhrig (2012). Ao historicizar, a história da literatura legítima, ou seja, ela administra a literatura, dando a entender que essa é a verdadeira história e a partir dessa história é que irão se formar outras.

Nesse entendimento, Roberto Schwarz (1987), no ensaio “Nacional por subtração”, argumenta sobre a experiência constante brasileira do *caráter postiço*, da imitação cultural dos modelos estrangeiros. Para ele, “todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo” (SCHWARZ, 1987, p.

30). A noção de *subtração*, que remete ao título do seu texto, é caracterizada pela exclusão das culturas populares, num paradoxo de que, ao mesmo tempo que a elite intelectual necessitava da participação das massas populares para a formação de uma cultura nacional, impedia essa participação. “[...] existe entre as pessoas educadas do Brasil – o que é uma categoria social, mais do que um elogio – o sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (SCHWARZ, 1987, p. 38-39).

Podemos depreender dos posicionamentos referidos até aqui, que o Brasil queria mostrar uma identidade própria, baseando-se nos padrões europeus, esquecendo-se de que a sua identidade estava na miscigenação de culturas. Existia um padrão a ser seguido de escolarização e cultura, um discurso visivelmente conservador, fundamentado no fascínio do exterior e que não refletia sua própria realidade.

Como forma de vivificar o nacionalismo brasileiro, as produções literárias voltaram-se para os costumes populares. Muitos escritores vão encontrar as marcas de nacionalidade brasileira no folclore: com seus contos, cantigas, provérbios e demais costumes populares. Flávia Carnevali (2009a), no seu texto intitulado “Folcloristas e cultura popular: desigualdades e subjetividades na construção da identidade nacional brasileira na ‘*Belle Époque*’”, discute sobre a difícil tarefa de “como assegurar, demarcar nossa singularidade frente às demais nações, se era justamente a singularidade mestiça que nos tornava impermeáveis à civilização, à modernidade e ao progresso” (CARNEVALI, 2009a, s/p.).

Ainda no trabalho de Carnevali (2009a), percebemos que os registros folclóricos que foram materializados pelos folcloristas são a prova de que realmente existe uma identidade nacional. Contudo, a elite intelectual brasileira daquela época, ao mesmo tempo que desejava trazer essa nacionalidade à tona, apresentava um certo autoritarismo em querer controlar essas marcas populares. Essa elite – que menosprezava as manifestações populares – queria organizar a cultura popular de uma forma mais “aceitável”. Pretendia criar um ambiente cultural através de um discurso regenerador e civilizatório. Naquela época, não se via a pureza e a naturalidade da cultura folclórica. Ao contrário, os estudiosos, acreditando no nosso “branqueamento” e no uso desenfreado dos bens de consumo europeus, queriam encaixar essa cultura nesses padrões.

Para reforçar a reflexão a respeito do folclore, tema importante para a compreensão deste trabalho, é possível expor o que se entende pela palavra *folclore*. Luís da Câmara Cascudo é considerado um autor de referência quando se pesquisa sobre o folclore, publicando diversos escritos relacionados ao tema, como o *Dicionário do folclore brasileiro* (1999). Nesse dicionário, Cascudo (1999) define o folclore:

FOLCLORE. É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários, além da sua funcionalidade. A mentalidade móbil e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fenômeno coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. [...]O conteúdo do folclore ultrapassa o enunciado de 22 de agosto de 1846, quando William John Thoms (1803-1885) criou o vocábulo. Nenhuma disciplina de investigação humana imobilizou-se nos limites impostos, quando do seu nascimento. Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico. [...] O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade. Como no passado, e ao contrário da lição dos mestres, acredita-se na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer um deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, venerada, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, estórias e acessos às técnicas habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes no plano do convívio diário. Os problemas delimitadores do folclore são idênticos aos das ciências ou das técnicas em fase de desenvolvimento. Os quadros sociológicos, geográficos, antropológicos, entre 1859 e 1959, desnorream roteiros dedutivos e cada uma dessas atividades denuncia a invasão no terreno outrora privativo e solitário de colaborações imprevistas. O folclore estuda todas as manifestações tradicionais na vida coletiva. [...] (CASCUDO, 1999, p. 400-401).

Na dissertação de Flávia Medeiros de Carvalho (2013), intitulada *O Dicionário do Folclore Brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica*, a autora afirma que na Biblioteca Virtual do Governo do Estado de São Paulo, obteve a seguinte definição da palavra:

A palavra “folclore” foi criada, em 22 de agosto de 1846, pelo pesquisador de cultura europeia e antiquário inglês William John Thoms (1803-1885), para denominar um campo de estudos até então identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular”. Essa proposta foi publicada no jornal londrino “The Atheneum” e tinha como objetivo designar os registros dos cantos, das narrativas, dos costumes e usos dos tempos antigos. Thoms escolheu duas palavras de origem saxônica: “*Folk*”, que significa povo, e “*Lore*”, que significa saber; formando assim o “*folk – lore*”, ou a “sabedoria do povo”. Com o tempo, a palavra foi sendo utilizada sem o hífen, tornando-se simplesmente “*folklore*” ou “folclore”, como foi usada no Brasil. Inclusive o dia do folclore – 22 de agosto – lembra o advento do conceito criado por Thoms (CARVALHO, 2013, p. 20-21).

Essa definição também é bastante encontrada em diversos sites, como o Mundo Educação e o Brasil Escola, que costumam sempre aparecer em buscas na internet. Já em *Carta*

do *Folclore Brasileiro*, publicada em 16 de dezembro de 1995 em Salvador, constam as seguintes observações:

1. Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.
2. Os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências.
3. Sendo parte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos demais ramos das Humanidades. Consequentemente, deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à cultura em geral e às atividades científicas (COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE, 1995).

Com essas definições postas, podemos depreender que elas possuem suas relações, mas são bastante distintas. A definição de Câmara Cascudo (1999) abarca uma forma mais geral (coletiva) e humana do termo, sinalizando que o folclore representa muito mais do que se costuma pensar, como é o caso da definição histórica e etimológica do termo, trazida por Carvalho (2013). Para Cascudo (1999), o folclore não é apenas aquilo que é tradição, é tudo que caracteriza as movimentações do coletivo, do popular. As observações na *Carta do Folclore Brasileiro* (1995), no entanto, apresentam-se como um documento formal e rígido, pouco flexível, indicando que essa cultura tem os seus direitos.

Ainda assim, no texto “Entendendo o folclore e a cultura popular”, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2002), podemos encontrar a seguinte observação:

É preciso compreender o folclore e a cultura popular não como fatos prontos, que existem na realidade do mundo, mas como um campo de conhecimentos e uma tradição de estudos. Isso quer dizer que essas noções não estão dadas na natureza das coisas. Elas são construídas historicamente, dentro de um processo civilizatório, de acordo com diferentes paradigmas conceituais e, portanto, seu significado varia ao longo do tempo (CAVALCANTI, 2002, p. 1).

O folclore – essa expressão popular de regionalismos, costumes, cantigas, provérbios, contos, jogos, danças, lendas – abrange também questões de moral, protesto, simplicidade e cultura de outros povos em obras de literatura infantil. O intuito de unir todas

essas questões que, com frequência, sempre foram transmitidas através da oratória de grandes contadores de histórias, tornou-se concreto pelo trabalho profícuo de Alexina de Magalhães. Tratava-se de uma forma de não se perderem essas manifestações ao longo do tempo – o que se pode perceber no fragmento que se segue, do texto “Música popular, Memória e História na folclorista Alexina de Magalhães Pinto”, de Carnevali (2011):

[...] analisando o trabalho da folclorista, percebemos como ela estabelecia uma prática que pretendia construir uma memória artística nacional através da preservação de um material que fatalmente desaparecia, compilando e arquivando diversas formas de registro sobre a música e outras manifestações populares, em geral, de tradição oral (CARNEVALI, 2011, p. 388).

Diante do conceito de cultura popular (folclore) como aquela que é pura, arte não contaminada, não mediada, percebe-se que essa cultura “está presente nas grandes cidades, em livros didáticos, transformada por uma série de mediações” (CARNEVALI, 2009a, s/p.).

Nessa perspectiva, observamos que, mesmo com toda a intenção de se criar uma literatura que fosse peculiarmente brasileira, a sociedade letrada ainda se fundamentava nos alicerces e nas modernizações que ocorriam naquele período na Europa. Entretanto, era o momento propício para que ocorresse uma possível desvinculação.

Em outro texto de Flávia Carnevali (2012), “Provérbios populares e a formação da ‘consciência cívica’”, ela questiona sobre o papel dos folcloristas que tiveram participação nesse projeto de formação da identidade brasileira. Com exceção de Sílvio Romero, Renato Almeida e Mário de Andrade, a maioria foi esquecida. Sobre o papel da mineira Alexina de Magalhães Pinto nesse período, Carnevali (2012) esclarece que, ao utilizar de métodos científicos no trabalho com a cultura popular, a folclorista manifesta seu duplo delineamento: garantir ao folclore espaço entre as ciências e garantir o resgate do folclore que desaparecia com a modernidade.

## **1.2 Alexina de Magalhães Pinto: colecionadora de almas nacionais**

Alexina de Magalhães Pinto nasceu em 4 de julho de 1870 em São João del-Rei-MG e faleceu em 17 de julho de 1921 em Correias-RJ, segundo informações atualizadas de Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira* (2006). São poucas as informações sobre Alexina de Magalhães, e muitas delas se encontram dispersas. A dissertação da historiadora Flávia Guia Carnevali (2009b), intitulada “*A mineira ruidosa*”: Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), disponível

na internet, pode ser considerado um dos trabalhos basilares de pesquisa sobre a escritora, pois reuniu diversas das informações significativas sobre ela.

Sendo citada apenas em estudos mais recentes, Alexina de Magalhães ganhou uma certa relevância nas obras *A literatura no Brasil*, direção de Afrânio Coutinho (2004); *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2002)*, de Nelly Novaes Coelho (2002); *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999) e *Literatura infantil brasileira*, do Leonardo Arroyo (1968) – que serão citados neste trabalho. Também há aqui referências a algumas notícias e artigos encontrados no meio eletrônico que fazem menção à autora, tal qual o artigo “‘Opera Lyrica Nacional’: das Minas Gerais para o folk-lore brasileiro e a Bibliotheca infantil”, de Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Maria Zilda da Cunha (2017), que evidencia sobre a importante contribuição da folclorista ao mundo literário, musical e nacional.

Alexina de Magalhães foi integrante de umas das famílias elitizadas da época e, por conseguinte, teve a oportunidade de estudar no exterior. Após retornar ao Brasil, Alexina de Magalhães obteve destaque em meio à sociedade através da sua personalidade díspar, conforme encontramos em Carnevali (2009b):

Alexina teria trazido uma bicicleta da Europa e numa atitude que feria a moral da época, teria ousado passear com ela nas ruas de São João Del Rey, trajando roupa adequada (calças compridas amarradas nos tornozelos). Por essa ousadia, teria sido agredida com uma chuva de tomates e ovos podres juntamente com ofensas e ameaças de excomunhão pelo Bispo de Mariana, o que só não teria acontecido devido à interferência de parentes ilustres junto à Igreja.

Sobre o episódio há diferentes versões, inclusive seu principal biógrafo Saul Martins, não acredita que ele tenha realmente acontecido, já que, segundo ele, Alexina não era um tipo de “mulher pra frente” (CARNEVALI, 2009b, p. 18-19).

Além desse episódio, Carnevali (2009b) certifica que esse acontecimento não deveria ter causado tanto rebuliço, visto que passeios de bicicletas eram comuns entre membros da elite sanjoanense. Destaca, então, que seus métodos de ensino inovadores, o seu pedido de exoneração ao cargo da Cadeira de Desenho e Caligrafia da Escola Normal em São João del-Rei, resultando na sua transferência para o Rio de Janeiro, e a falta de seu nome em importantes bibliografias sobre o folclore brasileiro, são alguns dos indícios que a tornam uma figura ilustre e intrigante.

Infelizmente, devido a uma surdez, Alexina de Magalhães morreu aos 51 anos de idade, atropelada por um trem, pois ela não escutou o barulho de aproximação da locomotiva.

Os registros sobre Alexina de Magalhães Pinto são escassos e muitas vezes não são precisos, como, por exemplo, sobre outros acontecimentos de sua vida, a natureza de seus estudos na Europa e algumas das muitas atividades desenvolvidas no Brasil como professora. Por isso, os poucos fatos recolhidos pelos pesquisadores deixaram que ela praticamente caísse no esquecimento, mas aos poucos a sua importância cultural vem sendo resgatada.

Na hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2020), encontram-se diversos recortes de notícias de jornal e artigos de revista em que Alexina de Magalhães é reconhecida por seu trabalho como folclorista e pioneira em produção de livros infantis. Com citações de vários locais do país, serão destacadas algumas, como a notícia do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, datada de 16 de março de 1971, em que se nota a confirmação dos episódios referidos aqui, de Alexina de Magalhães, através do estudioso Saul Martins, indicado por Carnevali (2009b) como seu principal biógrafo:

#### Desapareceu primeira bicicleta do Brasil

BELO HORIZONTE (O GLOBO) – Um professor de História e estudioso de folclore, o Coronel Saul Martins, disse que ninguém sabe onde está o que seria a primeira bicicleta trazida ao Brasil, no ano de 1822, por intermédio de uma professorinha de 22 anos aquela época, Alexina de Magalhães Pinto.

Esclareceu o estudioso que a estória da bicicleta surgiu quando, no ano passado, se comemorou em São João del Rei o centenário de falecimento de Alexina, que foi uma pioneira no estudo do nosso folclore. Segundo o Coronel Saul Martins, Alexina não chegou a pedalar a bicicleta que trouxera da Europa, para não escandalizar a sociedade de São João del Rei. Acha o especialista em folclore que ela não era um tipo de “mulher pra frente” que, segundo outra versão, teria afrontado os costumes da época passeando de bicicleta.

A professora Alexina, que pela primeira vez levou o estudo do folclore às salas de aula, escreveu quatro livros sobre educação infantil e por 20 anos lecionou na Escola Normal do Rio de Janeiro. Foi colaboradora do famoso Almanaque Garnier e, nos últimos anos de sua vida, ficou inteiramente surda. O defeito de audição é que levou à morte: não escutou o barulho de uma locomotiva e foi por esta colhida na cidade de Vassouras (CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2020).

Sobre esse excerto, pode-se notar a informação que se contradiz com a de Nelly Coelho (2006), relativo ao local de sua morte. Segundo a informação do jornal, Alexina de Magalhães teria falecido na cidade de Vassouras e não em Correias. Um outro detalhe encontrado nessa notícia seria um possível erro de digitação na data de 1822, posto que a mineira teria 22 anos em 1892. Também não seria centenário de seu falecimento e, sim, de nascimento.



Ainda na hemeroteca, encontra-se uma outra notícia do jornal *Estado de Minas*, de Belo Horizonte, datado de 29 de julho de 1970. Com a visualização um pouco embaçada, temos a indicação de alguns dados: casou-se com seu primo Fernando Leite Pinto, em 1896, e, após a morte do marido, se dedicou ao magistério e a pesquisas com o folclore; sua morte foi em 2 de fevereiro de 1921 em Correias, por uma locomotiva de Leopoldina; seus pais eram Eduardo de Almeida Magalhães e Virginia Vidal Leite, e sua irmã Nair de Magalhães Pinto; estudou Pedagogia e Didática na Universidade de Paris e, como professora, defendeu o método global de alfabetização. Além desses dados, a notícia informa que seu famoso passeio de bicicleta pelas ruas de São João del-Rei foi alvo de ataques com tomates podres e palavras violentas por rapazes indignados com a sua audácia.

As obras de Alexina de Magalhães Pinto, consideradas raras, são constituídas por histórias folclóricas, contos, provérbios, brincadeiras infantis e seleção de cantigas populares. Dentre os livros publicados, estão: *Nossas Histórias* (1907), *Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil*<sup>3</sup> (1907), *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e *Provérbios populares, máximas e observações usuais*<sup>4</sup> (1907).

Alexina de Magalhães também publicou alguns artigos no *Almanaque Brasileiro Garnier* – conforme se encontra na bibliografia da dissertação de Carnevali (2009b) – sob o pseudônimo Icks<sup>5</sup>: “Modos de dizer brasileiros”, “A marmelada” (Anexo 1), “Os três passarinhos” (Lundu) e “Advinha quem tem uma história”.

Com a denominação “ICKS”, pseudônimo utilizado muitas vezes por Alexina de Magalhães, também foi identificado o conto “Antes magro no matto” (Anexo 2), na página 19, da famosa revista Tico-Tico (disponível no acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional), que circulava no Rio de Janeiro desde 1921. Ainda nessa revista, de ano 1909, encontra-se uma divulgação do livro de Alexina de Magalhães, *Os nossos brinquedos*, também com o pseudônimo ICKS (Anexo 3). Na chamada tem-se a seguinte descrição: “Lindo livro para crianças, com belíssima capa colorida, figuras, músicas, adivinhas, noções sobre desenhos,

---

<sup>3</sup> A professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos encontrou o exemplar desse livro na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no período de sua pesquisa de pós-doutoramento na USP, em 2017-2018, intitulada “Narrações da infância na literatura luso-brasileira de autoria feminina: Ana de Castro Osório e Alexina de Magalhães Pinto”.

<sup>4</sup> Também foi encontrado um exemplar pela professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

<sup>5</sup> É importante destacar que no livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) – o qual é objeto desta dissertação – o nome *Icks* encontra-se como título da coleção publicada pela Livraria Francisco Alves.

jardinagem, modelagem, higiene e educação social, notas sobre o folclore infantil” (REVISTA TICO-TICO. *In*: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, p. 9, 1909).

Acerca da utilização de um pseudônimo, Alexina de Magalhães, em nota preliminar ao livro *Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil* (1907), em que reflete sobre o seu trabalho de recolha e registro de contos populares, nos traz a seguinte alegação: “Enquanto impossibilitada para mais, ocupava-se Icks na observação e estudo dos que menos distante estão da natureza” (PINTO, 1907, p. 4). A autora nos faz pensar e deduzir sobre a dificuldade de participação feminina no mundo das letras, questão já explorada antecipadamente.

No *Almanaque Brasileiro Garnier*, no ano de 1908, na seção “Páginas de retratos”, também disponível no acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional, encontra-se a seguinte observação sobre a crítica ao trabalho de Alexina de Magalhães e sobre a percepção da escritora a respeito do folclore na literatura e, seguindo as páginas, o provável retrato dela (Anexo 4):

Mencionamos ainda as escritoras A. de Alencar, Alexina de Magalhães e Eduviges Pereira. Dentre estas, Alexina de Magalhães com grande relevo dedicou-se a literatura didática que segundo o seu modo de ver deve ser inteiramente popular e baseado no folclore, na alma do povo, mãe de toda a literatura e de toda a educação literária (Traduzido para o português contemporâneo. ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER. *In*: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908, p. 324).

Uma outra fotografia da folclorista também pode ser visualizada no acervo da *Revista Brasileira de Folclore*, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, publicada no ano de 1970 (Anexo 5).

Francisca Amélia da Silveira, em 1996, apresenta uma dissertação intitulada *Ludismo e pragmatismo na literatura para crianças no início do século XX*: uma análise das obras de Alexina de Magalhães Pinto (Brasil) e de Ana de Castro Osório (Portugal), em que indica outros artigos que Alexina de Magalhães publicou no *Almanaque Brasileiro Garnier*, no Rio de Janeiro. São eles: “O afilhado do diabo”, “Poesias Populares” e “D. Sylvana” (Anexo 6).

Na pesquisa de Francisca Amélia (1996), sob orientação de Nelly Novaes Coelho (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), é feita uma associação entre obras para crianças, de duas autoras que se dedicaram à recolha de tradições orais do povo, no início do século XX, em dois países diferentes, mas que possuem relações muito próximas. O trabalho conclui sobre o descompasso entre as propostas inovadoras e a

prática pedagógica vigente da época, confirmando a linha tênue entre literatura e pedagogia, que foram imprescindíveis para a formação de uma consciência nacional em cada país. Em contrapartida, considerando que as obras das duas autoras estão bem ligadas ao tradicional, assinala que a diferença das obras de Alexina de Magalhães está na “ênfase no sentido lúdico, ressaltando-se o prazer, a invenção individual” (SILVEIRA, 1996, p. 97) e que “o leitor (ou ouvinte) visado pela recolha de Alexina de Magalhães Pinto é o indivíduo em grupo, o que faz com que o texto não seja tão direcionado, tendendo mais à sociabilidade. Tal fator tira dele, um pouco, o caráter de opressão” (SILVEIRA, 1996, p. 98).

Além de muitas das informações já mostradas anteriormente neste trabalho, Francisca Amélia (1996) destaca: “Não há referências à Alexina no *Dicionário do folclore brasileiro*, 1954, de Luís da Câmara Cascudo. Também não figura no *Índice de Bibliografia Brasileira, I. N. L.* 1963 e na *Grande Enciclopédia Delta Larousse*, edição de 1971” (SILVEIRA, 1996, p. 9).

No site São João del-Rei On-line registra-se a descrição da Rua Alexina Pinto, que foi uma homenagem à professora. O nome da rua com a sua denominação é dado a uma parte da Rua do Recreio, pela Lei Municipal nº 436, de 26 de fevereiro de 1921.

Na busca por mais informações sobre a folclorista, encontram-se citações em artigos e em outros trabalhos via internet. Em “Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore”, de Ana Paula Leite Vieira (2013), encontramos a informação de que Alexina de Magalhães teria sido professora de Cecília Meireles durante a Escola Normal. Vieira (2013) ressalta a influência político-ideológica de Alexina de Magalhães e também de Manuel Bandeira, visto que o folclore esteve presente na sua trajetória com a educação, demonstrando ideias universalistas a respeito da questão nacional.

Leonardo Arroyo (1968) nos fala ainda mais sobre a importância de Alexina de Magalhães Pinto no contexto histórico da literatura infantil: ressalta que ela foi a primeira autora a indicar obras mínimas para as crianças lerem, pois acreditava que havia uma deficiência em vários setores da educação escolar. Ela teve uma participação significativa na questão da “reação à literatura escolar e aos velhos conceitos sobre a infância” (ARROYO, 1968, p. 257).

Nelly Coelho (2002) retrata Alexina de Magalhães como uma “figura de educadora e alto espírito intelectual” (COELHO, 2002, p. 34) em uma minibiografia, cerca de uma página. É importante evidenciar algumas questões postas pela pesquisadora: pensamento inovador e reação à escola antiga, racionalista e automatizante; adversários contrários às suas ideias de inovação.

Analisando a composição de obras sobre a história da literatura brasileira, marcada por discursos dominantes, essas observações presentes em Coelho (2002) revelam as especificidades e limitações de uma sociedade conservadora, que sugerem a presença de Alexina de Magalhães no viés da exceção: como mulher, em virtude de a escrita feminina não ser valorizada (mesmo pertencente à elite daquela época) e por direcionar a um trabalho com a temática infantil, que era incipiente e também não valorizado.

