

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS
LITERÁRIOS

CYNTIA CYBELLE PINHEIRO BARBOSA

ENTRE SOM E SENTIDO: A MÚSICA FOLCLÓRICA EM *CANTIGAS*
***DAS CREENÇAS E DO POVO E DANÇAS POPULARES* DE ALEXINA**
DE MAGALHÃES PINTO

MONTES CLAROS -MG

2024

CYNTIA CYBELLE PINHEIRO BARBOSA

**ENTRE SOM E SENTIDO: A MÚSICA FOLCLÓRICA EM *CANTIGAS
DAS CRIANÇAS E DO POVO E DANÇAS POPULARES* DE ALEXINA
DE MAGALHÃES PINTO**

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: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Leitura Literária:
Representações do autor e do leitor

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Silva
Dionísio Santos

MONTES CLAROS–MG

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

CYNTIA CYBELLE PINHEIRO BARBOSA

**ENTRE SOM E SENTIDO: A MÚSICA FOLCLÓRICA EM *CANTIGAS
DAS CRIANÇAS E DO POVO E DANÇAS POPULARES* DE ALEXINA
DE MAGALHÃES PINTO**

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: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Leitura Literária:
Representações do autor e do leitor

Orientador: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Silva
Dionísio Santos

Banca Examinadora – Data: 04 de abril de 2025.

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (Orientadora)
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

Prof.^a Dr.^a Ozana Aparecida do Sacramento (Titular - Externo)
IF Sudeste – Campus de São João Del Rei – MG

Prof.^a Dr.^a Ivana Ferrante Rebello (Titular - Interno)
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

Prof.^a Dr.^a Kelen Benfenatti (Suplente- Externo)
IF Sudeste – Campus de São João Del Rei – MG

Prof. Dr. Elcio Lucas (Suplente - Interno)
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Castilho Feitosa Callado (Suplente - Interno)
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha amiga Giovana, que logo estará pronta para retornar e somar às nossas pesquisas sobre Alexina de Magalhães Pinto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos por confiar a mim a missão de percorrer o caminho musical de Alexina de Magalhães Pinto, abrindo-me um mar de possibilidades encantadoras.

Agradeço ao meu esposo, Adalberto por todo apoio e aos meus filhos Ash e Vini por estarem sempre comigo.

Agradeço ao professor Adilson Cândido dos Santos, do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier em São João Del-Rei, que não mediu esforços em buscar para mim informações junto ao Instituto Histórico e Geográfico daquela cidade, mesmo sem me conhecer.

Agradeço à pianista Simone Santos pelo acompanhamento musical e também Gabriel Garcia Pinheiro pela edição de imagens.

Agradeço ao amigo Carmerindo Miranda e às amigas que fiz no decorrer do Mestrado.

Agradeço à professora Dra. Maria Amélia Castilho Feitosa Callado, pela análise criteriosa e importante contribuição à parte musical deste trabalho.

Agradeço ainda aos professores do programa PPGL, à Unimontes pela oportunidade de avançar intelectual e profissionalmente através do programa de Mestrado e ao reitor professor Wagner Santiago pelas muitas portas abertas nesta casa.

E a Deus, meu bom amigo, lugar de alegria nos bons momentos, mas também aconchego e amparo em tempos difíceis da jornada.

Música é um rumor vazio que só pelas lembranças de infância, associações de imagens, sensações corporais, aos poucos é carregada de significado.

Rüdiger Safranski, 2001.

BARBOSA, Cyntia Cybelle Pinheiro. **Entre som e sentido: a música folclórica em cantigas das creanças e do povo e danças populares de Alexina de Magalhães Pinto**. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). 2025. 150 p. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros – MG.

RESUMO

Este trabalho tem por objeto de estudo a obra *Cantigas da Creanças e do Povo e Danças Populares* de Alexina de Magalhães Pinto, e o objetivo primeiro é analisar algumas de suas peças, a fim de conhecer os semantismos e suas estruturas intersemióticas, além da relevância da autora e seu trabalho na construção de uma Identidade Nacional. Sobre a autora, buscamos no banco de dados da CAPES, as dissertações de mestrado / teses de doutorado que a tinham como objeto de estudo. Analisamos cada um dos trabalhos e os sintetizamos. Na busca pela