### **1.3 Pareceres e inconstâncias na Literatura Infantil brasileira**

O pensamento nacionalista voltado para a literatura em geral, conforme foi discutido em seção anterior, também esteve presente na Literatura Infantil, em que os escritores se dedicaram a temas sobre as origens do Brasil, vida rural, língua falada e amor à terra. Os intelectuais da época também acreditavam que o ponto de partida para uma mudança definitiva no Brasil começaria na educação das crianças e dos jovens, porém os valores ideológicos que pretendiam e pregaram eram bastante tradicionais, como moralismo, preceitos religiosos, civismo e patriotismo.

Os escritores se comprometeram com essa ideologia dos valores educacionais e as escolas contribuíram para a interpretação de valores burgueses inquestionáveis, considerando-se que quem tinha acesso às escolas e aos livros eram as crianças burguesas. Poucas foram as obras que realmente refletiram os interesses infantis.

A este respeito, é fundamental, também, o ponto de vista das autoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999), como se verifica na citação a seguir:

Em primeiro lugar, entre 1890 e 1920, com o desenvolvimento das cidades, o aumento da população urbana, o fortalecimento das classes sociais intermediárias entre aristocracia rural e alta burguesia de um lado, escravos e trabalhadores rurais de outro, entra em cena um público virtual. Este é favorável, em princípio, ao contato com livros e literatura, na medida em que o consumo desses bens espelha o padrão de escolarização e cultura com que esses novos segmentos sociais desejam apresentar-se frente a outros grupos, com os quais buscam ou a identificação (no caso da alta burguesia) ou a diferença (os núcleos humildes de onde provieram) (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 27)

Cecília Meireles, em *Problemas da literatura infantil* (1979), admite que é a partir do século XIX que ocorre o crescimento de produções destinadas ao público infantil. Contudo, não se pode negar que o livro em geral – tanto os livros literários como os livros de outras áreas de conhecimento – não alcançava as camadas populares:

O século dezenove, no Brasil, oferece já um panorama variado de leituras infantis. Mas o mesmo não se pode dizer dos séculos anteriores. A insipiente instrução dos tempos coloniais era impedimento natural ao uso de livros, principalmente dessa espécie. Pelo menos do seu uso generalizado. A leitura não era uma conquista popular (MEIRELES, 1979, p. 34).

É exatamente nesse período, conforme encontramos em Lajolo e Zilberman (1999), “entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 25).

A Literatura Infantil brasileira, portanto, teve seu início no final do século XIX, com o propósito de formação da elite burguesa. Os primeiros autores de literatura infantil, advindos principalmente da Europa, tiveram muitas de suas obras traduzidas para o português, enquanto outras delas serviram como modelo para as primeiras criações brasileiras. Há ainda, muitas que foram adaptadas, uma vez que as obras tinham que garantir os interesses do Estado, que era dominado pela burguesia:

Autores todos da segunda metade do século XIX, são eles que confirmam a literatura infantil como parcela significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista. Dão-lhe consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração. Por isso, quando se começa a editar livros para a infância no Brasil, a literatura para crianças, na Europa, apresenta-se como um acervo sólido que se multiplica pela reprodução de características comuns. Dentro desse panorama, mas respondendo a exigências locais, emerge a vertente brasileira do gênero [...] (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 21)

Quando se fala em Literatura Infantil, muitos críticos ainda acreditam que essa seja um gênero inferior, o qual não precisa de atenção. Falar sobre o caráter educacional das obras é imprescindível, visto que muitos críticos enquadram a Literatura Infantil na categoria de literatura pedagógica. De fato, os primeiros livros infantis possuíam como principal objetivo a formação moral dessas crianças, as quais eram vistas como “adultos” em miniaturas, frequentando reuniões sociais junto aos mais velhos. E o que era lido para elas eram as histórias criadas para os adultos.

Alguns aspectos da Literatura Infantil são apresentados por Cecília Meireles (1979): o primeiro caso seria de livros infantis a partir da escrita das tradições orais, chamado comumente de Folclore. O segundo caso é de que livros escritos para crianças se tornaram utilitários a todos. O terceiro caso é o de livros que não foram escritos para crianças, mas que foram dominados por elas. O quarto caso são livros que foram escritos para elas e obtiveram êxito.

Contudo, umas das marcas dessa literatura é a sua relação com a oralidade, o contar histórias e também o cantar histórias. As obras de Literatura Infantil, antes de se manterem, foram literatura popular, conforme encontramos em Nelly Novaes Coelho, na obra *A literatura infantil: história, teoria, análise* (1984). Segundo a autora, muitas dessas obras “nasceram no meio popular (ou em meio culto e depois se popularizaram em adaptações)” e continuam “valores ou padrões a serem respeitados pela comunidade” (COELHO, 1984, p. 21).

A importância da literatura oral, já que ela foi e continua sendo a base de muitas criações, também é tratada na obra de Cecília Meireles (1979), na qual ela destaca:

O gosto de contar é idêntico ao de escrever – e os primeiros narradores são os antepassados anônimos de todos os escritores. O gosto de ouvir é como o gosto de ler. Assim, as bibliotecas, antes de serem estas infinitas estantes, com as vozes presas dentro dos livros, foram vivas e humanas, rumorosas, com gestos, canções, danças entremeadas às narrativas (MEIRELES, 1979, p. 42)

Renato Almeida (2003), no estudo “Literatura Infantil” (texto que integra a obra *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho), confirma que a Literatura Infantil nasceu de preocupações educacionais, com a intenção de unir o gosto pela leitura com a formação de conhecimentos gerais. Também fala sobre a presença do folclore na literatura infantil e o fascínio das crianças:

O folclore tem sido a grande matriz da literatura infantil, não só pelo fabuloso, mas pelo trato dos assuntos e talvez por aquela semelhança entre a mentalidade infantil e a primitiva. Os seres sobrenaturais, fadas, bruxas, ogros, gnomos, gigantes, os objetos mágicos tocados de sortilégios, as metamorfoses e o animismo (que humaniza todas as coisas), as estórias de bichos faladores, todo esse mundo é uma permanente atração para as crianças (ALMEIDA, 2003, p. 202).

Nota-se, na crítica e historiografia literárias, uma certa dificuldade em determinar um único conceito de literatura que possa abranger tudo o que ela representa. Além de ser um campo muito vasto, a literatura, constantemente, entra na esfera da subjetividade. Contudo, é sempre importante tentar compreender o que é a literatura e o que ela pode nos fornecer.

Candido (2011) é um dos muitos autores que nos oferece um conceito seguro e abrangente de literatura. Em seu livro *Vários Escritos*, no texto intitulado “O direito à literatura”, chama de literatura “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (CANDIDO, 2011, p. 176). Ele a considera como um fator indispensável à humanização, ou seja, são manifestações criadas pela sociedade a partir de seus impulsos, suas crenças, seus sentimentos, suas normas e seus

valores. São manifestações das quais o ser humano não tem como fugir; está presente em cada um de nós. Ela “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2011, p. 178).

Sobre a relevância e significância da literatura, Antoine Compagnon (2009), em *Literatura para quê?*, apresenta algumas explicações sobre o poder da literatura. A primeira seria o poder de aprendizagem a partir da imitação ou exemplificação, oferecida na literatura pela ficção ou representação, nesse caso “a literatura instrui deleitando” (COMPAGNON, 2009, p. 31). A segunda seria o poder da liberdade adquirida com a atividade de leitura, pois ela abre caminhos e não restringe. O terceiro poder da literatura é a correção de defeitos da linguagem, visto que, ainda possuindo uma linguagem particular, a literatura utiliza a língua comum.

Essa dificuldade de conceituação da literatura também é presente quando se fala de Literatura Infantil. Para Cecília Meireles (1979), tudo seria uma literatura só; a dificuldade estaria em delimitar de modo específico o que se considera do âmbito infantil. Meireles (1979) tenta trazer para o conhecimento de todos que a literatura infantil é, sim, uma literatura, mesmo que muitos autores e críticos considerem difícil a tarefa de separar a literatura infantil da literatura pedagógica. A autora acredita que essa ligação é necessária, mas que não impede os livros infantis de trazerem a bagagem literária com eles.

Diferenciar livros de literatura para crianças parece ser outra tarefa complicada. Muitos livros para as crianças não possuem atributos literários, a não ser os de simplesmente estarem escritos. O livro infantil, conforme Meireles (1979), é aquele que agrada às crianças, que faz com que elas se sintam à vontade durante a leitura, do início ao fim; livros que são capazes de transmitir de maneira suave os conhecimentos necessários das várias idades; livros que divertem e ensinam. Porém, Cecília Meireles retoma que “o milagre fundamental está nas mãos do autor” (MEIRELES, 1979, p. 91). Deve-se considerar, também, que é na infância que se possui tempo disponível e liberdade para uma leitura desinteressada, por isso esse tempo deveria ser mais bem aproveitado pela criança, com obras literárias que realmente pudessem contribuir para o seu conhecimento.

C. S. Lewis, no prólogo “Três maneiras de escrever para crianças”, do livro *As crônicas de Nárnia* (2009), faz uma abordagem bastante instigante sobre o que escrever para crianças. Segundo o autor, não cabe ao escritor o papel que muitas pessoas, insistentemente, acreditam que ele tem que ter, o papel de pais ou de professores. Inclusive, ao falar sobre uma abordagem moral ou didática nos livros, acredita que criar uma moral baseada naquilo que achamos que é o que as crianças precisam, pode parecer falsa. Lewis (2009) afirma, então, que “quem *consegue* escrever uma história para crianças sem moral nenhuma deve fazê-lo – desde

que, é claro, esteja mesmo disposto a escrever para crianças. A única moral que vale alguma coisa é a que brota inevitavelmente de toda a estrutura de caráter do autor” (LEWIS, 2009, p. 750).

A respeito da crítica relacionada à Literatura Infantil, Coelho (2000), em *Literatura infantil: teoria, análise, didática*, comenta sobre a carência e a falta de organicidade dessa atividade. Argumenta a urgência para uma crítica mais consciente e organizada, visto que muitos estudiosos não trabalham a literatura como “fenômeno literário, mas enquanto veículo de ideias ou padrões de comportamento” (COELHO, 2000, p. 58). Para a autora, não há nenhum método ou critério específico para esse tipo de produção, pois existe uma diversidade de abordagens e objetivos a serem analisados, destacando a decadência de modelos literários e linguísticos que, antes do século XX, eram parâmetros para juízos de valores pela crítica. Conclui-se, então, que o maior ou menor valor literário está associado à interação da obra como um todo: sua intencionalidade, sua concretização e a consciência de mundo com a natureza do discurso literário.

#### **1.4 O folclorismo de Alexina de Magalhães Pinto**

Sílvio Romero, no capítulo “Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro”, texto que integra a obra *História da Literatura Brasileira* (1960), comenta que os brasileiros foram os primeiros a coligir e publicar versos populares em português e africano, algo que pode ser comparado ao trabalho feito por Couto de Magalhães com o português e o tupi. Ainda nesse capítulo, ressalta a sua busca por um músico, capaz de tomar por escrito as melodias dos cantos populares: “de novo exprimimos o voto de que seria para desejar que algum sabedor se apresentasse para escrever a nossa música popular” (ROMERO, 1960, p. 155). Podemos dizer que Alexina de Magalhães percebeu essa demanda solicitada por Sílvio Romero (posto que a primeira edição da *História da Literatura Brasileira* foi publicada em 1888), pois suas obras contêm várias letras de músicas populares e apresentam as respectivas traduções em partituras.

Alexina de Magalhães, ao apropriar-se do material folclórico, se deteve apenas na coleta daquilo que se encaixaria no âmbito infantil. Foram recolhidas brincadeiras, contos, cantigas, danças e provérbios, que comporiam suas obras. A total fidelidade da autora aos registros é percebida pelo fato de, ao fazer a alteração de alguns desses registros, ter deixado isso claro em notas explicativas, tanto em rodapés, como nos apêndices no final dos livros, em



especial na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), objeto de pesquisa desta dissertação, que será analisado no capítulo seguinte.

As alterações feitas incluíam algumas questões que ela considerava inapropriadas – sobretudo erros de linguagem – o que era justificável, visto que, como professora, naquela época, não podia negar ou deixar de ensinar a fórmula “correta”, pois acreditava no processo de alfabetização das crianças. A intenção da autora era que suas obras publicadas servissem para serem trabalhadas dentro de uma sala de aula, para que as crianças apreciassem o processo de ensino e aprendizagem e, além disso, trazer o folclore para aquelas que, no meio escolar, não tinham acesso a essa cultura e que pudessem, de fato, sentir a literatura.

Para Carnevali (2009b), “Alexina costumava rasgar as tradicionais cartilhas para não habituar seus alunos a lerem pelo ‘superado método de associação de palavras’. Ela só admitia a aprendizagem global” – método analítico (CARNEVALI, 2009b, p. 17). Essa tática utilizada pela professora, possivelmente, teria sido resultado de seus estudos na Europa, onde se originou a escola ativa, perspectiva observada por Coelho (2002) no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (anteriormente citado).

A partir do final do século XIX, surge a escola nova (ou ativa), em que o aluno passa a ser o centro do processo de aprendizagem e o professor como facilitador do aprendizado. Do ponto de vista de Ana Paula da Silva (2012), em “O embate entre a pedagogia tradicional e a educação nova: políticas e práticas educacionais na escola primária catarinense (1911-1945)”, esse método propõe “um modelo no qual o aluno tenha liberdade de expressão, cuja metodologia esteja pautada numa ação educativa de ordem social e cultural” (SILVA, 2012, p. 4).

O método utilizado no ensino de leitura na antiga escola era o método sintético, que consistia da “parte” para o “todo”, ou seja, utilizava as famosas cartilhas em que se incluíam a soletração, o fônico e a silabação para se chegar ao texto enquanto uma unidade de sentido. A escola nova passou a utilizar o método analítico, que consistia em encaminhar-se do “todo” para as partes constitutivas, conforme a autora Maria Rosário Longo Mortatti (2006), em “História dos métodos de alfabetização no Brasil”.

Embora Almeida (2003) não enquadre os livros de Alexina de Magalhães Pinto como Literatura Infantil, porque sua intenção seria “ensinar às mães e professoras a brincar com as crianças e a distraí-las” (ALMEIDA, 2003, p. 207) – revelando finalidade educacional – o próprio autor reconhece a participação da folclorista ao se valer de elementos da Literatura Infantil nos primórdios do surgimento de leituras destinadas às crianças. Ao discorrer sobre esse tipo de literatura, Almeida (2003) apresenta o que pode ser considerado como uma

contradição: nas reflexões sobre as obras dessa autora, são perceptíveis aspectos que a enquadrariam como literatura na perspectiva do estudioso, por exemplo: (a) preocupação com a linguagem; (b) preocupação com uma ilustração sugestiva e não excessiva; (c) contribuição da música para aproximação com a arte. Sobre o aspecto da linguagem, verifica-se na citação abaixo, extraída do texto do autor, que

não será talvez demais recordar que, embora seja difícil enumerar condições ou exigências para o livro infantil, algumas são fundamentais. [...] O segundo problema – o da linguagem – talvez seja o mais delicado entre nós, pois muito escritor se embaraça no modo de falar aos meninos. Deve ser simples mas corrente, usar formas familiares, ser correto, evitar erros e impropriedade de palavras [...] (ALMEIDA, 2003, p. 211).

Sobre a crítica às ilustrações atuais, Almeida (2003) afirma que “as coisas reais ou fantásticas aparecem aos olhos dos pequenos leitores esquematizadas pela ilustração excessiva” (ALMEIDA, 2003, p. 217), ou seja, impossibilita a criança de imaginar e criar seus próprios cenários, fantasias, personagens, cores e demais características.

Ao falar sobre a contribuição da música, Renato Almeida (2003) acredita que esta tem uma missão na Literatura Infantil, nos brinquedos e nas diversões. “Na literatura, como elemento de ilustração, muitas histórias podem ser dramatizadas com o auxílio musical e, assim, utilizadas da melhor forma” (ALMEIDA, 2003, p. 218).

Com base nos escritos da autora e interlocução com outros estudos, nota-se que, sendo a literatura um fenômeno da experiência humana, Alexina de Magalhães conseguiu recuperar a experiência de outras pessoas em um tempo específico. Isso significa que manifestações que se perderiam ao longo do tempo ainda hoje caracterizam a experiência de muitas pessoas, principalmente ao recordar a infância.

Nesse sentido, acredita-se que a autora contribuiu de alguma forma na construção da história da literatura brasileira, sobretudo, na história da literatura infantil. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999) nos indicam, então, que Alexina de Magalhães,

a partir de 1907, põe seu talento e gosto de folclorista a serviço, senão da literatura infantil, ao menos de um projeto de leitura que garanta o acesso das crianças ao material folclórico representado pelas cantigas, histórias, provérbios e brinquedos recolhidos pela autora (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 37).

Alexina de Magalhães Pinto apresenta-se no centro de toda essa miscelânea do final do século XIX e início do século XX. Ela é o “dentro e fora” necessário para revolucionar a tradição literária, mesmo que se partindo dela. Por isso, a necessidade de se repensar a historiografia na contemporaneidade. Muitos estudos recentes vão reforçar os novos olhares

para o texto, novos entendimentos, recorrendo também a outras disciplinas, não só a história, para dar conta dos textos que foram excluídos da crítica e de outros textos que podem não mais se encaixar nos modelos traçados pela história da literatura. Assim, como afirma Lajolo (1995), a história da literatura também é “historizável”, pois existe a história da história da literatura.

## CAPÍTULO 2 – OLHARES PARATEXTUAIS



Historicamente, conceitos como dialogismo e intertextualidade foram abordados por estudiosos como Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, respectivamente. A noção de que um texto revela ou reflete a existência de outros textos, a presença de um discurso em outro discurso, é amplamente aceita, como, por exemplo, com a prática mais visível e usada, que é a citação. Nesse sentido, pode-se dizer, de certa forma, que os projetos do meio artístico (obras de arte, de literatura e produções culturais) e tantos outros discursos sempre redizem aquilo que já foi instaurado, mas de maneira diferente, transformando conceitos e ideias. O paratexto nasce fundamentado nessas considerações iniciais, e por isso a relevância delas, contribuindo para trazer olhares para aquilo que parece simples e oculto, mas que pode evocar uma significância fundamental.

A partir do conceito de *paratexto*, definido pelo francês Gérard Genette, e com as reflexões e os diálogos com outros autores, a obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, objeto de estudo desta pesquisa, será definida como uma obra paratextual. A seguir, com as discussões, acredita-se que é possível apontar particularidades artísticas e editoriais da obra referida como estratégias que contribuem para a construção dos sentidos do texto e para a sua recepção. E pelos resultados de nossa pesquisa, identificados por meio das evidências biográficas encontradas e pelas páginas do livro (em que a interferência autoral é presente), é possível afirmar que Alexina de Magalhães participou ativamente da edição de seu livro.

A escolha da escritora em trabalhar com crianças como forma de elevá-las, de algum modo, e os indícios de inovação da Literatura Infantil que estava se iniciando no Brasil são alguns aspectos que foram considerados neste trabalho, cogitando mostrar a validade de estudos contemporâneos sobre os paratextos na composição de um livro.

## **2.1 O paratexto: um limiar a ser transposto**

Não se tem muito conhecimento de autores que se dedicaram ao estudo do paratexto. Pode-se considerar que foi o francês Gérard Genette quem se deteve efetivamente a este estudo. Contudo, existem autores que se dedicaram ao estudo das várias partes que compõem um livro e muitos pesquisadores, sobretudo na área da tradução, que contemporaneamente estão utilizando essa perspectiva do Genette para demonstrar as funções paratextuais no processo de tradução de obras.

Gérard Genette (1930-2017), crítico francês, nascido em Paris, foi colega de importantes pensadores, como Jacques Derrida e Pierre Bourdieu. Adepto do movimento estruturalista, seu trabalho está direcionado à escrita literária e seus efeitos. Ele investigou a

interação das partes do texto literário, dedicando seus estudos à análise destas partes e à teoria sobre a narrativa.

De acordo com Gérard Genette, no livro *Paratextos Editoriais* (2009), os paratextos são reforços que participam da construção de uma obra, como forma de expandi-la. Podem ser considerados como paratextos: título, nome do autor, prefácio, ilustrações, notas, dedicatória, capa, contracapa e tantos outros acessórios que se encontram ao redor do texto, que oferecem “a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. ‘Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009, p. 9-10). “O paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Segundo o autor, o texto nunca está só, está sempre acompanhado ou recebendo contribuições de produções, sejam elas verbais ou não.

Nessa perspectiva, a presença de outros discursos em um texto nos faz lembrar de uma outra publicação do autor, em que ele trata da transtextualidade. Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*<sup>6</sup>, Genette (2006) propõe que um texto está sempre carregado de outros textos: palimpsesto. Essa é a concepção de que, como em um pergaminho, um texto se sobrepõe a outro texto através de uma raspagem, em que ainda se pode verificar a primeira inscrição. Para o autor, o objeto da poética não é apenas o texto, mas “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual o texto se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2006, p. 7). Porém, remodela essa afirmação dizendo que o objeto é a transtextualidade, em que o texto transcende outros textos, manifestando ou não relações com eles. O autor estabelece cinco tipos de relações de transtextualidade, que são elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade, arquitextualidade.

Sobre a paratextualidade, que é o foco desta pesquisa, Genette (2006) afirma que é uma zona de muitas perguntas, que estão longe de terem respostas concretas, principalmente quando ele indaga sobre a possibilidade de uma obra funcionar como paratexto de uma outra obra. Ainda, diante disso, destaca os tipos de paratextos:

---

<sup>6</sup> A referência consultada no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette (2006), não se refere à obra completa, e sim a fragmentos (cap. 1-2: p. 7-19; cap.7: p. 39-48; cap. 40-41: p. 291-299; cap. 45: p. 315-321; cap. 80: p. 549-559) traduzidos da edição francesa: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982, por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.paginapessoal.utfpr.edu.br>. Acesso em: 20 mai. 2020.

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2006, p. 9-10).

Abrindo a discussão para o estatuto pragmático do paratexto, Genette (2009) comenta sobre as características que o definem: atribuições do destinador (autor e/ou editor), natureza do destinatário e força ilocutória da mensagem. O destinador é o responsável pelo texto e pelo paratexto, podendo aceitar, por exemplo, um prefácio de um terceiro. Sobre o destinatário, o autor explica:

Pode-se definir de forma grosseira o destinatário como “o público”, mas essa definição é vaga demais, isto porque o público de um livro estende-se virtualmente a toda a humanidade; portanto, deve-se especificar um pouco mais. Certos elementos de paratexto dirigem-se de fato (o que não significa que o atinjam) ao público em geral [...] (GENETTE, 2009, p. 15).

Já sobre a força ilocutória da mensagem, Genette (2009) nos conduz aos aspectos funcionais dessa potência discursiva do elemento do paratexto que: pode comunicar uma simples informação sobre o nome do autor ou data de publicação; dar a entender uma intenção ou interpretação, seja do autor e/ou editor; tratar de uma decisão de escolha do título ou da definição de um pseudônimo; um compromisso, como uma autobiografia que se compromete com a veracidade do relato ou um conselho sobre a maneira de se ler o livro. O paratexto, então, sob a perspectiva do autor, “é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p.17).

O paratexto, de acordo com Genette (2009), pode ser determinado como *textual* ou *factual*. Os *textuais* são aqueles ditos verbais, ou seja, são textos de: títulos, prefácios, entrevistas, enunciados. Os *factuais* são os paratextos que representam fatos ou informações, de forma verbal ou não, que, se for de conhecimento do público, pode acrescentar algo ao texto, modificando sua recepção.

Deve-se, no entanto, ter em mente o valor paratextual que outros tipos de manifestações podem conter: icônicas (as ilustrações), materiais (tudo que envolve, por exemplo, as escolhas tipográficas, por vezes muito significativas, na composição de um livro), ou apenas factuais (GENETTE, 2009, p. 14).

São exemplos de paratextos factuais: idade e sexo do autor; data da obra; associação do autor a alguma posição importante na sociedade, como uma academia; conquista de prêmios literários; e contextos. Sobre o contexto, o autor parte “do princípio de que todo contexto forma

paratexto” (GENETTE, 2009, p. 14), tomando como exemplo: o contexto autoral em torno da obra *Père Goriot*, de Honoré de Balzac, pelo conjunto de suas obras de *La comédie humaine*; o contexto genérico em torno das obras desse autor, de gênero *romance*; o contexto histórico, pelo período denominado *século XIX*.

Com efeito, diante das concepções de Genette (2009), os paratextos são considerados elementos importantes e auxiliares para a interpretação de uma obra. São imprescindíveis, pois, do ponto de vista histórico, tem peso na recepção de uma obra. Por serem de decisão do autor ou de um editor, podem desaparecer, por desgaste do tempo ou por uma intervenção alheia. Assim,

os caminhos e domínios do paratexto se modificam sem cessar conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época “midiática” multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico, e a *fortiori* na Antiguidade e na Idade Média, épocas em que os textos circulavam muitas vezes em estado quase bruto, sob a forma de manuscritos desprovidos de qualquer fórmula de apresentação. Digo quase, porque só o fato de haver transcrição – mas também transmissão oral – introduz na idealidade do texto uma parte de materialização, gráfica ou fônica, que pode introduzir, como veremos, efeitos paratextuais (GENETTE, 2009, p. 11).

No caso da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães, os paratextos ganham destaque por serem uma forma da autora compartilhar seus propósitos com os leitores. Pode ser que, atualmente, não façam sentido ou não tenham tanta importância para os leitores da nossa geração, mas ao considerar o contexto histórico e político da época, eles passam a ter outros significados. Um exemplo a ser pensado: leríamos ou analisaríamos a obra da mesma forma se ela não tivesse indicações como: especificar que são cantigas de crianças no título, que o livro faz parte da biblioteca infantil ou por possuir intervenções nas páginas do livro direcionadas aos pequenos leitores? Provavelmente, na época, se não houvesse essas considerações, poderia ser apenas mais uma obra folclórica, fonte de pesquisa para estudiosos, ou um livro de cantigas.

Conforme Aulus Mandagará Martins, em “As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe”, “na maioria dos casos, desconsiderá-lo seria perder algo da história desse texto, suas motivações, seu modo de circulação, sua relação com o contexto literário e político” (MARTINS, 2010, p. 176).



## 2.2 Repensando as margens: o livro e seus paratextos

É fundamental pensar no livro físico (ou digital) como um todo, para entender a funcionalidade dos paratextos, já que o livro é seu meio de aparição. Eliana Scotti Muzzi (2015), em “Paratexto: espaço do livro, margem do texto”, introduz essa ideia de que o livro é um objeto complexo. Sendo assim, ele é suporte não só para o texto, seja ele de qualquer conteúdo, mas também para os paratextos, que, segundo a autora, incluem elementos verbais, gráficos e plásticos. Muzzi (2015) confirma o papel importante que os paratextos exercem no meio da indústria literária, tendo origem análoga à da imprensa:

Na pré-história do livro, um primeiro elemento paratextual surge, com a criação do papiro pelos egípcios que, por sua leveza e flexibilidade, permite a substituição das tábuas de cerâmica ou cera pelo kylandros grego ou pelo volumen latino. Para efeito de identificação, pendia da extremidade do rolo um pedaço de pergaminho contendo o título, único elemento textual a emergir da membrana, estojo onde se guardava o livro. A passagem da técnica do rolo, baseada na ordem da sucessividade, para a do códex, que se fundamenta na simultaneidade, acrescentou pouca coisa à dimensão paratextual. O livro anterior à imprensa constituía-se como uma mimese do discurso oral e desenvolvia-se de forma contígua da primeira à última frase. Seu princípio de organização não era especialmente representado, como no livro moderno, mas significado pelo conteúdo do manuscrito. O título, puramente funcional, era ainda uma espécie de etiqueta destinada à identificação do livro. A novidade, porém, é o surgimento do colofão, figura emblemática e precursora do paratexto, que, no fim do manuscrito, fornecia informações sobre sua produção, o nome do copista, a data e o lugar da realização (MUZZI, 2015, p. 57-58).

Esse trecho, sobre alguns aspectos antigos da criação do livro, revelam a irrelevância que alguns itens – como o título, em que sua função básica era apenas a de identificação – apresentavam antes do surgimento da imprensa. Com seu advento, organizou-se toda uma estrutura para o livro moderno, ou seja, para os paratextos, trazendo funcionalidades importantes para as partes que compõem o livro. “É no século XVII que as normas de organização do livro se fixam e o paratexto passa a exercer a função de demarcar fronteiras rígidas e hierárquicas entre os elementos do livro, manifestando assim os princípios de unidade e coesão da estética clássica” (MUZZI, 2015, p. 58).

Uma outra reflexão realizada por Eliana Muzzi (2015) é a respeito da teoria representacionista do Ocidente, na área da filosofia, durante o século XVII ao XIX, que eleva o texto e despreza aquilo que se encontra à margem deste. Muzzi (2015) destaca que autores como Derrida e Foucault, no século XX, recuperaram o lugar da margem como objeto de

estudo, trazendo contribuições consideráveis sobre o aparato textual que precede e sucede o texto principal.

Um autor já mais contemporâneo, Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), fala sobre a perigrafia do texto, que é o que não está nem dentro e nem fora, “como uma moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória” (COMPAGNON, 1996, p. 104). Ressalta que é na periferia que o autor deve vigiar e observar, pois é nesse território que estão os elementos fundamentais que garantem a receptividade da obra. Esses elementos, como as notas, índice, bibliografia, prefácio, prólogo, introdução, conclusão e anexos, induzem ao julgamento da obra sem ter lido o texto principal.

É a partir da perigrafia, ou com ela, que se viabilizam as entradas para o corpo do livro, mas de uma forma que não se permitem desvios de leitura. Ela também garante uma boa recepção, no sentido de que, se o livro segue as convenções, ele está apto para uma leitura. Essas convenções dizem respeito à estrutura dos textos que se encontram na periferia do texto principal, que requerem informações que possam legitimar a obra e o autor, causando efeito de vitrine, assim como Compagnon (1996) menciona: “sua aparência é essencial” (COMPAGNON, 1996, p. 105).

Mariana Elia (2016), em conformidade com Compagnon (1996), no artigo “Perigrafia e ‘Periagentes’: conformação autoral a partir de textos que caminham ao lado da narrativa”, expõe sobre as convenções, reconsiderando os agentes que atuam no processo da concretização da escrita literária, moldando a figura do autor. As observações dessa pesquisadora são relevantes, pois refletem sobre o mercado editorial contemporâneo e sobre a construção da figura do autor durante a produção do livro. Ao falar sobre os paratextos, indica que estão se tornando textos convencionados, como as minibiografias, textos de orelha, quarta capa, notas do editor, em que alguns elementos são exigidos pela editora, tornando-os comuns, a partir de uma estrutura mestra. Eis um exemplo sobre as minibiografias:

Nelas, vemos, além do nome do autor, estabelecendo desde o início um diálogo entre esse texto e a assinatura na capa, a sua cidade de origem e o ano de nascimento. Em seguida, há um pequeno rol de publicações anteriores e outras atividades profissionais nas quais esses autores estão envolvidos. Finalmente, chegam premiações de obras e reconhecimento da crítica, que podem vir também na forma de traduções adquiridas por editoras estrangeiras. Essas informações, pontuais e objetivas, sugerem um esforço em apresentar formas de legitimação da narrativa que se põe à venda, além de situar o contexto em que vivem esses autores. Parecem justificar a escolha das editoras e, também, do leitor, como se sustentassem essa escolha pelo ponto de vista mercadológico e do ponto de vista do cânone artístico (ELIA, 2016, p. 1838).

Para Elia (2016), os paratextos são resultado do desenvolvimento da indústria de editoração, que passou a exigir padrões a serem seguidos para o livro e um crescente número de textos em sua periferia, como forma de garantir a sua fluência. No âmbito desta pesquisa, considerando o objeto de pesquisa a obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães, os paratextos têm ampla influência no quesito da receptividade da obra. Contudo, diferem da noção de Elia (2016) sobre, de certo modo, privilegiar a figura autoral.

### **2.3 Editoração: fragmentos e totalidade do livro**

Na busca por detalhes que possam intensificar uma melhor compreensão do que é o paratexto e sua disposição no domínio de um livro, tornando-se algo que mereça estudo e discussão, é sábio percorrer sobre o processo de editoração de uma obra. Mitsue Morissawa (2015a), em “A organização do trabalho do texto”, declara que o papel do editor de texto é dar conteúdo ao original, ou seja, é o editor e sua equipe que transformam o texto original em um livro. O editor é capaz de identificar as necessidades do original: ele observa a “harmonia do estilo, da distribuição do conteúdo e da linguagem, a adequação do sistema de remissivas e das ilustrações, a organização das notas, etc., anotando as lacunas, as necessidades, as divergências e as particularidades gráficas da obra” (MORISSAWA, 2015a, p. 10).

Existe um estilo editorial que cada editora segue, mas o padrão principal que um editor deve seguir é aquele em que o texto original irá se adequar. Por isso, as decisões são tão importantes. As decisões, conforme Morissawa (2015a), partem da escolha da mancha gráfica (área delimitada para impressão na página) e do tamanho do corpo do texto. Se o texto original fizer parte de uma coleção, certamente os livros da coleção seguirão um mesmo padrão. Ela aponta que é o editor quem escolhe se haverá páginas em brancos na separação do projeto pré-textual, se os capítulos se iniciarão em páginas ímpares, de modo que fiquem na parte da frente da folha, entre outros detalhes, como folha de rosto, frontispício, guarda e colofão (informações

técnicas sobre o livro, como qual o papel e a tipografia que foram utilizados e o local e o ano de impressão). Após essas decisões, é o preparador de originais que dará continuidade ao trabalho, realizando a normalização. A autora, então, pontua:

Na realidade, por mais bem trabalhado que o texto tenha sido pelo autor, pelo editor de texto e por algum crítico – sendo o caso –, sempre há o que ser reparado nele, está na natureza do próprio trabalho. É onde, portanto, o preparador entra, podendo melhorar a construção de uma frase, a paragrafação, observar as falhas de estilo do autor, sempre com objetividade, não permitindo em momento nenhum que interfira sua subjetividade. Não lhe cabe, portanto, reescrever o livro ou mesmo trechos inteiros (MORISSAWA, 2015a, p. 11).

Sobre as partes principais e fundamentais na constituição do livro, a mesma autora, Mitsue Morissawa (2015b), em “Os aspectos formais do livro”, faz um resumo indicando a funcionalidade de cada parte. Nesse trabalho, são destacados: o revestimento, a capa, lombada ou dorso, contracapa, orelhas, miolo ou corpo: o pré-textual (guarda, rosto ou frontispício, verso do frontispício, dedicatória, epígrafe, prefácio, sumário ou índice; texto (página capitular, mancha e tipo); e o pós-textual (adendo e apêndice, posfácio, notas, glossário, bibliografia, índices, colofão).

O revestimento é o tipo de material que vai proteger o conteúdo da obra, por exemplo: capa dura (encadernado) ou capa mole (brochura). O mais comum é a brochura. A capa é o elemento que identifica o livro, sendo parte do revestimento, e apresenta informações primordiais, como o nome do autor, editora, indicação de pertencimento a coleção ou série. Morissawa (2015b) destaca que por mais que a capa contenha ilustrações intencionais, elas não obstruem essas informações principais da capa. A lombada ou dorso se refere à parte que determina a espessura do livro, contendo também sua identificação para uma possível colocação em prateleiras. A contracapa é o verso do livro, comumente também chamada de quarta capa, podendo apresentar algum resumo do conteúdo da obra ou comentários.

As orelhas de um livro, inicialmente, foram criadas como proteção do revestimento, devido ao uso. Ultimamente já são usadas como meio de propaganda, possuindo comentários, resumo sobre o conteúdo ou autor ou informações que possam induzir o leitor a garantir o livro. Elas se encontram no prolongamento da capa e da contracapa, dobradas para dentro do livro.

O conjunto do pré-textual, texto e pós-textual garante o miolo ou corpo. Morissawa (2015b) informa que, para a organização do miolo, deve-se levar em conta as exigências da obra, a intenção do autor, estilo editorial e outros fatores, a depender do gênero da obra. O pré-textual é definido como todo componente que possui um conteúdo anterior ao texto. A guarda, folha branca encontrada na abertura do miolo, pode parecer desnecessária, por outro lado

demonstra a atenção do editor ao dispor de um local para autógrafo, dedicatória ou anotações. Rosto ou frontispício é um elemento formal e frequente de obras publicadas, pois contém registros indispensáveis sobre a obra, como nome da obra, do autor, editora, tradutor, data, ano de publicação. Já o verso do frontispício pode conter a ficha catalográfica, os créditos de participação de outros profissionais, ISBN (número internacional normalizado de sistematização do livro) ou o ISSN (número internacional normalizado de publicação seriada).

Ainda no campo pré-textual tem-se a dedicatória, logo após a folha do frontispício, em que o autor dedica o livro a alguém. Em folha posterior, o autor também pode se utilizar do espaço para uma sentença ou estrofe de algum outro autor: chama-se epígrafe, geralmente relacionada ao tema do livro, despertando uma conexão entre as duas obras ou um estímulo, uma curiosidade. Sobre o prefácio, Morissawa (2015b) revela que é um elemento facultativo e:

[...] consiste numa apreciação objetiva da obra e de seu autor, podendo incluir dados biográficos deste que interessem como registro de oportunidade, comentários de aspectos afins ao conteúdo, elementos de documentação e orientação ao leitor, escritos por um especialista no assunto [...] Por ter caráter universal, didático, perene ou mesmo por constituir matéria de referência e peculiaridade no gênero de conteúdo, um livro pode merecer reedições e, nestas, atualizações, crítica textual e outros rearranjos que justifiquem a inclusão de novos prefácios (MORISSAWA, 2015b, p. 33).

O sumário, ou índice, é um elemento que, segundo a autora, não segue regra. Pode aparecer antes do prefácio ou após, ou no final do livro. Esse elemento compreende as partes que dividem o livro, sejam elas seções, capítulos, itens e tópicos, incluindo a numeração das páginas, para uma melhor localização.

Sobre o texto, Morissawa (2015b) retoma que este pode sofrer variações devido ao caráter da obra, decisões do autor e editor, estilo editorial, mas sempre a favor do leitor. A página capitular costumava seguir uma tradição – começar o capítulo na página ímpar e terminar na página par – que tomava tempo dos editores, que acabavam por iniciar o capítulo logo em seguida à finalização do capítulo antecedente. Quanto à mancha, refere-se ao espaço impresso na página. “A definição da mancha é feita a partir do estudo do formato, do conteúdo, da legibilidade, do volume de ilustrações e notas, e dos requisitos estabelecidos para esta ou aquela obra” (MORISSAWA, 2015b, p. 37). Quanto ao tipo, entende-se a composição gráfica do livro, isto é, fonte, tamanho da fonte, negrito, itálico. O diagramador é o responsável por esse projeto visual-gráfico, pensando sempre no critério da legibilidade.

A parte pós-textual é considerada uma parte complementar, mas também muito importante. Essa parte é composta por adendos, apêndices, posfácio, notas, glossário, índices e colofão. “Quanto a existir ou não essa riqueza de componentes num livro, depende, em primeiro

lugar, de o conteúdo justificá-la ou exigí-la e, muitas vezes, de o editor se dispor a aceitar os encargos implícitos em sua produção” (MORISSAWA, 2015b, p. 41). O posfácio, por exemplo, é incluído quando boa parte da composição gráfica do livro já foi finalizada.

Acerca das notas, são opcionalmente colocadas após o texto, a fim de evitar um volume muito grande, que pode prejudicar o texto. Elas contêm comentários, textos de apoio, referências, informações que completam o sentido do texto, mas que não precisam fazer parte dele. A bibliografia, a depender do gênero do livro, são as fontes de estudo usadas pelo autor. Já o índice também pode ser opcional, sendo mais comum em textos que possuem uma riqueza de temas. Podem ser analíticos, sistemáticos, onomásticos, remissivos ou gerais. Difere-se do sumário por possuir mais detalhes, como conceitos, nomes e assuntos. “Os índices representam um elemento facilitador para aqueles que, tendo lido o livro, desejam pinçar passagens do texto em que determinado tema, conceito ou autor foi abordado, sem precisar recorrer a uma nova leitura” (MORISSAWA, 2015b, p. 44).

Finalizando a parte pós-textual, tem-se o colofão. De início, mantinha uma ideia de conclusão, mas, com a modernização editorial, seu conteúdo e sua apresentação no livro sofreram mudanças. De forma objetiva, são definidos os serviços profissionais envolvidos na execução do livro e os nomes dos responsáveis, o nome e endereço do impressor, podendo, ainda, oferecer uma descrição completa do material empregado na produção do livro, detalhes de acabamento, tiragem e data de finalização.

Na obra, objeto desta pesquisa, que veremos mais detidamente na próxima seção, encontram-se muitos dos elementos pré e pós-textuais que foram apresentados. Os itens que não aparecem são: não possui na lombada a identificação da obra, pelo menos na versão utilizada para análise; na contracapa não possui informações do autor, resumo da obra ou comentários; não possui orelhas, folha de guarda e nem ficha catalográfica e colofão. Isso demonstra que, na época de sua publicação, em 1916, esses itens não possuíam tanta relevância.

## **2.4 Sobre as Cantigas das crianças e do povo e danças populares**

O livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães Pinto, é considerado uma obra rara. Foi organizado em 1911, mas somente publicado em 1916, conforme se encontra em nota no livro. Trata-se de uma coletânea de cantigas populares, compiladas por Alexina de Magalhães durante suas pesquisas e viagens. A escritora ouvia cantigas de crianças e adultos nos locais que visitava e as registrava, juntamente com a sua melodia (partitura) – segundo indica a autora no próprio livro:

De lar em lar, de poiso em poiso, durante longos annos, andei a ouvir e a registrar de labios mineiros, cariocas, fluminenses, paulistas, – de contingentes estranhos que a sorte adversa a essas paragens lançára – cantigas, historias, maximas, receitas, superstições... Nos salões, nas salas, attenta, ouvi meninas, mocinhas, senhoras, matronas, buscando-as sempre em meios em boa conta tidos. [...]

Ouvia de lapis na mão, de papel em punho; escrevia rápido; em segunda audição verificava o que escrêvera; para o piano transportava os trechos musicaes; escrevia-os; conferia-os, após escriptos (PINTO, 1916, p. 5-6)<sup>7</sup>.

Integrante da coleção *Icks*, que foi disponibilizada na época pela Livraria Francisco Alves, a qual possuía sedes em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, ainda nas páginas iniciais do livro, encontramos a informação de que esse e os demais livros de Alexina de Magalhães também eram oferecidos nas Livrarias Aillaud e Bertrand, em Paris e Lisboa, respectivamente.

Essas indicações evidenciam que a folclorista tinha acesso ao mercado editorial da época e, provavelmente, um bom financiamento para publicação de suas obras não só no Brasil, mas também na Europa.

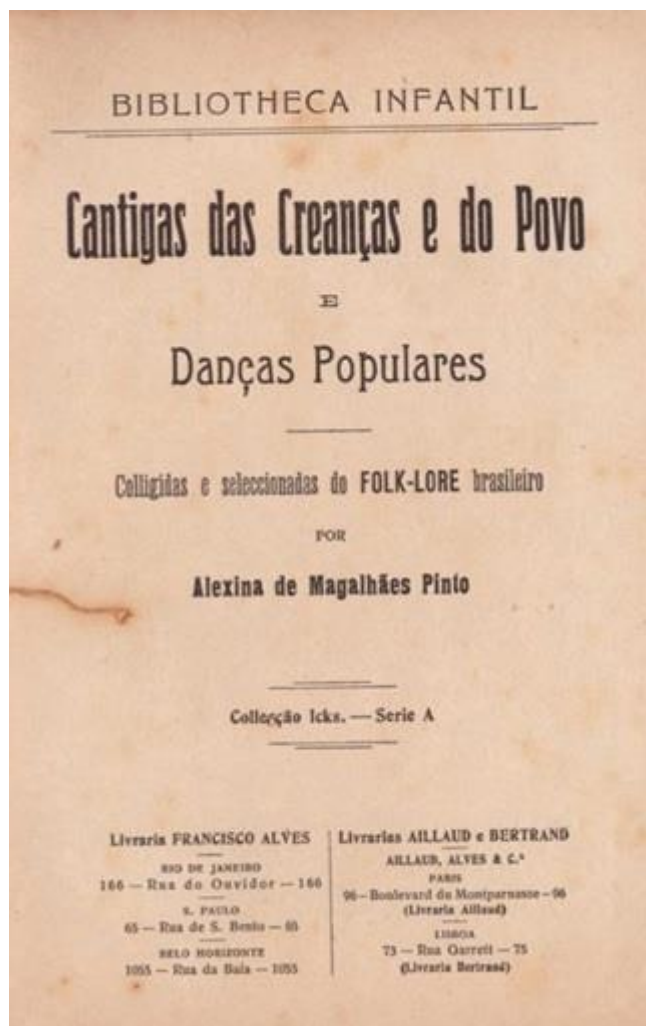
É essencial entender que esse livro, voltado para o público infantojuvenil – não tendo sido possível confirmar, ao certo, a qual idade se adequava, mas provavelmente para crianças ou adolescentes já leitores formados – possui, também, muitos elementos que se destinam a um adulto. A obra, de 1916, possui função pedagógica, pois era comum à época, assim como ocorria com outros livros infantis desse período, ser trabalhada com o auxílio de um adulto, o que não impedia sua utilização pela própria criança. O que faz do objeto de estudo deste trabalho um livro diferencial, além de ultrapassar muitos impedimentos, são as cantigas e o conjunto de paratextos que confirmam a vontade da autora de que ele seja um livro que possa provocar sensações, tornando-o um projeto estético. A partir dessa reflexão que, ao exibir fragmentos dos paratextos pré e pós-textuais, será possível perceber os efeitos que esse livro pode causar.

Na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães Pinto, temos os seguintes paratextos: nome do autor, o título da obra, subtítulos (títulos das seções), títulos das cantigas, prefácios, notas de rodapé, notas de fim de texto, ilustrações, partituras, apêndices, capa, contracapa e índice.

---

<sup>7</sup> Neste trabalho, para as citações, decidiu-se manter a grafia da língua portuguesa da forma como se encontra no livro, publicado no ano de 1916.

O revestimento do livro é a capa dura<sup>8</sup>. Na capa encontram-se as informações: nome do autor, título do livro, título da coleção, editora. Na folha de rosto encontram-se além das informações da capa, o endereço das livrarias na parte inferior, com fonte menor. Segue a Figura 1:



**Figura 1:** Folha de rosto do livro *Cantigas das crenças e do povo e dansas populares*, 1916 (Título original).

Logo após a folha de rosto, no verso, encontram-se informações das obras da colecionadora “para o folclore brasileiro e a biblioteca infantil” (PINTO, 1916, p. 2), contendo também a indicação de duas obras inéditas: *Histórias Contadas*, *Poesias e Hinos Patrióticos* e

<sup>8</sup> A versão física da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), de difícil obtenção, utilizada para análise desta pesquisa, foi encontrada à venda no site Mercado Livre em 2015, a partir da minha participação no Projeto de Iniciação Científica, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Silva Dionísio Santos. Com o título da pesquisa *Infância em diálogos: A literatura infantojuvenil brasileira pelas letras de escritoras mineiras*, a autora Alexina de Magalhães foi uma das autoras objeto de estudo desse projeto, que obteve financiamento da FAPEMIG. A professora Rita de Cássia tinha conseguido cópias de poucas páginas dessa obra na Biblioteca Nacional e no Instituto Moreira Sales. Recentemente, ela conseguiu comprar a obra em um sebo virtual. A minha versão está bastante danificada, com páginas já amareladas e algumas marcas de deterioração.



*Leitura Educativa* (que seria o seu primeiro livro inteiramente autoral), mas sem mais informações se estas obras já estavam para serem publicadas ou se ainda estavam sendo idealizadas. Sobre as livrarias onde se encontrariam os livros já impressos, encontra-se a seguinte informação:

Os livros já impressos acham-se á venda na LIVRARIA FRANCISCO ALVES, Rio, Ouvidor, 166, S. Paulo, Rua de S. Bento, 65 e Bello Horizonte, Rua da Bahia, 1055; PROGRESSO, em Juiz de Fóra; BELTRÃO, em Bello Horizonte; ALMEIDA & IRMÃO, Alfandega, 37, Bahia; WALFREDO DE MEDEIROS, LIVRARIA FRANCEZA, em Pernambuco; PAPELARIA CEARENSE, de Barrozo & Cia, Ceará; JERONYMO VIVEIROS, Maranhão; STRAUCH, Rio Grande do Sul, no Brasil, e nas LIVRARIAS AILLAUD E BERTRAND em Lisboa (PINTO, 1916, p. 2).

Ainda nessa página, existe um pedido especial para o livro inédito *Poesias e Hinos Patrióticos*. Nele a autora diz que aceita contribuições de todos os que tiverem em mãos belos hinos e que desses, só poesias e melodias serão aproveitadas.

Em relação à capa do livro, Rita de Cássia Silva Dionísio (2016), no texto “Narrações da infância em Alexina de Magalhães Pinto: refletindo sobre as *Cantigas das creanças*”, comenta que:

A organização dos elementos semiológicos da capa permite-nos identificar a sua relação com o conteúdo do livro: de natureza eclética, a obra reúne cantos (narrativas) das culturas negra, branca e indígena – os quais transportam crenças, superstições, informações sobre o *modus vivendi* dessas etnias. Por outro lado, não se pode prescindir, também, dos (pré) conceitos – perceptíveis na ilustração – que enformavam aquele tempo: as crianças brancas bem vestidas, em posição de destaque social; as crianças negras e indígenas às margens dos processos educacionais e sociais de formação cidadã (e em proporção matematicamente menor que as brancas) (DIONÍSIO, 2016, p. 222-223).

No texto de Dionísio e Cunha (2017), encontra-se uma análise mais detalhada da capa. Curiosa é a percepção de um umbral, identificando, pode-se dizer, um portal de entrada para a miscelânea de culturas nacionais: negra, branca e indígena. Vejamos:

Nas margens superiores da capa, vê-se a ilustração de duas crianças brancas: à esquerda, uma menina, com um livro na mão esquerda; à direita, um menino, com uma mochila escolar nas costas. Os dois, que vestem uniformes escolares bem cuidados, seguram de um e outro lado do umbral do portão. Na lateral esquerda do portão, encontra-se uma menina negra, com modesto vestido branco, pés descalços, ao lado de uma bananeira e um coqueiro. À direita, um índiozinho, com um saiote de penas, descalço, adornado com colares e usando um diadema de penas amarelas, próximo a uma árvore (que, pelas folhas e tronco, bem poderia ser uma fronde de pau-brasil). Na entrada do portão, duas crianças assentadas sobre pedras e entre flores (um menino e uma menina), bem vestidos, calçados e que, abraçados, têm um livro aberto nas mãos; leem-no, com revelada expressão de deleite (DIONÍSIO; CUNHA, 2017, p. 11).

Os apontamentos das autoras sobre os detalhes da capa demonstram a segregação social: as duas crianças brancas, com o livro na mão e a mochila, bem vestidas, indicam o acesso à educação, a qualidade de vida. Percebe-se a simbologia das crianças com o uniforme, de uma suposta escola, segurando aquilo que seria o portal para o conhecimento. Já a menina negra, na lateral da capa, possui um vestido mais simplório, pés descalços, sugerindo um estilo de vida sem muitas condições. O índio, com suas características específicas, como o saiote de penas e colares, também na lateral da capa, simboliza, juntamente com a menina negra, uma provável entrada deles para o mundo do saber (o que não quer dizer que eles não possuam). Ou que, pelo fato de as crianças brancas estarem próximas deles, elas poderão conhecer seus estilos de vida (ou outros) a partir da leitura, como se o livro que elas estão segurando fosse a própria obra de Alexina de Magalhães, proporcionando esse encontro das culturas.

Costuma-se esperar de um livro infantil algo bem ilustrado e colorido. Nesse sentido, a capa do livro, que mostra a miscigenação abasileirada, é bastante colorida e convidativa (como se pode ver no Anexo 7), mas as ilustrações no interior do livro não possuem coloração, o que foi intencional, para que as próprias crianças pudessem colorir a seu modo, como afirma a autora: “E’ de aconselhar-se a coloração das figuras do livro a aguarela ou a lápis de côr, e o desenho destas em ponto maior” (PINTO, 1916, p. 192).

Poderíamos supor que essa ilustração da capa e os desenhos que encontramos no interior da obra tivessem sido feitos por Alexina de Magalhães – o que pode ser verificado a partir da informação encontrada no texto de Carnevali (2009b), de que ela ocupou cargo de destaque na Cadeira de Desenho e Caligrafia da Escola Normal de São João del-Rei. Contudo, na capa do livro, identificamos quase que camuflado com o desenho da grama, um registro que se assemelha a uma assinatura, onde se lê: *Moraes*. Essa provável assinatura também pode ser verificada em outras ilustrações que acompanham as cantigas. Vejamos nas Figuras 2 (canto inferior esquerdo), 3 (canto inferior direito) e 4 (canto inferior direito):



**Figura 2:** Ilustração referente à cantiga “Nossa Senhora faz meias” (PINTO, 1916, p. 22).



**Figura 3:** Ilustração referente à cantiga “Aqui vae quitanda boa” (PINTO, 1916, p. 25).



**Figura 4:** Ilustração referente à cantiga “Bitú” (PINTO, 1916, p. 28).

O livro possui uma característica que se assemelha a um livro de partituras para piano. Apresenta uma variedade de tipos de fontes textuais, principalmente na capa, mas nas demais folhas, a fonte se assemelha a uma fonte bastante comum, como a Times New Roman.

Após a página da folha de rosto, temos o primeiro texto autoral de Alexina de Magalhães, em que se pode, até mesmo, chamar de dedicatória, por ser direcionado *Às crianças* (no português atual), revelando o desejo da autora de convidar as crianças para o universo de seu livro, um universo musical e cultural. Ao dizer logo de início: “Cantae, filhinhos, cantae. Reuni-vos aos bons, cantae, briancae” (PINTO, 1916, p. 3), a autora se mostra, talvez, com pretensa intimidade com seus leitores, e também carinhosa ao chamá-los de “filhinhos”. No momento da cantoria, a criança compartilha de situações com pessoas próximas de si, como seus amigos e parentes. É um momento de descontração, em que ela se preocupará apenas em torná-lo agradável e inesquecível. Nessa parte do livro, ela convida as crianças a cantarem e a brincarem com seus amigos, mas recomenda que elas fossem amáveis e generosas com todos, para que, assim, se tornassem pessoas de bem: “Sêde, cada dia, mais prendados, mais sabedores do que possa concorrer para vos tornar mais piedosos, mais educados, mais inteligentes – mais valorosos, enfim, pelo coração e pelo saber; cada dia mais humanos” (PINTO, 1916, p. 3). Pede, ainda, que os pequenos cantem com entonação as cantigas, para que as memórias desses momentos de alegria fiquem marcadas em suas vidas. Ela deseja que elas sejam alegres, fortes e nobres pelo sentimento e pelo saber.

Alexina de Magalhães diz que as cantigas servirão para trazer momentos de felicidade, de alegria e de sintonia com os amigos e família e que esses momentos não serão esquecidos com o passar do tempo, visto que os momentos felizes estarão, de certa forma, gravados em cada cantiga, em cada coração: “E, agora e sempre, e, por toda a parte, e, por toda a vida, o lar, a escola, a Patria sentireis n’alma, bem n’alma!...” (PINTO, 1916, p. 3).

Para a autora, as crianças se lembrariam do lugar e das pessoas que participassem desses momentos. A autora acreditava que o método de gravar as cantigas (do livro ou outras quaisquer), seja pela escrita ou pela mente, tornaria as crianças mais envolvidas com o sentimento e com o conhecimento, contribuindo, dessa forma, para a construção de seu caráter.

Seguidamente, no verso desse primeiro texto de Alexina de Magalhães, tem-se um chamado, para que se verifiquem as notas em apêndice. Após esse chamado, tem-se o título: *Alguns conselhos sobre a maneira de se servirem os pais, as crianças, os educadores* (no português atual), em que novamente não podemos negar a preocupação da autora com os detalhes. Neste trecho, percebe-se o cuidado com a saúde física das crianças e dos educadores:

Ler expressivamente e aprender bem cada poesia antes de entoá-la. Preferir cantar sempre a meia voz. Após dez minutos de canto, cinco, pelo menos, de repouso. Evitar ler ou falar em voz alta após haver cantado. Resfriar-se ou resfriar a garganta após exercícios vocais, será expôr-se o cantor a perder a voz (PINTO, 1916, p. 4).

Ademais, nesse paratexto, ela pede aos pais ou educadores que indiquem as ilustrações presentes no livro e que estimulem as crianças a dizerem o que sentem, o que veem. Aos educadores pede que sejam narradas histórias que incentivem as crianças a criarem suas próprias histórias e as relacionarem depois com cantigas e outras figuras:

Uma historia, a proposito do quadro, será narrada pelo educador; nos dias seguintes repetida pelas crianças, sem exigencias de detalhes. Mais tarde virá o exercicio de invenção de historias, com o auxilio de outras figuras e respectivas canções (PINTO, 1916, p. 4).

Na próxima página, temos uma *Nota Justificativa*, direcionada aos estudiosos e educadores. É um texto de explicação sobre a origem e o porquê da obra. A autora expõe o seu interesse pela literatura popular anônima, tendo passado anos ouvindo e registrando cantigas, histórias, provérbios, receitas, superstições, de diversos lugares do Brasil. Alexina de Magalhães indica seu cuidado técnico em registrar, em notas de rodapé, a origem e detalhes de cada cantiga que compõe a obra. Esses registros, conforme declara, seriam de grande valor e utilidade para outros folcloristas e estudiosos de literatura popular. A autora compreende a fidelidade que se deve ter nesses registros populares, na questão de manter os traços, seja da

origem ou, nesse caso de cantigas, a sua sonoridade. É ainda nesse texto que ela comenta sobre a recolha das cantigas (trecho já citado). Observe-se outro trecho:

Certa de que os cultores da sciencia exigem dos colleccionadores do material de documentação fidelidade photographica no que vêem, fidelidade phonographica no que ouvem; certa de que, o singelo propulsionador da arte que se chamou Ruskin, a *escolha* condemnava (teria elle razão?), em tudo procurei ser fiel. Ouvia de lapis a mão, de papel em punho; escrevia rápido; em segunda audição verificava o que escrevêra; para o piano transportava os trechos musicaes; escrevia-os; conferia-os; após escriptos (PINTO, 1916, p. 5-6).

A confiança da autora no primitivo, no popular, é evidente. Não só por ela utilizar em todas as suas obras o material cultural como meio de chegar às crianças, mas por sua dedicação de ir em busca desse material. Ela acreditava que o popular e o infantil possuíam muitas afinidades; e isso uniria as crianças aos adultos, em uma relação de troca de conhecimentos e sentimentos – enfim, em uma história de tradição cultural. Isso porque as cantigas continuariam a passar de geração a geração, conectando as linhagens. Segue outro trecho:

Sabe alguma cançoneta infantil? Possui um livro que pelo pinturesco attráia a creança ou o primitivo? Comsigo tem vehiculos de approximação e sympathia.

Tem a creança ante os olhos um livro de cantigas que aprenda pelas figuras, pelos versos? Approximar-se-á dos grandes para saber como entoal-as. Mas si esses grandes nada virem no livro que os interesse também a eles, dar-se-ão por duas vezes ao trabalho de ir em auxilio da creança? – Eis o que duvidoso é (PINTO, 1916, p. 6-7).

Interessante como esse trecho revela sua confiança e esperança nas crianças, de que as cantigas, com seus versos e as ilustrações, atraíam esse público. As crianças sabem pedir auxílio, são abertas, a dúvida de Alexina de Magalhães é se os adultos conseguem fazer o trabalho inverso, de trocar saberes com as crianças.

A autora traz também à tona algumas questões que poderiam dificultar essa aproximação entre o popular e o infantil: devido ao fato de, no folclore, se exigir fidelidade aos textos originais, algumas questões, como assuntos maldosos, nocivos, condenáveis nos lábios infantis, poderiam estragar a pedagogia ou o folclore.

É significativo compreender que no final do século XIX e início do século XX, as escolas eram bastante disciplinadoras e conservadoras. Como já foi comentado anteriormente, no primeiro capítulo, a cultura popular não fazia parte do contexto escolar. Existia uma preocupação com a linguagem, o modo de se vestir e de se portar no meio social.

Assim, o seu trabalho de seleção apoiava-se na preocupação em “consertar” as cantigas, deixando tudo isso devidamente registrado, seja nas notas de rodapé ou nos apêndices ao final do livro, seja sobre a origem das cantigas, possíveis correções (como elas deveriam ou poderiam ser trabalhadas), dentre outras questões pertinentes. É por isso que sua obra possui grande valor científico. Além disso, avaliou os “erros de linguagem”, “métrica falha” – que, aliás, considerava como encanto da poesia moderna – ritmos dos versos em discordância com os das músicas, títulos e autores das composições.

Nessa perspectiva, ainda nas palavras de Alexina de Magalhães, compreende-se a sua sensibilidade no reconhecimento da não inferioridade do popular, mas da nobreza e da possibilidade de reflexão que as manifestações populares poderiam provocar no meio dos “grandes”, os letrados. Ela acreditava que esse trabalho pudesse atingir a todos, não só as crianças.

Assim, examinadas [as cantigas], com amor e carinho, uma a uma, as necessidades de uns e de outros, procurei conscienciosamente atendê-las. Após todo esse esforço, ingente, honesto e sincero, terei conseguido pôr ante os investigadores do *folk-lore* o seu objecto de estudo? – ante os educadores psychologos a alma concretizadora e vibratil das creanças? – ante as creanças – nas salas e não sómente nas cozinhas – a inspiração nacional na musica, na poesia, nos assumptos? – ante a alma fugace dos primitivos – algo de superiormente grato ao espirito? – ante os artistas – pintores e esculptores – modelos de expressão e de vida brasileira? – ante os artistas musicos – fragmentos minimos, quiçá, preciosos, para a grande opera lyrica nacional? (PINTO, 1916, p. 9).

A folclorista deixa evidente sua intenção de fazer algo essencialmente brasileiro e, de um modo bem modesto, acredita que se não conseguiu o que pretendia, outros estudiosos o fariam um dia. Deixa, então, no final desse paratexto, um conselho, desejando que não nos esquecêssemos do que era nosso, já que é no popular que estão os nossos verdadeiros tesouros de um povo e é lá que estão as verdadeiras qualidades:

Evitemos excessos, não deixando, nunca, de estudar o que é nosso, com *sympathia*, amor, carinho e benevolencia: – só a esses titulos se rende a natureza, como só por elles se deixam penetrar os umbraes dos thesouros dos humildes: e é lá que reside o que é bom, o que é bello, nobre, justo e verdadeiro (PINTO, 1916, p. 10).

Com 208 páginas ao todo, num total de 77 cantigas, o livro é dividido em duas partes. Na primeira parte, as cantigas são divididas em: *Cantigas*; *Cantigas dos pretos*. Na segunda parte, encontramos a seguinte divisão: *Cantigas e Danças*; *Côretos*; *Côretos de Mesa*; *Côretos e bandos de rua*; *Cantigas jocosas*; *Cantigas historicas, regionais e patrioticas*. Essa

divisão e outros aspectos presentes na obra confirmam a participação da autora na sistematização da mesma.

A maioria das cantigas possui uma ilustração e uma nota. Essas notas trazem questões como: informações históricas; sobre grafia e ortografia; ritmo; informações complementares (indicação de outros livros e autores, vocábulos usados, troca de palavras, ligação com outras cantigas); origem de termos; como foi a recolha da cantiga; remissão aos apêndices; contribuição de autores; didáticas, ensinando como se deve proceder; opiniões próprias da autora; referência a estudos e autores.

Posterior às cantigas, destacado o título no centro de uma página, temos as *Notas em Apêndice*. O conjunto dessas notas inclui: uma *Nota preliminar*, *Notas: A, B, C, D, E e F*. Após o término destas, em uma outra página, dá-se início as *Notas Avulsas: G, H*.

A *Nota preliminar* possui também alguns trechos que merecem destaque. É nessa nota que se percebe o entendimento da autora sobre o “ser criança”. A ideia de infância de Alexina de Magalhães torna-se parte essencial para a compreensão dessa sua dedicação às crianças, em suas próprias palavras, como se pode comprovar também no fragmento seguinte:

Para conhecer, para dirigir a creança é preciso ama-la, judiciosamente observa-la; mais ainda apoia-la, guia-la nos folguedos, compreende-la nos inevitáveis desvarios, ajuda-la nos trabalhos que espontaneamente emprehenda (PINTO, 1916, p. 191).

A autora propõe que se confira uma especial atenção à criança, incentivando-a e orientando-a, pois, só assim, seria possível conhecê-la e demonstrar-lhe cuidado e carinho. Por ser sempre ativa, merece algo lúdico e que preencha seus espaços. Ela acredita que, a partir da arte, a criança desenvolve a sua personalidade, sem perder seu encanto, e nos leva a compreender seus direitos como um indivíduo presente na sociedade. Confere-se mais um trecho da nota:

Como a creança, imita, gesticula; expressivamente diz; canta, toca e dança; quer-se admirado pelos seus pares; corre, salta, bate, embate, derruba, atira, despedaça; algo ideando (matutando) amontoa, amolga, amassa, queima; destroe, constroe; lasca, traça, pule, sem que, por mãos civilizadas, seja iniciado em taes diligencias. Altivo – creança, individuo, tribu, nação – envolve atravez das artes; e só atravez das artes conseguirá avançar, surgir e, mais tarde, firmar-se na historia da civilização (PINTO, 1916, p. 191).

Maravilhada com as nossas tradições e reconhecendo o valor pedagógico do folclore, empenha-se em concretizar algo que servisse de suporte para o desenvolvimento humano, que, nesse caso, seria a Literatura Infantil, como podemos ver na própria fala de Alexina de Magalhães Pinto:



Vislumbrando nas nossas tradições – praticas, ethicas e estheticas, não escriptas, os esforços da raça para sua vida e caracterização á parte; divizando no *folk-lore* brasileiro a propria pedagogia nacional, empenhei-me, primeiro, em colligir fiel e indistinctamente tudo o que encontrasse; depois na tarefa de separar o que em livrinhos á infância pudesse continuar a servir de arrimo aos esforços espontaneos da raça para o seu próprio desenvolvimento (PINTO, 1916, p. 192).

Ademais, encontra-se nessa nota uma informação sobre a Coleção ICKS, de que esse é o primeiro livro e, para a folclorista, a melhor parte do acervo. Uma outra parte concerne ao estudo psicológico da família brasileira e que, algum dia, seria registrado por ela.

Finalizando o livro, tem-se o índice, ordenando todas as cantigas, juntamente com a numeração das páginas, e a ordem das notas em apêndice. Nesse apêndice se encontra a informação de que a nota avulsa G é direcionada aos músicos e aos educadores, enquanto a nota avulsa H é direcionada aos pintores e aos educadores. As Figuras 5 e 6, a seguir, são referentes ao índice:

**INDICE**

---

**Cantigas**

	Pag.
Mariquinhas .....	13
Na Bahia tem .....	14
Tenho um cachorrinho .....	16
João, corta páu ( <i>cantiga de ninar</i> ) .....	18
» » » ( <i>outra versão</i> ) .....	19
Minha mãe .....	20
Nossa Senhora ( <i>cantiga de ninar</i> ) .....	22
Dó... ré... mi... ( <i>solo ou corêto</i> ) .....	24
Aqui vae quitanda boa .....	25
Taturana .....	27
Bitú .....	28
Um, dous, tres .....	30
Ba, be, bi, bo, bu, ( <i>corêto</i> ) .....	33
Seu João ahi vem .....	34
A Baratinha .....	36
Eu vi uma barata .....	38
Ba, bé ( <i>corêto</i> ) .....	39
Sapo jururú .....	40
O piolho .....	42
Atché! ( <i>brinquedo de roda</i> ) .....	44
O caranguejo .....	46
O limão ( <i>brinquedo de roda</i> ) .....	48
A borboleta ( <i>brinquedo de roda</i> ) .....	50
Senhor mestre .....	51
Você me chamou de feio .....	54
Seá Miquelina .....	55
Affectuosa saudação .....	56
Pulga, eu te peço .....	59

**Figura 5:** Ilustração referente ao Índice da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares – Parte 1* (PINTO, 1916, p. 205).

208		BIBLIOTHECA INFANTIL	
		Pag.	
<b>Notas em appendice</b>			
Nota preliminar .....		191	
Nota A, ao Lopes do Paraguay .....		194	
Nota B, á Carola .....		195	
Nota C, ao Sapo jururú .....		195	
Nota D, á Sinházinha .....		196	
Nota E, á Tumba .....		198	
Nota F, Cantiga de Reis .....		198	
Nota G, ( <i>aos musicos e aos educadores</i> ) .....		201	
Nota H, ( <i>aos pintores e aos educadores</i> ) .....		201	
FIM			

**Figura 6:** Ilustração referente ao Índice da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares – Parte 2* (PINTO, 1916, p. 205).

Na contracapa encontra-se uma lista com outras obras da livraria Francisco Alves, seguida de seus preços (Anexo 8).

Com esse levantamento, um panorama geral dos paratextos da obra, infere-se que Alexina de Magalhães Pinto se envolveu com essa sua criação de forma bastante intrínseca. O teórico Genette (2009) recorda o postulado de que um autor sabe melhor do que ninguém o que se deve pensar de sua obra, e considera que o ponto de vista do autor faz parte da prática paratextual. Destarte, o paratexto deve garantir uma recepção do texto a partir dos propósitos do autor:

Sendo imutável, o texto é incapaz de por si só de adaptar-se às modificações de seu público, no espaço e no tempo. Mais flexível, mais versátil, sempre transitório porque transitivo, o paratexto é, de algum modo, um instrumento de adaptação: daí as modificações constantes da “apresentação” do texto (isto é, de seu modo de presença no mundo), em vida do autor por seus próprios cuidados, depois do encargo, bem ou mal assumido, de seus editores póstumos (GENETTE, 2009, p. 358).

Nesse sentido, Genette (2009) menciona que com muita frequência o paratexto exerce função de influência e manipulação, mesmo que inconscientemente. Para perceber o interesse do autor, cabe ao leitor atenção ao paratexto, seja para aceitá-lo ou recusá-lo. Com isto posto, ao descobrir os limiares do texto, o leitor irá ler a obra de forma diferente.

Em se tratando da obra, *corpus* desta pesquisa, é possível perceber que os paratextos foram pontes para a compreensão do projeto inovador que Alexina de Magalhães pretendeu para um grupo que, naquele período, demandava por atenção. Eles também demonstram posicionamentos da autora frente a questões como escolarização, musicalidade, fidelidade aos registros e referência científica. Certamente, com o passar dos anos, se tivessem tido novas edições, a obra teria recebido adaptações em seus paratextos ou inserção de paratextos de terceiros.

No próximo capítulo, será abordada a parte textual da obra e sua relação tanto com alguns dos paratextos que apareceram nas partes pré-textual e pós-textual, como com os paratextos que aparecem juntamente com as cantigas: as notas de rodapé e outros comentários da autora e as ilustrações.

**CAPÍTULO 3 – DO POVO E PARA O POVO: TRAÇOS E NARRATIVAS QUE  
ECOAM**



Este terceiro capítulo se dedica à análise e reflexão sobre as cantigas escolhidas pela folclorista Alexina de Magalhães na composição da obra. Por serem muitas cantigas, 77 (setenta e sete) ao todo, foram selecionadas 8 (oito) cantigas que foram consideradas essenciais para o entendimento do que este trabalho cogitou mostrar. Dos paratextos citados anteriormente, serão analisados, em cada cantiga selecionada, a ilustração e as notas de rodapé.

Além das amostras das cantigas, este capítulo aborda aspectos relativos à temática da música e da ilustração no mundo infantil.

### **3.1 A infância transportada de geração a geração**

Cantigas de roda, brincadeiras de roda, cirandas, rodas infantis... tantos os nomes para se referir a uma prática divertida que envolve a música, em especial, aquela que engloba as cantigas folclóricas, aprendidas na infância! Sobre tal assertiva nos falam Adriana Alves Leal Maranhão, Joane Leôncio de Sá e Mônica dos Santos Melo, no texto “As cantigas de roda na literatura infantil brasileira”. As autoras discorrem sobre as letras das músicas que são, geralmente, pequenas, de fácil compreensão, bem ritmadas e que não são formalmente ensinadas, na maioria das vezes passam de geração à geração, como podemos confirmar no fragmento que se segue:

Durante esta prática, são entoadas melodias folclóricas, que, na sua maioria, apresentam letra simples e de fácil assimilação, além do ritmo rápido, enfaticamente marcado. Os participantes, geralmente, coreografam em rodas elementos corporais referentes ao que é cantado.

A maioria das letras das cantigas de roda consegue realizar uma peculiar brincadeira semântica com a linguagem. [...] É preciso que se pontue que esta manifestação artística, que traz, em seu gérmen, traços da música e da literatura, é vista como forte expressão da mentalidade coletiva, abalizada pela tradição e memória (MARANHÃO; SÁ; MELO, 2014, p. 123).

As produções presentes na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* nasceram no meio popular. São músicas que facilmente são aprendidas e cujo conteúdo, na maioria das vezes, parece que não faz sentido. Sobre esse aspecto, é necessário considerar que as composições chegam até nós deturpadas, com palavras que foram suprimidas, substituídas, aglutinadas ou perdidas no tempo, justamente pelo fato de os “compositores” ou “oradores” variarem de geração a geração. Por serem em forma oral, não possuem registros escritos que possam garantir a lealdade ao texto “original”. Com efeito, essas deturpações sustentam o tom pitoresco, próprio desse tipo de discurso.

As canções carregam a bagagem do popular, termos que foram inventados, presentes no cotidiano, expressões que indicam as suas origens, modos de brincar e dançar, de expressar alegria e harmonia. Através delas, é possível conhecer os costumes, o contexto das pessoas, as festas típicas do local, as comidas, as brincadeiras, a paisagem e as crenças. Atingem as crianças de uma forma extraordinária, pois é uma maneira de transfigurar a intensa energia que é presente nelas, principalmente pela espontaneidade que caracteriza o seu formato.

A linguagem simples e curta, com vários trechos de repetição, e, junto com a letra, o acompanhamento da melodia ajudam a criança na fácil assimilação das palavras. A utilização das cantigas pode despertar o raciocínio rápido e lógico, a memória, a coordenação motora (a partir do ritmo da música) e, quiçá, motivar o gosto pela leitura.

Conforme encontramos em “A importância das cantigas de roda na educação infantil”, de Eneida Ribeiro e Fabiana Euzebio, “a linguagem musical é um excelente meio para o desenvolvimento da expressão, do equilíbrio, da autoestima e do autoconhecimento além de poderoso meio de integração social” (RIBEIRO; EUZEBIO, 2013, p.16). A música se torna um meio de manifestação e de transmissão do conhecimento humano. A sensibilização musical é algo envolvente, que, provavelmente, todos somos capazes de sentir.

Em se tratando de música essencialmente brasileira, é necessário mencionarmos dois nomes importantes que são referência quando se fala de coleta e coleção de músicas. São eles: Mário de Andrade (1893-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ambos conhecedores do folclore musical nacional.

Carla Delgado de Souza (2009), em “Mário de Andrade: Turista aprendiz da musicalidade brasileira”, comenta que as viagens destinadas a descobrir os sertões e rincões do Brasil eram bastante valorizadas no início do século XX, período em que Mário de Andrade se aventurou pelo Nordeste brasileiro, para descobri-lo sonoramente. Como já foi discutido no primeiro capítulo desta dissertação, artistas e intelectuais brasileiros se dedicaram nessa época não só à procura por inovações da Europa, mas à busca da estética nacionalista.

Além de escritor modernista, Mário de Andrade, conforme se encontra em Souza (2009), é considerado um grande artista brasileiro e teórico da música nacional, “um dos nomes essenciais para a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore” (SOUZA, 2009, p. 128).

Sobre o trabalho de Mário de Andrade, destacando a sua obra *Ensaio sobre a música brasileira*, Carla Souza (2009) explica que:

O intuito de Mário de Andrade, ao transcrever sonoridades folclóricas em seu livro sobre música brasileira, era o de proporcionar material do folclore musical brasileiro aos compositores, pois, de acordo com o pensamento estético de Mário de Andrade, era necessário que os artistas brasileiros atuassem de forma a construir uma música que fosse eminentemente nacional (SOUZA, 2009, p. 125).

Já sobre Heitor Villa-Lobos, ela conta que ele foi um compositor que fez viagens pelo Brasil, em especial à Amazônia, para trazer características singulares às suas composições. Independente de alguns críticos duvidarem da veracidade das histórias de Villa-Lobos, “o fato de ter estado entre os índios e de ter conhecido a floresta brasileira conferiu a ele a autoridade artística necessária para se tornar um dos maiores representantes da música erudita brasileira, tanto em termos nacionais, quanto no exterior” (SOUZA, 2009, p. 127).

Essas observações a respeito dos autores reforçam o argumento acerca da não valorização do trabalho de Alexina de Magalhães – como dito anteriormente – que, sendo similar ao dos autores citados, foi esquecido pela historiografia.

### **3.2 O encontro das ilustrações com a literatura**

Nilce M. Pereira (2009), em “Literatura, ilustração e o livro ilustrado”, afirma que a união entre texto e representação imagética remonta às antigas civilizações, mesmo que, nesse período, o sentido de representação da imagem/gravura estivesse distante do sentido que conhecemos e que foi se instaurando a partir da Idade Média. Para Pereira (2009), o desenvolvimento da ilustração está associado tanto ao avanço das artes gráficas como ao dos gêneros literários.

No Brasil, a ilustração chega tardiamente, ao se comparar com os outros países da América. Com a implementação da Imprensa Régia, em 1808, surgiram as primeiras impressões de imagens. Mas, conforme encontramos em Pereira (2009), essas impressões não se constituem como produções literárias, e o país apresentou, no século XIX, uma atividade ilustrativa ainda incipiente. “Até o final do século XIX a ilustração é pouco significativa, sendo a maioria dos livros impressa sem ilustrações (PEREIRA, 2009, p. 383).

No texto de Nilce Pereira (2009) também encontramos informações importantes, como o fato de o livro com ilustrações estar intimamente conectado ao gênero *romance*, devido à sua forma organizacional e por receber muitas edições ilustradas no mundo todo. Pereira informa ainda que, no início do surgimento da gravura, a autoria das produções não era atribuída aos artistas, como ocorre atualmente com o ilustrador.



As ilustrações são formas não verbais que atualmente estão conquistando ainda mais espaço. Podemos, por exemplo, falar do livro ilustrado sob uma nova perspectiva, como gênero literário que se propõe a colocar a ilustração no papel de protagonista do texto, mas sem tomar o local do texto. O autor, ilustrador e pesquisador brasileiro Odilon Moraes diz que “com o desenho se escreve” (MORAES, 2014, p. 28)<sup>9</sup>, no sentido de que as ilustrações também são capazes de contar histórias.

Muitas denominações foram criadas para tentar traduzir o original *picture book* (em inglês), como *livro-álbum* ou *livro-imagem*, mas alguns ilustradores e pesquisadores preferem a escolha do termo *livro ilustrado*, para diferenciar da primeira acepção, que seria a de *livro com ilustrações*, o que sempre existiu, imagens isoladas que ilustram e interpretam a narrativa. A imagem no livro ilustrado é pensada junto com o projeto do texto escrito. O visual e o textual se provocam a ponto de a imagem dizer o que a escrita não fala.

Ainda sobre o surgimento desse movimento, Odilon Moraes indica que começou por volta dos anos 1960 na Europa e anos 1970 no Brasil. Nessa época, os ilustradores passaram a ter uma nova visão do que a ilustração é capaz. Desse modo, “o ilustrador de livro ilustrado é aquele que desenha escrevendo e escreve desenhando” (MORAES, 2014, p. 28).

É necessário destacar que essa visão sobre o livro ilustrado na contemporaneidade vai muito além do que foi descrito até o momento e o objetivo desse trabalho não é discutir sobre, por exemplo, os tipos de livro ilustrado, principalmente com todo o desenvolvimento da tecnologia e arte gráfica, o campo ficou ainda mais amplo para diálogo.

O livro ilustrado é capaz de trazer uma bagagem intertextual, deixando pistas, enigmas, referências que retomam outros textos, outros conhecimentos. Nesse entendimento, ao considerar Alexina de Magalhães Pinto como inovadora de sua época, acreditamos que seu livro contém ilustrações singulares, que funcionam como paratextos, capazes de convocar, também, novas possibilidades de leitura.

As autoras Felícia de Oliveira Fleck, Miriam Figueiredo Vieira da Cunha e Clarice Fortkamp Caldin (2016), em “Livro ilustrado: texto, imagem e mediação”, demonstram algumas diferenciações entre o livro com ilustrações e o livro ilustrado, contribuindo para uma classificação do livro objeto de estudo dessa dissertação. Para as autoras, o livro com ilustrações é aquele em que o texto principal não precisa de complementação, ele por si só produz sentido e se sustenta. As ilustrações nesse caso funcionam como acessórios, reproduzindo o que o texto

---

<sup>9</sup> Citação concedida em entrevista à revista *Literartes*, de título “O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes”, por Isabella Lotufo (2014).

já diz. Já no livro ilustrado, como já foi dito anteriormente, o texto e imagem são valiosos; os dois tipos de linguagem (visual e verbal) possuem uma integração, qualificando uma leitura mais ampla.

Além de texto e imagem, o projeto gráfico é fundamental na concepção do livro ilustrado: há que se atentar para o formato, material, relação entre capa e as guardas, tipo e tamanho da letra, enquadramento e encadeamento do texto e das imagens, disposição e localização das mensagens no suporte. Todas essas características fazem muita diferença no resultado final. O livro ilustrado é bastante diverso quanto à sua produção, por não possuir uma diagramação regular identificável, como as histórias em quadrinhos, por exemplo. [...] A ilustração é preponderante no livro ilustrado e a ocupação espacial das imagens é superior à do texto escrito, sem contanto, torná-lo secundário (FLECK; CUNHA; CALDIN, 2016, p. 5).

A partir desses argumentos, *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães Pinto (1916), é um livro com ilustração, porém se fosse pensado e construído em tempos atuais, poderia ter se tornado um livro ilustrado. Nem todas as ilustrações da obra, como veremos a seguir, possuem a característica de fornecer sentidos que vão além do texto escrito; algumas demonstram apenas o que o texto já disse. As ilustrações são em preto e branco, em tamanhos pequenos a medianos, não ocupam a página toda, possuem traços leves e finos, e com a intenção de serem para colorir.

No livro ilustrado, o escritor e o ilustrador são autores da obra, possuindo a nomeação de ambos na capa – o que não costuma ocorrer com frequência em livros com ilustrações. O livro da folclorista não possui a designação do ilustrador. Em duas cantigas encontramos a possível indicação de autoria das imagens, além do que já foi comentado no capítulo anterior, sob a inscrição *Moraes*. Na cantiga “Eu vi uma barata” (PINTO, 1916, p. 38), em nota de rodapé, a folclorista realça o trabalho de cooperação e interesse de certa senhorita em sua pesquisa:

Devo esta musica á ex.<sup>ma</sup> senhorita Eugenia Ferreira: ouvi-a dos labios de uma menina branca, que, essa, aprendêra-a de uma ama sêcca, mulata, de Itabira, em Minas. Devo-lhe tambem o paciente e immenso auxilio de passar a limpo, em bela calligraphia, todos os manuscriptos deste opusculo, quasi todas as suas musicas, interessando-se vivamente por todo o trabalho, inclusivé o das illustrações. Bem é, pois, que eu traga, aqui, os meus publicos agradecimentos (PINTO, 1916, p. 38).

A cantiga “Canto dos Boróros” contém esta informação: “Os retratos foram adquiridos em Campinas, Est. S. Paulo; o que vae na capa do livrinho é de um indio dessa tribu; tribu provinda, creio, do sul do Est. Matto-Grosso” (PINTO, 1916, p. 185).

Não obstante, em nota da última cantiga do livro, “As despedidas”, a autora assinala, a respeito da imagem de dois pássaros pousados em galhos de uma árvore (gaturamo e rolinha, que são citados na cantiga): “A ilustração que aos editores envio é estrangeira: não retrata o gaturamo, nem a rolinha, por motivo que é ocioso repetir” (PINTO, 1916, p. 188).

Em vista disso, constata-se que a autora recebeu diferentes contribuições para compor as ilustrações em seu livro, apesar de elas possuírem traçados aproximados.

### 3.3 Coleção de simplicidade e encanto

Nesta seção, serão expostas oito cantigas selecionadas (em ordem de aparição no livro) para a exemplificação da relação e da conexão dos paratextos com as narrativas. O critério utilizado para a escolha das canções foi aleatório, de modo que mostrasse a forma como as ilustrações e notas de rodapé se interligam com as cantigas e que instigassem pensamentos e assuntos, além daquilo que já fora posto pela autora.

São elas: “Um, dous, três” (Primeira parte – Cantigas), “Atché!...” (Primeira parte – Cantigas), “A borboleta” (Primeira parte – Cantigas), “O velho quer ser rapaz” (Primeira parte – Cantigas), “Pae José” (Primeira parte – Cantigas dos pretos), “Como póde viver o peixe” (Segunda parte - Corêtos de mesa), “Tabarôa” (Segunda parte – Cantigas históricas, regionais, patrióticas), “Despedidas” (Segunda parte – Cantigas históricas, regionais, patrióticas).

#### 3.3.1 Um, dous, três

##### Um, dous, três

Um, dous, três,  
Quatro, cinco, seis,  
Sete, oito, nove,  
Para doze faltam três.

Casa de caboré (1)  
Forrada de cambará, (2)  
Uré, uré, uri, (3)  
Uré, uri; uré, ura...  
(PINTO, 1916, p. 30)

A cantiga acima apresenta uma contagem numérica na primeira estrofe e rimas com as palavras *três* e *seis*. Na segunda estrofe aponta-se para uma casa de “algo” ou “alguém”, forrada de “alguma coisa”. Os dois versos finais contêm algumas sílabas que parecem querer rimar com os dois primeiros versos da segunda estrofe, *uré* com *caboré* e *urá* com *cambará*.

Essas composições que parecem inusitadas e sem coerência fazem parte da invenção de histórias pelas crianças, que criam a partir do vocabulário que elas possuem, contribuindo para o tom pitoresco da cantiga.

A nota de rodapé da cantiga traz importantes contribuições que podem ajudar na compreensão dos termos e sentido, conforme se vê a seguir :

Corrigir a métrica seria, como se vê, coisa facil. Penso, porém, não dever fazê-lo.

- (1) *Caboré* (certa espécie de mestiço) termo indígena. (S. ROMÉRO – *Estudos*, etc., pag. 314).
- (2) *Cambará* – planta utilizada em xaropes contra asthma.
- (3) O SR. SERGIO DOMINGOS DE CARVALHO, da 4.<sup>a</sup> secção do Museu Nacional (*ethnographia e linguistica*) consultado sobre a significação e origem dos dous últimos versos, adrede isolados, respondeu: E' difficil fazer um juizo seguro sobre o valor das partículas *uré, uri, urá*, sem conhecer o periodo de onde foram tiradas. Segundo BAPTISTA CAETANO (*Vol. Guarany*), *urá* significa – *ave*, passar (por *uirá*); e ainda: madeira, páu (por *ileirá*). Nenhuma das outras é mencionada por COUTO DE MAGALHÃES, MONTOYA, BARBOSA RODRIGUES, THEODORO DE SAMPAIO, etc. A particula – *u* – tem a significação de comer, segundo esses auctores.

Acredito que essas expressões não têm outro valor que o de syllabas rythmicas, bases de melodia: tal o *trá-lá-lá* dos civilizados>.

Esses dados, parece-me, bastam para as conclusões dos estudiosos, vedando-me, como me veda, divagações, o destino deste opusculo.

Ao SR. J. H. SILLOS, distincto estudioso, residente em S. José do Rio Preto, S. Paulo, agradeço a extensa nota que sobre essa canção me enviou classificando-a um *samba* ou *congada*, uma composição hybrida de genesis portugueza e africana> e concordando com a mera onomatopeia dos sons – *uré, uri, urá* –; e isso sem conhecer a opinião do DR. S. D. DE CARVALHO que eu tinha em mãos, ou tive um ou dous dias depois de receber a sua. O facto de se encontrarem nessas composições dois termos brasilicos *caburé* e *cambará* – continúa o auctor da nota – não modifica a minha opinião; pois esses dous vocabulos eram muito familiares aos negros e são largamente espalhados em nosso paiz>.

Sejam embora; que mal ha em considerarmos collaboradoras nessas quadrinhas as tres raças, embora a musica mais se approxime das congadas? Que se oppõe a que o façamos? (PINTO, 1916, p. 31-32).

Alexina de Magalhães comenta que fazer a correção de métrica nessa cantiga é algo fácil, mas que preferiu não fazê-lo. Ela traz o significado de *caboré* como um termo indígena, que se refere a um tipo de mestiço. *Cambará* é um tipo de planta utilizada como remédio para asma. Com essas explicações, temos que a casa no tocante da cantiga pertence a um mestiço e é coberta pela planta de nome cambará. Sobre as palavras *uré, uri* e *urá*, nos últimos versos, Alexina de Magalhães expõe os estudiosos que consultou para trazer a melhor explicação a

respeito da significação dessas palavras. A folclorista agradece a contribuição do estudioso SR. J. H. Sillos, da cidade de São José do Rio Preto, em São Paulo, em que ele classifica a cantiga como samba ou congada, que é uma dança de origem africana. Também comenta sobre outro estudioso que acredita que os termos *caboré* e *cambará* são vocábulos familiares aos negros, mas conhecidos em todo o país.

A escritora então conclui que não existe mal algum em considerar que três raças colaboraram na construção dos versos da cantiga. Sobre as três raças: portuguesa, africana e indígena, essa sua conclusão aparenta estar em conformidade com a ilustração:



**Figura 7:** Ilustração da cantiga “Um, dous, tres” (PINTO, 1916, p. 30).

A imagem apresenta três crianças, meninos: um branco, bem trajado, sapatos e chapéu; um preto, de pés descalços; e um indígena, com vestimenta e acessórios característicos e um arco e flecha na mão. Parecem estar em um quintal, em meio à natureza.

Essa ilustração é capaz de fomentar algumas discussões que na contemporaneidade estão sendo levantadas e defendidas. Os debates sobre os pretos e sobre os indígenas estão cada vez mais frequentes e são muito necessários. Por muito tempo, na historiografia, em especial no Brasil, esses grupos raciais foram e continuam sendo alvos de preconceitos e sendo tidos como inferiores. Percebe-se, na imagem, a construção e a representação de estereótipos: a postura à vontade e privilegiada do menino branco, a observar os outros e um certo distanciamento dele dos demais. É de se observar o menino preto com uma postura mais

enrijecida, sentado na vegetação, assim como os acessórios do indígena, que generalizam e reforçam a ideia de um ser primitivo e exótico.

Ao considerar o contexto de criação do livro de Alexina de Magalhães, final do século XIX e início do século XX, a imagem é uma reprodução do que era comum. Nos dias atuais, ela contribuiria para a perpetuação das desigualdades sociais e gera desconforto a grande parte da sociedade, inclusive aos próprios pretos e indígenas.

Outras cantigas que estão presentes no livro também contêm vocábulos de origem africana, o que podemos ressaltar como contribuição potente para o folclore nacional.

### 3.3.2 Atché!...

#### **Atché!...**

(Brinquedo de roda)

(Espirrando) Atché!...  
Que diabo é isso  
Na panella  
Do feitiço!?

Senhor chefe de policia,  
Inspector do quartirão,  
Prendei este maroto  
E o levae p'ra Correcção.  
(PINTO, 1916, p. 44)

Modo de brincar

As creanças dispõem-se em circulo e dizem – *Atché!...* – fingindo que espirram; limpam os narizinhos, cada uma com o seu lencinho; guardam-no e, depois, dando-se as mãosinhas, cantam juntas, andando á roda, os versinhos que se seguem á palavra – *Atché!...*

Findo o ultimo verso, da segunda quadra, recomeçam: - *Atché!...* (PINTO, 1916, p. 45).

A canção *Atché!...* contém a indicação, logo no início, de ser um tipo de brinquedo de roda. O primeiro verso da primeira estrofe deve ser pronunciado como se estivesse espirrando, pois, geralmente, o som ao espirrar produz a palavra *atché*. Ainda nessa estrofe temos um questionamento do que estaria dentro da panela de feitiço, remetendo a magia. Em muitas histórias infantis se encontra essa relação da magia, do feiticeiro utilizando uma panela, um caldeirão. Na segunda estrofe, observamos o chamado ao chefe de polícia para prender o garoto travesso e a prisão sendo chamada de lugar de correção, que é o local que a sociedade costuma chamar para os que ainda possuem menor idade.

Podemos fazer a relação do sentido através da palavra *maroto*, que revela que o menino estaria fazendo alguma estripulia/feitiço, e o que estaria na panela provocou o espirro, provavelmente algo com um cheiro forte. Uma ideia também é a de que quem não é “educado” ao seguir um “protocolo” de espirro, usando o lençinho, deve ser levado à correção.

Sobre a nota, Alexina de Magalhães traz o modo de brincar e do que as crianças devem portar para poderem participar da brincadeira. A brincadeira deve ser realizada com as mãos dadas e em roda. A ilustração reflete bem o momento e o movimento da roda. É estimulante ver que não são apenas crianças que estão participando da brincadeira; verificamos a presença de adultos, porém mulheres, provavelmente mães ou professoras. Também é de se reparar no local onde acontece a brincadeira, que não é em casa ou em locais fechados, mas próximo à natureza, em local aberto.



**Figura 8:** Ilustração da cantiga “Atché!...” (PINTO, 1916, p. 44).

### 3.3.3 A borboleta

#### A borboleta

(Brinquedo de roda)

Eu sou a borboleta,

A borboleta eu sou;  
Eu sou a borboleta

Que vae de flôr em flôr. (PINTO, 1916, p. 50).

Identifica-se a poesia da cançoneta “A borboleta” na metáfora de que o eu-lírico se define como sendo a borboleta que passeia de flor em flor. A ilustração que acompanha a cantiga apresenta uma espécie de moldura. Na parte central tem-se uma moldura circular com uma pessoa dentro, aparentemente uma mulher de cabelo preso, com um vestido, descalça e sentada, pode-se dizer, na grama. A mulher está cheirando algumas flores e apresenta asas, remetendo-se, assim, a borboleta. O curioso da imagem é que as flores estão em outra moldura, retangular, e as flores ultrapassam o limite para entrarem na moldura em que a mulher está. É possível fazer uma ligação dessa ilustração, especificamente, com os bordados em tecido, que são um tipo de ornamentação em relevo, um enfeite.



**Figura 9:** Ilustração da cantiga “A borboleta” (PINTO, 1916, p. 50).

Na nota de rodapé, encontra-se:



Como se vae observando, de todos os elementos ambientes, é a fauna o que exerce papel mais preponderante na formação do *folk-lore* nacional; essa preeminência da zoologia assinalára-a o SR. SYLVIO ROMÉRO, em um dos seus trabalhos de synthese sobre o assumpto (PINTO, 1916, p. 50).

Alexina de Magalhães indica que é na fauna, vida animal, que se apresentam os personagens protagonistas do folclore, ou seja, os animais têm local de destaque quando se trata desse tema. A autora fundamenta sua observação com base nos trabalhos de Sílvia Romero, folclorista brasileiro de renome.

A presença do zoomorfismo ou do animismo (animais que foram humanizados em alguns aspectos) representa o aspecto ficcional e insólito de várias cantigas, que, registremos, é certamente uma característica intrínseca das narrativas e músicas infantis. Na cantiga observada, temos, na verdade, uma pessoa que apresenta características do inseto *borboleta*.

É de se observar como a autora se refere no início da nota: *Como vae se observando*, mostrando que o livro apresenta a continuidade das notas, como se complementassem, ou seja, nem sempre farão sentido explorando as notas ou as cantigas avulsas. Essa observação pode confirmar a ideia de que o livro foi pensado como um projeto e não como, apenas, uma união de cantigas.

### 3.3.4 O velho quer ser rapaz

#### O velho quer ser rapaz

O pinto penica o velho,  
O velho pula p'ra traz;  
As moças andam dizendo  
Que o velho quer ser rapaz.

Ai! ai! ai! Dom Rodrigo,  
Não queiras casar commigo. {bis} (PINTO, 1916, p. 62).

A cantiga apresentada encontra-se na primeira parte do livro, na seção *Cantigas*, e, *a priori*, parece não haver muita conexão entre as duas estrofes. Na primeira estrofe, fala-se sobre um tipo de ave que pica um senhor idoso e, com essa ação, as moças andam dizendo por aí que esse velho quer voltar a ser jovem. Já a segunda estrofe, parece conter uma fala de alguma dessas moças, revelando o nome do velho como Dom Rodrigo e afirmando não querer se casar com ele, o que fica subentendido que ao se tornar jovem de novo, o senhor vai querer se casar. Podemos também refletir que a letra da canção é essencialmente dialógica, ou seja, parece ser um amálgama de várias vozes, de diferentes “emissores”, como se cada pessoa falasse um verso de cada vez, formando a canção.

Na ilustração reproduzida a seguir (Figura 10), vemos a imagem de uma moça de cabelos curtos, laço no cabelo e vestido com babados, segurando um pequeno cesto com um pinto dentro e um ovo quebrado. No canto direito superior da figura, a imagem de um anjo, segurando um arco e um receptáculo com flechas pendurado à sua direita, remete à reprodução de Cupido, o deus do amor<sup>10</sup>, segundo a mitologia grega e romana. A ilustração da cantiga, nesse caso, não corresponde ao que as imagens geralmente costumam demonstrar nos livros, representando, literalmente, a mensagem do texto.



**Figura 10:** Ilustração da cantiga “O velho quer ser rapaz” (PINTO, 1916, p. 62).

<sup>10</sup> Cupido, segundo o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Georges Hacquard (1996), é o nome latino do jovem Eros, filho de Vênus-Afrodite, “o malicioso perturbador dos corações dos deuses e dos homens” (HACQUARD, 1996, p. 15). Hacquard ainda indica que “a criança Eros’ (Ronsard), armada com um arco e flechas, tem sido uma das personagens favoritas dos pintores e escultores” (HACQUARD, 1996, p. 122).

Em *O Livro de Ouro da mitologia: história de deuses e heróis*, Thomas Bulfinch (2002) exemplifica como o Cupido agia: “Brincando, certo dia, com seu filho Cupido, Vênus feriu o peito em uma de suas setas. Afastou a criança, mas a ferida era mais profunda do que pensara. Antes de curá-la, Vênus viu Adônis, e apaixonou-se por ele” (BULFINCH, 2002, p. 81). Também conta a história da união do Cupido com Psique: “Cupido encheu dois vasos de âmbar, cada um com água de uma das fontes, e suspendendo-os no alto de sua aljava, dirigiu-se ao quarto de Psique, que encontrou dormindo. Derramou, então, algumas gotas de água da fonte amarga sobre os lábios da jovem, embora ao vê-la quase fosse tomado de piedade; depois, tocou-a de lado com a ponta de sua seta. Ao contato, Psique acordou e abriu os olhos diante de Cupido (ele próprio invisível), que, perturbado, feriu-se com sua própria seta” (BULFINCH, 2002, p. 101).

Nesse sentido, percebemos que a ilustração nos instiga a pensar em algo a mais que essa cantiga possa dizer. É muito interessante a escolha da imagem para essa música. O estimulante é que, se formos considerar a ordem da leitura de uma página, de cima para baixo, a ilustração se apresenta primeiro ao leitor e chama a atenção. Que relação teria o Cupido com o pinto? O pinto com a menina? A menina com o Cupido?

Alexina de Magalhães nos deixa, então, duas notas de rodapé. A primeira nota diz respeito ao significado ou acepção da palavra *penica*, que aparece no primeiro verso da cantiga, sendo considerada uma palavra vinda do popular. A autora também indica que ocorre a troca pelas crianças de *beliscão* por *penicão* e, também, a troca pelas pessoas do *penicar* por *picar*, a depender do local, dando um exemplo.

- (1) *Penica* – forma popular de *belisca*; as crianças dizem *penicão* por *beliscão*. O povo também assinala a diferença entre *picar* e *penicar*: assim diz, aqui no Sul, ao menos, o *pica-páu* e não o *penica-páu*, em se referindo ao passaro que parte os páuzinhos com o bico (PINTO, 1916, p. 62)

Percebemos que a nota nos traz inclusive a informação do que é o *pica-pau*, um tipo de pássaro conhecido por cortar madeira com o seu próprio bico. Essa nota mostra as possibilidades de comunicação e a variação das palavras de um lugar para outro.

Sobre a segunda nota, Alexina de Magalhães traz a possível interpretação do que ocorreu para que na cantiga não ficasse tão claro o seu sentido.

Não será *Cupido* que as crianças metamorphosearam no *pinto*?...

E transformaram por ser para ellas o pinto quem belisca? (Ler, a propósito, a interessantissima conferencia do SR. ALBERTO FARIA na *Revista do Centro de Sciencias, Letras e Artes* de Campinas; pag. 59, Fasc. 3 e 4; Anno VIII; Caixa, 76, Campinas, Estado de S. Paulo).

A transformação poderia dar-se aqui por contiguidade do verbo e por analogia phonetica; analogia para ouvidos inexpertos, comprehenda-se; causas essas que vinham em apoio á lei do meio ambiente, actuando com os seus materiaes conhecidos, concretos, vivos e interessantes, portanto, para a criança; de onde a substituição do desconhecido *Cupido*, pelo conhecido *pinto* (PINTO, 1916, p. 63).

A folclorista apresenta aguçada percepção da sensibilidade infantil para conseguir identificar o “toque” da criança. Podemos perceber também em outras cantigas essas interpretações que a autora faz. Um exemplo é na cantiga “Sapo Jururú” (PINTO, 1916, p. 40), da qual, em nota, Alexina de Magalhães informa que retirara uma estrofe, em outra versão da mesma, por apresentar certa malícia, um duplo sentido que “não escapa nunca à sagacidade

infantil” (PINTO, 1916, p. 41). A estrofe suprimida é vista na *Nota – C*, em *Appendice ás cantigas*:

A mulher do sapo,  
Que que está fazendo?  
-‘Stá fazendo doce,  
Maninha,  
Para o casamento. (PINTO, 1916, p. 196).

Sobre o duplo sentido causado, a expressão “fazer doce” se confundiria com fazer charme, fazer-se de difícil. Na estrofe suprimida, a personagem “mulher do sapo” poderia estar realmente fazendo doces para uma possível festa de casamento (não sendo isso uma incoerência para uma narrativa popular) ou querendo fingir que era “impossível” de ser conquistada.

Ainda em nota da versão compilada no livro, vejamos a percepção de Alexina de Magalhães em relação a essa provável “malícia adulta”, que poderia ser percebida pelas crianças durante o momento do canto: “As creanças sentem a expressão das physionomias, antes de compreenderem a significação das palavras” (PINTO, 1916, p. 41).

Sobre a lei do meio ambiente que Alexina de Magalhães comenta em nota, a respeito da possível troca de palavras, podemos observar que ela também menciona em uma outra cantiga do livro “Seu João ahi vem”. Observe-se a cantiga e o fragmento da nota:

Seu João êi vem		
De nariz quebrado,		
A comer pipoca,	(1)	
Memdobi torrado.	(2)	(Minas).
Seu João êi vem		
No bonde quebrado,	(3)	
Comendo pipoca		
Memdobi torrado.		(Rio).

(PINTO, 1916, p. 34)

(3) Na 2ª quadra vê-se o substantivo *nariz*, da quadra mineira (?), substituído pelo substantivo *bonde*, devido á influencia do meio ambiente ou mais simplesmente (como diriam os folk-loristas) á *lei do meio*, ou influencia mesologica (PINTO, 1916, p. 35).

Dessa maneira, em nota de outra cantiga, a autora demonstra que a troca de palavras também é procedente das próprias crianças. Vejamos:

As creanças vivas e inteligentes, recitando ou cantando, fazem frequentemente substituição de um termo por outro synonymo mais conhecido, sem respeito pela métrica, illustre desconhecida sua; enxertam nos versos palavras que lhes parecem necessarias á clareza da frase; trocam pluraes por singulares – ora pela lei do menor esforço, ora para pôr os versos de accordo com os seus sentimentos, ora para pol-os de acordo com a sua compreensão (PINTO, 1916, p. 177-178).

### 3.3.5 Pae José

**Pae José** (1)

– Pae, Zuzé, como está, como tem passado?  
 – *Iô tá véio, iô tá magro, iô tá cabado;*  
 Já não *come*, já não *bebe*, já não *drome*,  
 Língua de *baranco tá* dizendo qu'ê ciúme.

*Sinházinha tá* na sala *de conversa;*  
*Tá* pensando que *zi negrinha tá* cosendo;  
*Zi negrinha*, de ciúme, *tá* brigando;  
 Mexerico, na cozinha, *tá frevendo.*

Sinhá grita, Sinhá chinga, Sinhá *ráia*,  
 Sinházinha fica tudo *zangarinha;*  
*Cúmu êre* já não *póre dá pancada*,  
 Manda *rapá* minha cabeça *cú navaiá.* (2)  
 (PINTO, 1916, p. 76-77).

Essa cantiga apresenta características instigantes e demonstra um modo de falar simples e informal. É significativo perceber que, na cantiga, a própria autora utiliza o itálico para destacar as palavras que fogem do português tradicional. A folclorista, nesse registro, deixou as palavras da maneira como realmente são faladas. Logo no título, temos o vocábulo *Pae* que associamos a *pai*. Na primeira estrofe, a pergunta direcionada ao Pae José manifesta interesse sobre o seu bem-estar. A seguir, temos a resposta, em que ele diz estar velho, magro e acabado. Ele não come, não bebe e também não dorme. Pae José está sem dignidade, sem acesso ao que o ser humano necessita para a sua sobrevivência. A expressão *Língua de baranco* no último verso desta estrofe aparenta estar se referindo a barranco, a alguém que conversa demais, dizendo que o Pae José na verdade está com ciúmes, e por isso não come, não bebe e nem dorme, ou pode estar se referindo a “língua de branco” pelo fato da cantiga ser dos negros: *negrinha, Pae José*. Esse texto marca um *locus* social muito bem definido, em que não esconde o preconceito e nem os estereótipos vigentes na época da organização do livro.

A segunda estrofe chama a atenção para a sinhá da casa, que está de conversa e pensando que a negra, a escrava, está cozinhando. Percebe-se o destaque em itálico da autora para *de conversa*, indicando que a sala tem um “nome”, por exemplo, não é sala de estar ou de

jantar, mas sala “de conversa”. Os dois últimos versos contam que a *negrinha* está na cozinha, porém brigando, fazendo mexerico.

A terceira e última estrofe informa que a sinhá grita, chinga e ralha (censura)<sup>11</sup>. Nos versos finais, é difícil identificar quem não pode aplicar o castigo e quem irá receber o castigo, que será a raspagem do cabelo com navalha.

Seguem as notas deixadas por Alexina de Magalhães:

- (1) *Pae*, termo de juvenil deferencia (Ver FUSTEL DE COULANGES, *Cité Antique*, pags. 97 e 98). Em inglez é *uncle*, tio; Uncle Tom s’Cabin.
- (2) *Rapar a cabeça* era immensa ignominia para os escravos, em Minas, ao menos; dizem-me que, isso por ser antiga usança rapar a cabeça aos que iam para a Casa da Correcção. As escravas exasperavam-se, com o facto, até o suicídio (PINTO, 1916, p. 77).

Conforme a nota, o termo *Pae* refere-se a uma atitude de respeito e consideração. Acolhendo a indicação da autora, no livro *Cidade Antiga*, de Fustel de Coulanges (2006), na versão traduzida por Frederico Ozanam Pessoa de Barros, encontra-se uma passagem a respeito do termo *pai*:

---

<sup>11</sup> No dicionário online Priberam, existem as seguintes definições para a palavra *ralha*. Ralhar (verbo intransitivo). 1. Falar em voz alta e em tom de repreensão. 2. Repreender gritando. Para essa cantiga, esse significado é o que parece se encaixar melhor, pela aproximação de sonoridade das palavras (*raiá* e *ralha*) e pelo sentido. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ralha>. Acesso em: 20 ago. 2020.

O próprio nome por que é chamado, pater, traz em si curiosos ensinamentos. A palavra é a mesma em grego, em latim e em sânscrito; donde podemos concluir que essa palavra data de um tempo em que os antepassados dos helenos, dos italianos e dos hindus viviam ainda juntos na Ásia central. Qual era seu sentido, e que idéia representava então no espírito dos homens? Podemos conhecê-la porque ela guardou esse significado primitivo nas fórmulas da língua religiosa e nas do vocabulário jurídico. Quando os antigos, invocando a Júpiter, chamavam-no pater hominum Deorumque, não queriam dizer que Júpiter fosse o pai dos deuses e dos homens, porque jamais o consideraram como tal, e criam, ao contrário, que o gênero humano existiu antes dele. O mesmo título de pater foi dado a Netuno, a Apolo, a Baco, a Vulcano, a Plutão, que os homens certamente não consideravam como pais (11); assim o título de mater aplicava-se a Diana, a Minerva, a Vesta, que eram consideradas deusas virgens. Do mesmo modo, na língua jurídica o título de pater, ou pater familias, podia ser dado a um homem que não tivesse filhos, que não fosse casado, e que não estava nem mesmo em idade de contrair casamento (12). A idéia de paternidade, portanto, não se ligava a essa palavra. A velha língua tinha outra, que designava propriamente o pai, e que, tão antiga quanto pater, encontra-se, como ela, nas línguas dos gregos, dos romanos, dos hindus (gânitar, ghenetér, genitor). A palavra pater tinha outro sentido. Na língua religiosa, aplicava-se a todos os deuses; na língua do direito, a todo homem que não dependesse de outro, e que tinha autoridade sobre uma família ou sobre um domínio: pater familias. Os poetas nos mostram que a empregavam a respeito de todos quantos queriam honrar. O escravo e o cliente davam-no ao mestre. Era sinônimo dos vocábulos rex, anax, basileus. Continha em si, não a idéia de paternidade, mas a de poder, de autoridade, de dignidade majestosa (COULANGES, 2006, p. 76-77).

Ainda referente à nota (sobre o castigo da raspagem do cabelo com navalha), Alexina de Magalhães informa sobre o ato desmedido de humilhação ao qual os escravos eram submetidos; no caso das mulheres, chegavam até cometer suicídio.

Na ilustração a seguir (Figura 11), observa-se um homem negro, de chapéu, com um casaco, uma espécie de bastão na mão que pode representar alguma ferramenta de trabalho ou de apoio e uma aparência séria, com um ar de cansado. Supostamente esse é o Pae José e, pelo que foi comentado, é um escravo que possui reconhecimento. Quantos *Pae José* será que existiram em toda a história de luta dos escravos?



Figura 11: Ilustração da cantiga “Pae José” (PINTO, 1916, p. 76).

### 3.3.6 Como póde viver o peixe

#### Como póde viver o peixe

*(Corêto de mesa)*

Como póde viver o peixe  
Sem ser dentro d’agua fria,  
Assim posso eu viver  
Sem a tua companhia.

Sem a tua, sem a tua,  
Sem a tua companhia.

Os pastores desta aldêa  
De mim fazem zombaria,  
Por me verem andar chorando, (bis)(1)

Sem a tua, sem a tua,  
Sem a tua companhia.

Hip!...hip!...hip!  
Hurrah!!...  
(PINTO, 1916, p. 134-135)

Em nota:



(1) Orig. pop.: Por me *ver* andar chorando.

Pergunta às crianças: Qual o erro que encontram nesta phrase do terceiro verso, aqui transcripta em nota? Antes de responderem leiam seguidamente os dous versos que ao verbo interessam (PINTO, 1916, p. 135).

Observamos a presença de uma figura de linguagem, a metáfora, em que o eu-lírico se compara a um peixe fora d'água sem a presença de um “alguém”. Logo mais, na cantiga, conseguimos interpretar que as pessoas do convívio desse eu-lírico zombam dele por estar sempre chorando por essa pessoa que lhe faz falta. Presume-se, então, que seria o seu amor.

Na nota, a autora traz uma possível pergunta que os educadores fariam às crianças, visto que a versão original do nono verso seria “Por me *ver* andar chorando” e a versão corrigida traz “Por me verem andar chorando”. Uma questão meramente sintática de coerência verbal com o sujeito que fora citado anteriormente “Os pastores desta aldêa”, que se encontra no plural e, por isso, o verbo também deveria estar em sua forma plural. Essa intervenção seria uma maneira de questionar as crianças e fazerem-nas pensar na correção linguística, gramaticalmente falando.

Com a ilustração, que apresenta uma mulher de cabelos soltos, segurando uma cesta com vários peixes dentro, faz-se a relação com a pessoa por quem o eu-lírico da cantiga chora. O detalhe da imagem também se constitui com os peixes que estão fora d'água.



**Figura 12:** Ilustração da cantiga “Como pôde viver o peixe” (PINTO, 1916, p. 134).

### 3.3.7 Tabarôa

#### Tabarôa

Olha o corisco!  
 Como ronca  
 A trovoada...  
 (Lá no sertão  
 E' minha terra  
 Abençoada).

Fazendo ver  
 A tanta gente,  
 Melindrosa,  
 A moreninha  
 Por quem vivo  
 Suspirando.

Vamos a ver  
 A moreninha  
 Tabarôa,  
 Enchendo o pote  
 E carregando  
 Da lagôa.

Vamos usar  
 Lá da moda  
 Do sertão:  
 \_ Cabelo solto,  
 Saia curta,  
 Pé no chão.

Lá na cidade  
 Só o luxo  
 Tem beleza;  
 Na minha terra  
 Só é bela  
 A natureza. (PINTO, 1916, p. 174-175).

A canção “Tabarôa” inicia falando sobre um corisco, que é um efeito visual luminoso, um raio. O eu-lírico comenta como a trovoada na sua terra, que ele considera abençoada, provoca um som como um ronco. Continua falando sobre uma moreninha, a quem ele vive suspirando e que ele chama de taborôa, que significa mulher do interior, que enche o pote, supostamente de água, na lagoa. Na quarta estrofe ele usa uma moda (canção comumente também chamada de *modão sertanejo*, na atualidade, ao som da viola ou violão), de origem no sertão, indicando que a moça está de cabelo solto, saia curta e pés descalços. Ao final, ele diz que na cidade tem luxo e beleza, mas que, na sua terra, a beleza é a natureza.

A seguir, a observação de Alexina de Magalhães:

- (1) Orig. pop.: *fazendo ver*. A correção *Vou fazer ver* introduziria mais pronunciado galicismo e traíria o pensamento do poeta (PINTO, 1916, p. 175).

Verifica-se como essa cantiga reflete o amor à terra, à natureza, ao regionalismo e como o eu-lírico relaciona a mulher, a quem ele admira, com essa terra. A terra não é só bela pela natureza, mas também porque é nessa terra que vive essa mulher, que, conforme se encontra na nota, ele diz que fará com que todos a vejam. A folclorista não alterou por achar que iria contra o pensamento do poeta.

Na imagem referente à cantiga, nota-se uma menina e não uma mulher, sentada de forma relaxada em meio à natureza, apoiando-se, ao que parece, em uma cesta de flores.



**Figura 13:** Ilustração da cantiga “Tabarôa” (PINTO, 1916, p. 174).

É de se notar que a ilustração não representa literalmente o sentido da cantiga, com a representação de alguma cena como, por exemplo, a moreninha carregando o pote. A criança representada com a pele branca nos faz refletir: onde está a moreninha? Ou que a imagem representa somente uma simples menina assistindo a algo, ouvindo algo ou à espera de algo.

### 3.3.8 Despedidas

#### Despedidas

Vou-m’ embora, vou-m’ embora,  
 Segunda-feira que vem;  
 Quem não me conhece chora,  
 Que dirá quem me quer bem. (1)

Vamos dar a despedida

Como deu o sabiá:  
 Foi voando, foi dizendo:  
 <Adeus meu povo, adeus Sinhá!>  
 (PINTO, 1916, p. 186).

Em *Despedidas*, observamos um eu-lírico que diz estar indo embora na próxima segunda-feira e que todos sentirão sua falta, inclusive quem não o conhece. Na segunda estrofe, ele se compara ao pássaro *sabiá*, muito conhecido no Brasil pelo seu canto. Finaliza a cantiga com a expressão *adeus Sinhá!* Seria ele um escravo que cansou de ser explorado e acredita que é melhor ir embora, se libertar como o voo do pássaro? Ou a canção se refere a um amor jovial, fugaz e/ou até clandestino?

Em nota, Alexina de Magalhães apresenta a variante do quarto verso na primeira estrofe. Com essa informação, indica que, em outra versão da cantiga, o eu-lírico questiona se alguém que deseja o seu bem fará algo para impedir sua partida ou o que fará sem a sua presença. A expressão *N. B.* significa *Nota bene*, expressão do latim que quer dizer *Note bem*. A folclorista faz uma crítica à falta de livros com ilustrações coloridas, visto que o Brasil é uma “terra de sabiás”. Verifica-se que para indicar o Brasil, a autora utilizou a referência do poeta Gonçalves Dias. Sua crítica também faz um apelo ao professor Goeldi, para que inclua no livro ilustrações genuínas.

(1) Variante: <Que fará quem me quer bem>. Aquella equivale a esta, mais douta.

**N. B.** Procurei por toda parte e, nesta terra de Gonçalves Dias e dos sabiás, não me foi possível encontrar uma illustração colorida para a segunda quadrinha acima.

Como estão a fazer falta verdadeiras illustrações ao livro *As aves do Brasil*, do professor GOELDI! (PINTO, 1916, p. 186).

A imagem abaixo ilustra um pássaro ainda pousado na árvore, representando o sabiá.



**Figura 14:** Ilustração da cantiga “Despedidas” (PINTO, 1916, p. 186).

Como diz Daisy Turrer (2012), em “O livro de artista e o paratexto”, a natureza do livro é insustentável: “finito e ilimitado” (TURRER, 2012, p. 6). O livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* nos transporta, incomoda e atinge, e é esse o efeito que a literatura é capaz de provocar. O fato de a obra ser paratextual confirma sua condição de parecer não estar acabada: ela tem mais a nos oferecer e instigar, e seus paratextos nos conduzem a contemplar as margens, buscando encontrar sempre algo mais. Portanto, cabe encerrar este capítulo com o que diz Alexina de Magalhães Pinto:

A’ espera de pinceis, que os interpretem com sentimento, andam por ahi os nossos folguedos populares e infantis, as nossas scenas e canções do trabalho, todo o ‘folk-lore’ nacional brasileiro no que elle tem de mais pittoresco, mais expressivo, mais significativo (PINTO, 1916, p. 201).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



*Trabalhem “do povo e para o povo”, da creança e para a creança, com simplicidade, amor e interesse e serão generosamente retribuídos. Progredirão, si fizerem progredir “os pequeninos” e a arte, e o sentimento patrio, e o amor ao bello, o amor humano puro e benefico.*

Alexina de Magalhães Pinto (1916)

A literatura, em primeiro lugar, é humana, é um espelho da sociedade, por isso a cultura folclórica é aquela que inspira, por meio de suas construções históricas, imprescindíveis à memória cultural de um povo. O livro é um marcador histórico, e como objeto deste trabalho não é diferente. A obra de Alexina de Magalhães Pinto traz características históricas e pretende produzir sentimento de humanização.

Os resultados alcançados nessa pesquisa, no que se refere à Alexina de Magalhães, são considerados significativos, mas ainda limitados, considerando que detalhes da vida da autora e dos seus trabalhos e contribuições, pioneiros ao universo infantil, ainda possuem espaços em branco.

Contudo, o principal resultado pretendido era que fosse possível mostrar que uma obra, pensada e publicada há mais de cem anos, em um contexto histórico, cultural e social cheio de singularidades, sendo considerada uma obra pedagógica pela crítica literária, ainda que poucos fizeram, apresenta elementos estéticos, originalidade no trato com o material folclórico e propriedades que ainda hoje, nos dias atuais, são sucesso com o público infantil.

Por limitações de tempo, não foi possível seguir mais adiante – inclusive porque novas discussões extrapolariam o que anteriormente fora proposto para a pesquisa – mas, como pesquisadores, sabemos que uma hora a pesquisa deve ser finalizada, porém nunca esquecida, por que ela sempre dá abertura para tantas outras. Fascinante é o mundo literário e a pesquisa acadêmica proporciona e permite maior dedicação e amor ao objeto de pesquisa.

Ao longo deste percurso, é valioso justificar que mesmo considerando todo o conjunto recolhido, sobre a folclorista e sua obra, como algo majestoso, categoricamente compreendemos que Alexina de Magalhães esteve ao lado da elite intelectual da época e que ela demandava questões de formação moral e intelectual, higienização e nacionalismo. Tais debates eram comuns em sua época, mas, de certa forma, a afastam de sua ideia moderna sobre a infância, em que se cogita que a criança tenha um pensamento crítico e independente.

Cabe ressaltar a tentativa de destacar o papel da mulher, seu lugar, sua potência, sua coragem, seja na ciência, seja na escrita, ou em qualquer lugar. Certamente houve participação

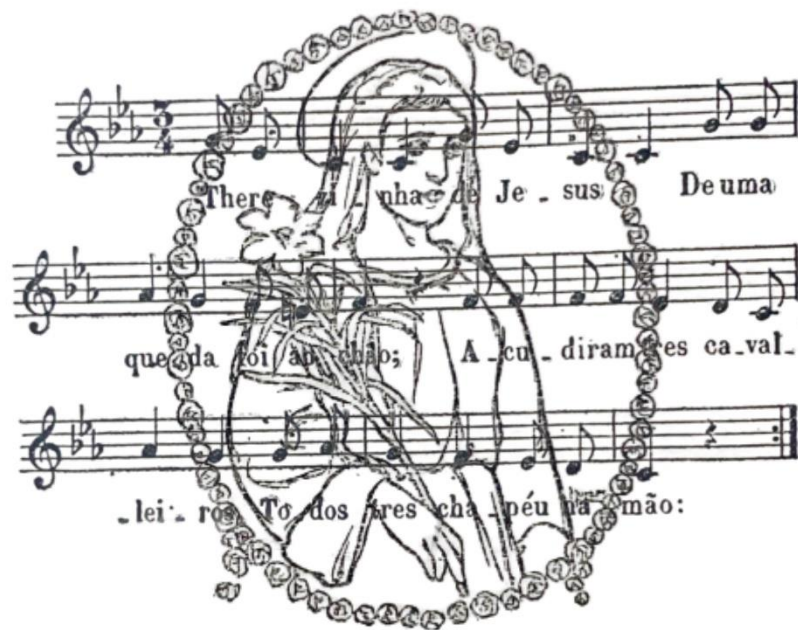
de muitas mulheres no âmbito do folclore nacional, sem contar a participação das mães, das avós e das amas, na casa grande. Por onde andam os registros de mulheres folcloristas?

Este estudo pode contribuir para pesquisas futuras, principalmente no campo da literatura infantil brasileira e, além disto, da literatura mineira. Pesquisas como esta, que trazem autores com trabalhos relevantes e que por algum motivo caíram no esquecimento, contribuem para a renovação da historiografia e para torná-los conhecidos pela academia.

Acredita-se que a maioria das obras de Alexina de Magalhães ainda espera, nas prateleiras das bibliotecas (ou sob o domínio de particulares), alguém que por elas se interesse.



## REFERÊNCIAS



ALMANAQUE GARNIER. *In*: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>. Acesso em: 20 mai. 2020.

ALMEIDA, Renato. Literatura infantil. *In*: COUTINHO, Afrânio (Dir.) *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2003. v. 6, p. 200-222.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da mitologia: (a idade da fábula) – História de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (Versão digital.) Disponível em: <https://filosofianreapucarana.pbworks.com/f/O+LIVRO+DE+OURO+DA+MITOLOGIA.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 1.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARNEVALI, Flávia Guia. “*A mineira ruidosa*”: cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921). 2009b. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08022010-123212/pt-br.php>. Acesso em: 29 fev. 2020.

CARNEVALI, Flávia Guia. Folcloristas e cultura popular: desigualdades e subjetividades na construção da identidade nacional brasileira na “Belle Époque”. *RITA – Revista Interdisciplinar de Trabalhos sobre as Américas*, n. 2, s/p. 2009a. Disponível em: <http://www.revista-rita.com/traits-dunion-thema-34/folcloristas-e-cultura-thema-11149.html>. Acesso em: 29 fev. 2020.

CARNEVALI, Flávia Guia. Música popular, Memória e História na folclorista Alexina de Magalhães Pinto. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Universidade Federal de Uberlândia, v. 24, n. 2, p. 385-401, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13207>. Acesso em: 29 fev. 2020.

CARNEVALI, Flávia Guia. Provérbios populares e a formação da “consciência cívica”. *Revista Cantareira*, Niterói, v. 16, p. 1-10, 2012. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/04/a7.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2020.

CARVALHO, Flávia Medeiros de. *Dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. 2002. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo\\_o\\_folclore\\_e\\_a\\_cultura\\_popular.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf). Acesso em: 29 fev. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Acervo digital Hemeroteca. Notícia do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 de julho de 1970. 2020. Disponível em: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes\\_de\\_Jornais?pagfis=3336&pesq=alexina](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais?pagfis=3336&pesq=alexina). Acesso em: 20 mai. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Acervo digital Hemeroteca. Notícia do jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de março de 1971. 2020. Disponível em: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes\\_de\\_Jornais?pagfis=3336&pesq=alexina](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais?pagfis=3336&pesq=alexina). Acesso em: 20 mai. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Acervo digital da *Revista Brasileira de Folclore*, n. 28, 1970. Disponível em: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista\\_do\\_Folclore&pesq=Alexina](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore&pesq=Alexina). Acesso em: 20 mai. 2020.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2002)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE. *Carta do folclore brasileiro*. Salvador: CNF, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COULANGES, Numa-Denys Fustel de. *A Cidade Antiga*. Versão para ebook: eBooksBrasil. Trad. de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. 2006. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Fustel%20de%20Coulanges-1.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2020.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 4.

DIONÍSIO, Rita de Cássia Silva Santos; CUNHA, Maria Zilda da. “Opera Lyrica Nacional”: das Minas Gerais para o folk-lore brasileiro e a bibliotheca infantil. *Recorte*, v. 14, n. 2, p. 1-19, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/4199>. Acesso em: 29 fev. 2020.

DIONÍSIO, Rita de Cássia Silva Santos. Narrações da infância em Alexina de Magalhães Pinto: refletindo sobre as “Cantigas das creanças”. In: CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias; MENDES, Moema Rodrigues Brandão (Orgs.). *Literatura de Minas: vozes esquecidas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016. p. 213-230.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX – Dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ELIA, Mariana. Perigrafia e “Periagentes”: conformação autoral a partir de textos que caminham ao lado da narrativa. In: *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*, 2016. p. 1836-1843. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1490918496.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf). Acesso em: 29 fev. 2020.

FLECK, Felícia de Oliveira; CUNHA, Miriam Figueiredo Vieira da; CALDIN, Clarice Fortkamp. Livro ilustrado: texto, imagem e mediação. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 1, n. 1, 2016.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho). Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: [www.paginapessoal.utfpr.edu.br](http://www.paginapessoal.utfpr.edu.br). Acesso em: 20 mai. 2020.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HACQUARD, Georges. *Dicionário da mitologia grega e romana*. (Título original: *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*, 1990, Hachette). Trad. de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições ASA, 1996. (Reimpressão). Versão digital por: Ângelo Miguel Abrantes. Disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Dicion%C3%A1rio-de-Mitologia-Grega-e-Romana-Georges-Hacquard.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2020.

LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. In: MALLARD, Letícia et al. *História da literatura: ensaios*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 19-31.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEWIS, C. S. Três maneiras de escrever para crianças. In: LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 741-751.

MAIA, Cláudia de Jesus. Feminismo e narrativa nacional no Brasil e em Portugal. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1055-1071, 2017.

MARANHÃO, Adriana Alves Leal; SÁ, Joane Leôncio de; MELO, Mônica dos Santos. As cantigas de roda na literatura infantil brasileira. *Intersemiose – Revista Digital do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI)*, ano III, n. 05, jan./jun., 2014. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/10.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2020.

MARTINS, Aulus Mandagará. As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe. *Ipotesi*, Juíz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169-177, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2020.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979.

MENDONÇA, Simone Cristina. Literatura infantojuvenil, mulheres e educação no Brasil no século XIX. *Polifonia*, Universidade Federal de Mato Grosso, v. 21, n. 30, p. 228-244, 2014. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2312/1660>. Acesso em: 29 fev. 2020.

MORAES, Odilon. In: LOTUFO, Isabella. O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes. *Literartes*, São Paulo, n. 3, p. 26-32, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89198>. Acesso em: 20 mai. 2020.

MORISSAWA, Mitsue. A organização do trabalho do texto. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração: arte e técnica*. 3. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015a.

MORISSAWA, Mitsue. Os aspectos formais do livro. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração: arte e técnica*. 3. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015b.

MORTATTI, Maria Rosário Longo. História dos métodos de alfabetização no Brasil. In: SEMINÁRIO ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO EM DEBATE – Portal MEC (Conferência). Brasília, 2006. p. 1-16. Disponível em: <http://smec.salvador.ba.gov.br/site/documentos/espaco-virtual/espaco-alfabetizar-letrar/lecto-escrita/artigos/historia%20dos%20metodos%20de%20alfabetizacao%20no%20brasil.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2020.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração: arte e técnica*. 3. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

NOMENCLATURA de ruas de São João del-Rei por Sebastião de Oliveira Cintra. *São João del-Rei On-line*. Disponível em: [https://www.sjdr.com.br/historia/igrejas\\_monumentos/ruas/rua14.html](https://www.sjdr.com.br/historia/igrejas_monumentos/ruas/rua14.html). Acesso em: 20 mai. 2020.

PEREIRA, Nilce M. Literatura, ilustração e o Livro ilustrado. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EdUEM, 2009.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916. (Coleção Icks. Série A.)

PINTO, Alexina de Magalhães. *Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1907. (Coleção Icks. Série C.)

RALHA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ralha>. Acesso em: 20 ago. 2020.

REVISTA TICO-TICO. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. 1909. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>. Acesso em: 20 mai. 2020.

REVISTA TICO-TICO. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. 1921. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>. Acesso em: 20 mai. 2020.

RIBEIRO, Eneida Maria Pereira; EUZEBIO, Fabiana de Oliveira. *A importância das cantigas de roda na educação infantil*. Monografia (Licenciatura em Pedagogia) – Faculdade Capixaba da Serra, Serra, 2013. Disponível em: [http://serra.multivix.edu.br/wp-content/uploads/2013/12/monografia\\_cantigas\\_de\\_roda.pdf](http://serra.multivix.edu.br/wp-content/uploads/2013/12/monografia_cantigas_de_roda.pdf). Acesso em: 24 out. 2017.

RÖHRIG, Maiquel. Historiografia literária e ensino da literatura. *Revista ContraPonto*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 14-24, 2012.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 29-48. Disponível em: <http://dtlhc.fflch.usp.br/node/612>. Acesso em: 29 fev. 2020.

SILVA, Ana Paula da. O embate entre a pedagogia tradicional e a educação nova: políticas e práticas educacionais na escola primária catarinense (1911-1945). In: IX ANPED SUL (Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul), 2012. p. 1-16. Disponível em: [http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Historia\\_da\\_Educacao/Trabalho/04\\_33\\_43\\_1259-6385-1-PB.pdf](http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Historia_da_Educacao/Trabalho/04_33_43_1259-6385-1-PB.pdf). Acesso em: 10 nov. 2019.

SILVEIRA, Francisca Amélia da. *Ludismo e pragmatismo na literatura para crianças no início do século XX: Uma análise das obras de Alexina de Magalhães Pinto (Brasil) e de Ana de Castro Osório (Portugal)*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SOUZA, Carla Delgado de. Mário de Andrade: Turista aprendiz da musicalidade brasileira. *Campos*, Curitiba, v. 10, n. 2, p.125-140, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/issue/view/1123>. Acesso em: 10 jun. 2020.

TURRER, Daisy. O livro de artista e o paratexto. *Pós* – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 73-81, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15431>. Acesso em: 10 jun. 2020.

VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

ANEXOS



**ANEXO 1. CONTO “A MARMELLADA” PUBLICADO NO ALMANAQUE  
BRASILEIRO GARNIER (DISPONÍVEL NO ACERVO DE PERIÓDICOS DA  
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL)**

Almanaque Brasileiro

407

*ruas*, falamos em outro lugar. *Era uma vez...* é o título de uma coleção de contos populares adaptados ao gosto das crianças em singelo estilo por João do Rio e Viriato Correa, dois nomes que gozam de legitima reputação no paiz.

Convizinha-se indiretamente com o assunto a *Prehistoria Sul Americana*, trabalho de valor científico do dr. Alfredo de Carvalho e por isso aqui merece especial registro.

No correr do ano apareceu o livro primorosamente ilustrado : *Nossos Brinquedos*, da nossa colaboradora *Icks* (Dona Alexina de Magalhães) cujas contribuições n'esta materia são sempre de primeira ordem pela conscienciosa probidade com que tem recolhido as nossas tradições populares quanto á vida infantil.

Pertencem ainda ao genero a excelente monografia do P. Carlos Feschauer, S. J. *A Flora nos costumes, superstições e lendas brasileiras e americanas*.

**A MARMELLADA**

(Icks — ALEXINA DE MAGALHÃES)

E' uma dansa infantil muito conhecida em Minas Geraes. E' o mesmo passo da polka, em que á primeira *fermata*, no 9º compasso, as crianças param e fazem, uma para outra, em cada por um gesto de ameaça com o indicador, como dizendo — *Olha lá!* — por tres vezes. A mesma coiza fazem, mas com a mão esquerda, na segunda *fermata*. Ao fim, mudam os pares.

E' muito graciosa polka, pelo gesto ingenuo e grave de advertencia quasi sempre feliz quando feito pelas crianças a elle muito acostumadas.

**DOENÇAS DE PEITO**  
Cura frequente e melhoria segura com o emprego da  
**SOLUÇÃO HENRY MURE**  
ao Chlorhydrophosphato de Cal arseniado e creosotado

Gracas a esta preparação tolerada pelos estomagos mais delicados, o phthisico como bem e sua menço. Sob a sua benéfica influencia, a tosse e a oppressão mingram, o appetite augmenta, as forças tornam.

As **SOLUÇÕES PHOSPHATADAS HENRY MURE**, simples e sobretudo **ARSENIADAS** (sem creosotal) reparam rapidamente as forças es-fultadas pela doença e pelos excessos de trabalho e de prazer. São utilissimas durante o crescimento e, como o ferro, o azote de fizado de bacalhao e os banhos de mar, combatem a Anemia, a Chlorose e todas as manifestações do rachitismo: Escrofulas, Carie dos Ossos, Entartos das glandulas e das articulações, etc.

o LITRO : 5 FR.; o MEDIO LITRO : 3 FR.  
Casa **HENRY MURE**, em Pont-Saint-Esprit (Gard) França.  
Exigir os Productos **MURE**, refutar toda substituição.

**Fonte:** ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p. 407.

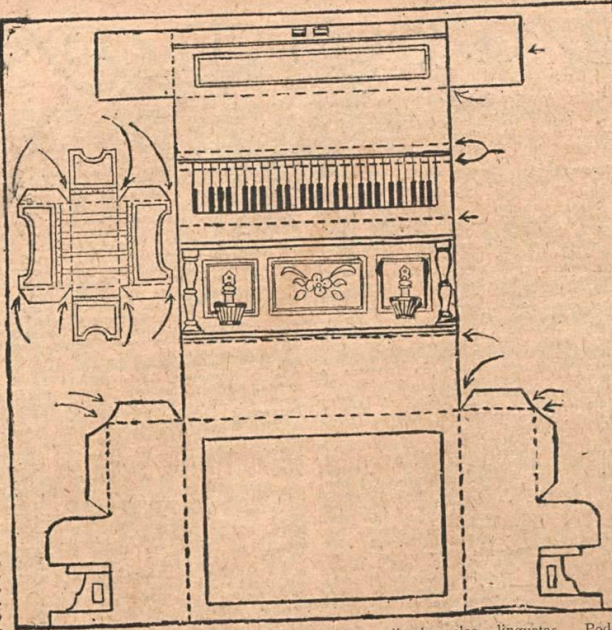
Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>. Acesso em: 20 mai. 2020.



ANEXO 2. CONTO "ANTES MAGRO NO MATTO" PUBLICADO NA REVISTA TICO-TICO (DISPONÍVEL NO ACERVO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL)

**O TICO-TICO**

Cartolina, tesoura e gomma arabica



**GRANDE CONCURSO EXTRAORDINÁRIO DE S. PEDRO**

Continuamos a publicar hoje os nomes dos concorrentes que até agora nos enviaram soluções certas do Grande Concurso Extraordinário de S. Pedro.

Carlos Brito Soares, Ilydio Leal Paula, Miralza Correa, Jayme Zerrenner, Julio Schwening, Zenaida Camargo Toledo, Esther Pinheiro de Miranda, Aristheu Torres, Ivette Maria Leal, Rolando Machado, Dulce Guimarães Peres, Horacio Neves Junior, Mauricio Xavier, Nanando Lobato Silva, Vivaldino Fialho Maciel, Mario Madeiros, Debora Bezerra de Menezes, Almir O. Garcia, Sebastião Teixeira Guimarães, Aldemar Almeida, Moscyr Carneiro Magalhães, José de Abreu Pinto, José Simões Filho, Maro Massarenti, Aldemar Duque Estrada Meilo, Augusto Flores, Eberth Bispo dos Santos, Aresthuza Braz da Cunha, Orsina Bertholo, Edia da Rocha Chataignier, Aderbal Spinola Dias, Thereza Decclimia de Andrade, Maria Silva, Paulo de Oquirley, Fariolando Silva Rosa, Benedicto da Silva Serra, Vinicius de Moraes, Odilia Villas Carneiro, Aleixina Paiva Fernandes, Mario José Pinto Guedes Filho, Déa Guimarães Rega, Zilda Correa Frambach, Rosa Odette Amantante, Sylvio Torquato de Souza, Ivette Guedes, Nilda Araujo Sylvestre de Faria, Aurelio Perez Dominguez, Horbrimar Castilho, Moyses Roikoberg, Tork Lannes Oliveira, Roque Rosito, Inah Martins de Araujo, Iracema Ferreira, Eunyce Pereira da Silva, Ilka Ferraz Teixeira, Raphael Quintanilha Junior, Eliza Guimarães, Celia N. Leões, Esmeralda Motta, Tracy Ferreira, Sebastião Claudio, Alberto D. Barbosa, Celina Vidal, Marieme Eyer, Marilda Oliveira, Maria Aparecida Martins, Odilon Martins, Antonio Botelho Cardoso, Eudilo Augusto da Silva, Adelia Ferreira da Silva, Dulce de Azevedo Marques, Antonio Carlos de Almeida, Maria do Lourdes Ottoni Pereira, Gilberto Antonio Nilo, Maria de Lourdes da Silveira Muniz Telles, Antonietta Burgos Nogueira, Graçinda A. da Motta, Henrique Paulo Azevedo Marques, Sylvio Marone, Noemia Gomes, Anna Campos Torres, Yolanda de Freitas, Anna Ribeiro da Silva, Jurandy Fernandes Leal, Julindo P. Esberard, Clarisse da Rocha de Souza, Paulo Siqueira, Newton Victor do Espírito Santo, Nair Ferreira, Aristeu, Gonçalves Vianna, Emília Oliveira Lima, Affonso Ramos, Cecília Ponce Mavignier, Augusto da Costa Lima, Marina Volkart Castro Dias, Rozendo Moelha, Luiz Gonzaga Marcondes Utsch, Maria José Henriques, Antonio Fernandes Nunes, Osvaldo Panitz, Daro Cardoso, Celina da Silva Arruda, Ebertho Silva, Cassa Augusto Diniz Chaves, Juvenio de Jesus Lydia Silva, Alzira Alves Pinheiro, Humberto Verdine, Maria da Conceição Sampaio, Elza Fernandes, Elza Maria da Costa Freitas, H. E. G. Carioca, Fely Carneiro Rezende, Martha Carneiro Rezende, Edilo Lessa Alves Camara, Alice Coutinho, Leda Mala, Ivo Xavier Brito, Jurema Braga, Dinorah Mnervina Lopes Azevedo, Lucila Loureiro, Juracy Melo Souza, Guimarães, Izidoro Zanella, Maria Flora Loureiro, José Sobral, Doracy de Oliveira, Renato Cunha Baptista, Orlando Correa, Dimar de Oliveira, Soledade Escobar, Arthur Martins Filho, Ruy Moraes, Aryowaldo Augusto Barbosa, Abel Luciano Ferreira, Mary Marinho, Waldyr de Lima e Silva, Angelo Glielmo, Nelly de Assis, Orlando Moraes Nascimento, Celia de Faria Braga, Acyr D. de C. Rocha, Nair Barros, Irany Branco da Cunha, Lourival Casado de Assis, Alberto Perdigão Peixoto, Olga Ienez B. Schneider, Herina Costa Mattos, Cecília Botelho Cardoso, José Colíria Costa, José Peixoto Guimarães, Laura Alzira Filizola, Honorina Amorim, Jayme R. Ponsoca, Cleonice Emília de Assumpção, Valdemar Resco Cirne, Guilherme Freitas Dias Gomes, José Queiroz Andrade, Lourdes Hemeterio Maciel, Osvaldo Francisco Almeida, José de Amorim Garcia, Iva Brandão Lobato Silva, Maria José Pereira, Julieta Barros, Adalberto Robbe, José Bastos Nunes Ferreira, Maria Carolina de Mattos, Nadia Campello de Souza.

Collem este desenho em cartolina fina, depois, se quiserem, colorir o piano e a brinqueta com aquarella ou gouache.

**Antes magro no matto...**

O gato chegou mesmo a passar a mão pelo rabinho delle.

Raspou um susto medonho e disse: — Nada! — Sabe que mais? eu me vou embora.

Antes magro no matto, que gordo na bocca do gato.

(De Icks)

**Naturalmente**

Perguntaram, numa reunião de família, a um pequenote, dos seus oito annos, que tinha mais irmãos e a reputação bem fundada da sua precocidade intelligente, e affim de o experimentarem:

— Entre os filhos de seu pae, ha algum que não seja seu irmão?

— Ha, sim, senhor; — respondeu elle de prompto, sem se desconcertar.

— Que está dizendo menino? como pôde isso ser? Queira explicar-se!

— Ha sim, senhor, repito; ha minha irmã.

**Uma traducção**

Um explorador africano recebe um insulto do chefe da tribo, diante do interprete.

Tendo-o comprehendido, por intermedio deste, dá uma bofetada no interprete e diz-lhe:

— Traduza isso áquelle miseravel!

A preguiça, por muito entorpecida que seja, faz mais estragos em nós do que todas as outras paixões juntas.

La Rochefoucauld

EM DEZEMBRO: — ALBUM CINEMATOGRAFICO DO "PARA TODOS..." PARA 1921



## ANEXO 3. DIVULGAÇÃO DO LIVRO DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO OS NOSSOS BRINQUEDOS NA REVISTA TICO-TICO, DE 1909

9

### O TICO-TICO

mereciam, vou dar, a cada um, um dom. Colloquem-se em fileira, pelo tamanho. *(com solemnidade)* A ti, que és a menor, dou-te a paciência, que é necessária no começo dos estudos. Para esse moço, que se chama Raul, desejo a perseverança, pois já tem o ardor. A ti, gentil Aida, sê bôa e amavel. Cesar, que, anda sempre de bocca aberta, será curado do seu appetite devorador. Raul será commedido na moral e nas refeições.

Todos — Agradecemos os seus dons, Sra. Fada.  
*(Agrupam-se graciosamente. Apolheose. Cahe o panno)*

### TERCEIRO ACTO

O PERDÃO

*Mina, Aida, Cesar, Raul e Carmen. Passam correndo e perseguindo-se, gritam: pega, cerca aqui, etc.*

*(Quebram uma estatueta. Os meninos, voltam um a um de cabeça baixa)*

CESAR — Que desgraça!  
CARMEN — A pobre estatueta.  
AIDA — E justamente o mais bonito dos objectos d'arte do salão.  
RAUL *(magoado)* — Bem feito! Bem feito! E' o que vos queriam.  
MINA — Mas divertimo-nos tanto!  
CESAR — Oh! divertimo-nos tanto, tanto... que nos esquecemos da prohibição da mamã.  
MINA — E' verdade; tua mãe nos tinha recomendado que não bricássemos no salão!  
CARMEN — Mas, para brincar de pega, aqui ha cantos tão bons!  
AIDA — Qual bons. Creio que os bibelots não estão lá á tua disposição.  
CESAR — Tenho certeza d'isso. Sabes perfeitamente, Aida, que não podemos entrar no salão, a não ser atravessando-o, para cumprimentar as bellas senhoras que vêm visitar mamã.  
AIDA — Certamente.  
MINA — Em nossa casa dá-se o mesmo.  
CARMEN — A mesma cousa?  
MINA — Tens certeza que a sua mãe tem grande afeição á estatueta?  
AIDA — Já te disse que ella a acha um objecto d'arte.  
CESAR — Bonito! Um objecto d'arte! Estamos bem arranjados!  
RAUL — Se tentássemos reconstitui-la?  
AIDA — E' impossivel, são migalhas. E, demais, se ella tivesse um vestido, vê-se-hia menos...  
CARMEN — Pois bem! Vamos vestil-a. *(Risos)*.  
MINA — Como tua boneca?  
CESAR — E' preciso, comtudo, tomar uma deliberação. Que diremos a mamã, quando chegar?  
AIDA — Oh! nada, nada. Fechamos a porta do salão e está resolvido o problema.  
CESAR — Mas não é uma explicação.  
MINA — Outra cousa: façamos entrar o cão, fechemos a porta e tomemos um ar de quem estuda.  
CESAR — O cão culpado, sahiu com a mamã, e entrará com ella; e, além d'isso, gosto muito d'elle, não deixarei que seja castigado.



CARMEN — Justina nada ouviu, diremos que foi ella quem quebrou.  
CESAR — E' admiravel, Carmen, reflecte um pouco e comprehenderás que é impossivel.  
AIDA — Então inventemos uma comedia extraordinaria; é o melhor. Vamos nos fingir todos doentes, pallidos — com o pó de arroz da mamã — tussamos, choremos; é preciso!

— ICKS —

### OS NOSSOS BRINQUEDOS

lindo livro para crianças, com bellissima capa colorida, figuras, musicas, brinquedos, adivinhas, noções sobre desenhos, jardinagem, modelagem, hygiene e educação social, notas sobre o folk-love infantil, a

**3\$000**

A' venda ás ruas do Ouvidor 166, Uruguayana 29, Rio; S. Bento 65, S. Paulo; e nas casas: Beltrão, em Minas; Bulcão e Progresso, em Juiz de Fora; Strauch, no Rio Grande do Sul; Viveiros, no Maranhão; Freitas, em Manaus; Alandega 37, Bahia; Primo de Marco, Pernambuco; na Fortaleza; em Ouro Preto; em Leopoldina; em S. João d'El-Rey; em Petropolis, Livra. ta Eglydio.

---

### EXAMES

No dia 6 do corrente, perante a comissão examinadora, composta do delegado de ensino Dr. Diogo Cabral de Mello, do examinador vigario João Baptista de Araujo e do professor da cadeira, foram examinados nas materias da 3.ª classe e dos tres graus, quatorze alumnos da escola publica estadual da cidade do Cabo, estado de Pernambuco, regida pelo professor Manuel Figueira do Nascimento, os quaes obtiveram o resultado seguinte:

3.ª classe — Rodolpho de Souza Chaves, muito adeantado; Aurino Porphyrio da Cruz, Antonio Barnabé da Cruz, Arthur José Cavalcante e Marcos Alexandrino Ferreira, adeantados.

1.º grau — Pedro Ivo de Oliveira, Mario Vieira da Camara, Severino Carneiro de Albuquerque, Hermenegildo Martins Tavares, plenamente; Antonio Oliveira do Amaral e Edgar Poggi da Silva Caldas, simplesmente.

2.º grau — Benedicto Rodrigues Pereira, distincção.

3.º grau — Ludovino da Costa Cunha e Luiz de França e Silva, plenamente.

Todos estes esforçados estudantes são nossos leitores.

---

\*\*\*\*\*

### PREMIO DO NATAL, ANNO BOM e REIS!...

1. — Uma linda boneca. 2. — Um jogo de bagatella.  
3. — Uma rica mobilia para sala de visitas

A creança que apresentar este coupon no «Bazar Parisiense», á rua da Carioca n. 5, receberá um cartão numerado, que correrá com a centena do primeiro, segundo ou terceiro premios da Loteria da Capital Federal, a extrahir-se no dia 20 de Janeiro de 1910.

\*\*\*\*\*

**ANEXO 4. RETRATO DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO, NO CANTO INFERIOR ESQUERDO, PUBLICADO NO ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER, EM 1908 (DISPONÍVEL NO ACERVO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL)**



**ANEXO 5. RETRATO DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO, PUBLICADO NA  
REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, EM 1970**



*Alexina Leite de Magalhães Pinto (1870-1921).*



ANEXO 6. CONTO "D. SYLVANA", PUBLICADO NO ALMANAQUE BRASILEIRO  
GARNIER (DISPONÍVEL NO ACERVO DE PERIÓDICOS DA FUNDAÇÃO  
BIBLIOTECA NACIONAL)

422

ALMANAQUE BRASILEIRO

não se fallar mais a respeito de Frégoli. Mas deante dos nossos olhos passavam todos aquelles multiplos typos, desdobramentos de um só ser, brilhavam os scenarios, composição de uma só creatura, nos nossos ouvidos harmoniosamente se juxtapunham a vista de cada gesto das innumeradas figuras comparsas de musicas da sua escolha, e aquella irresistivel caricatura viva do mundo era só Frégoli...

Frégoli! Como vão admirar Frégoli? Frégoli é eminentemente popular em

toda a parte da terra porque inventou para uma hora a *charge* da vida. Frégoli é admiravel porque o seu excen-trecismo é feito de realidades, Frégoli é o espantoso porque evolue e muda na propria arte da transformação; Frégoli é inimitavel porque nenhum outro sabe como elle o que elle inventou.

E eu amo Frégoli, a vida, o relampago creador, como toda a gente na terra que repete o seu nome: — Frégoli!

JOÃO DO RIO.

## D. SYLVANA <sup>(1)</sup>

(Collecção Icks por ALEXINA DE MAGALHÃES)

Um pae tinha seis filhos, — tres filhas e tres filhos.

A mais bonita das tres filhas era a do meio. E o nome della era — Sylvana.

Um dia o pae veio e pediu a D. Sylvana em casamento. Ella disse que não. Mas o pae queria muito e tornou a pedir. Então ella disse assim: « Só si papae me dêr um vestido côr do céu com todas as estrellas. »

O pae, como tinha muita vontade de casar com a filha, procurou, procurou o vestido; afinal achou e trouxe.

A filha ficou muito desapontada; não esperava de todo que o pae pudesse encontrar um vestido como aquelle. Mas disse: « Agora, papae, eu quero lhe pedir mais uma cousa. »

O pae disse: « Pois peça. »

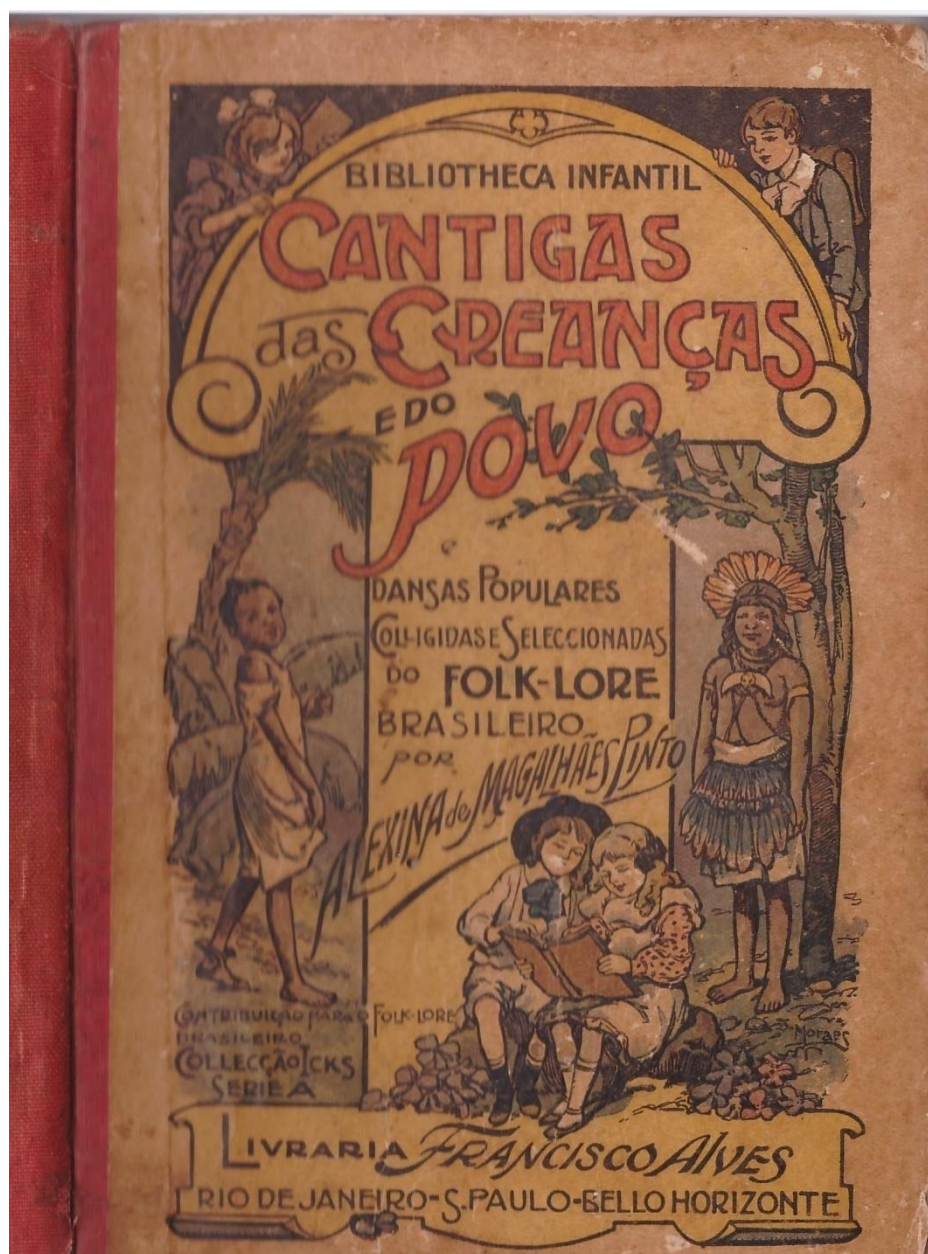
(1) NOTA. A xácara de *D. Sylvana* ouvi em Minas (E. F. C. B. — B. Constant; fazenda da Constancia) em 1906, de uma creada mineira quasi branca, que a aprendera de uma preta cearense aqui no sul.

No original nota-se, como em todos os outros, grande parcimonia de pronome complemento e mistura de pessoas grammaticaes — aqui, porém, *vós* o *você* e não *você* e *tu*, como de ordinario. Note-se mais — *Vosso* — empregado por si só como termo de deferencia. Si bem que como tal nunca o *visse* sinão reforçando outros (*V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup>*; *V<sup>a</sup> Magestade*, mais ceremoniosos que *Ex<sup>a</sup>*, *Magestade*, etc.) entendi respeitar a expressão popular, pois absurda não é.

Absurdo, á luz da moral codificada, seria o proprio enredo da xácara ou romance; entretanto, esse mesmo thema — casamento de pae com filha — apparece: (a) Na historia da *Pelle de Burro*, muito contada no interior do Brazil e em meios em que a lingua franceza é ignorada. (b) Na franceza (?) « *Peau d'Ane* (Contes Perrault). (c) Na ingleza (?) *Princess in Disguise* (The Reign of King Cole, pg. 54), etc., etc.

Cf. Th. Braga. *Rom. geral*, nota 12; Garrett — *Rom.* II, 103.

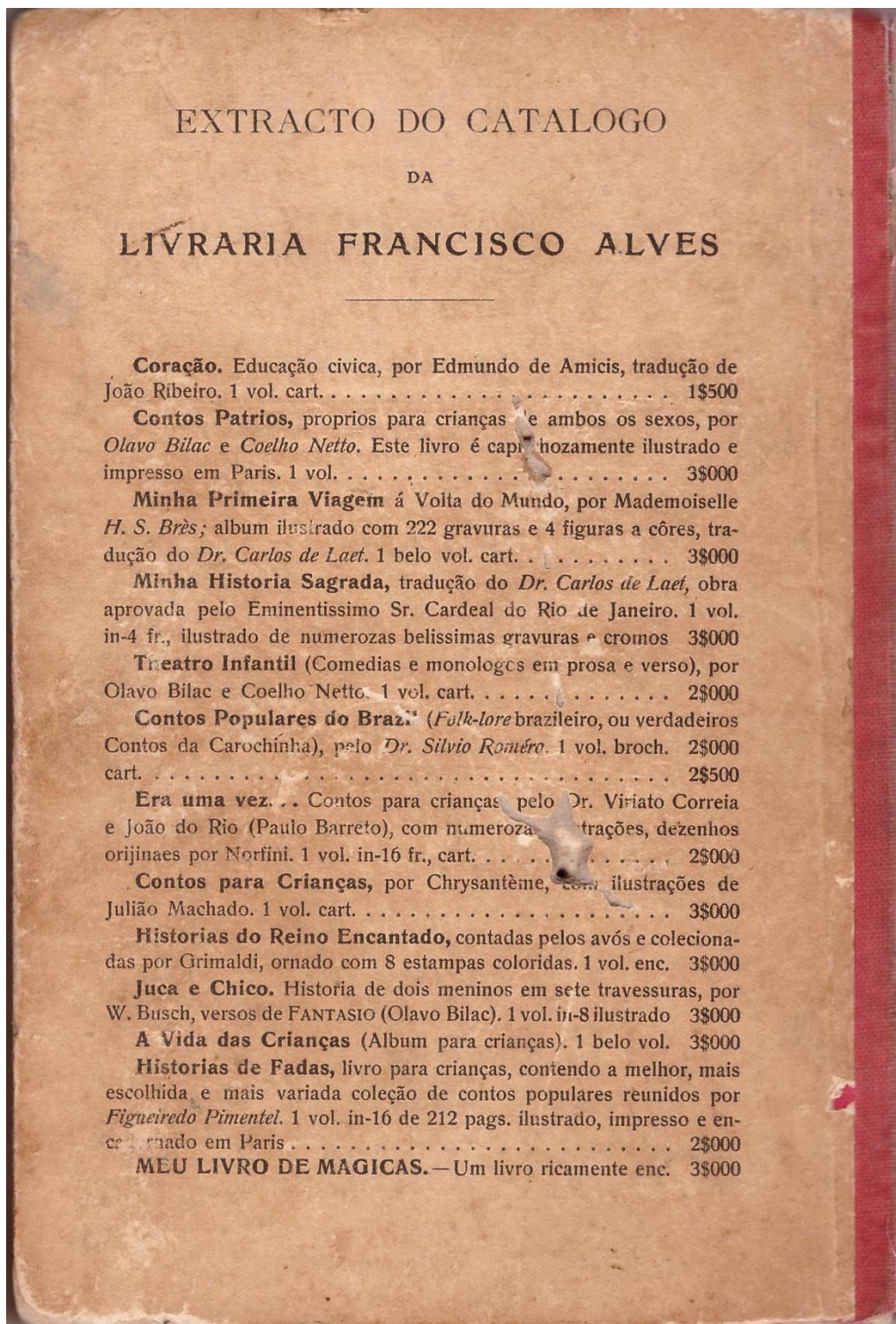
ANEXO 7. CAPA DO LIVRO *CANTIGAS DAS CREENÇAS E DO POVO E DANSAS POPULARES* (TÍTULO ORIGINAL), 1916



Fonte: Própria autora.



**ANEXO 8. CONTRACAPA, COM PEQUENOS RASTROS DE DETERIORAÇÃO,  
DO LIVRO CANTIGAS DAS CRIANÇAS E DO POVO E DANCAS POPULARES  
(TÍTULO ORIGINAL), 1916**



Fonte: Própria autora.



Esta dissertação propõe uma leitura da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto, escritora, professora e folclorista mineira, como forma de trazê-la à memória, visto que é pouco conhecida e estudada. Com o esforço do seu trabalho de pesquisa e seleção de narrativas advindas da tradição oral, ela transporta uma ideia da infância a frente do seu tempo, em que a criança é posta em lugar de destaque. Nessa pesquisa, definiu-se o objeto como uma obra paratextual, por conter particularidades artísticas e editoriais como estratégias que contribuem para a construção dos sentidos do texto e para a sua recepção.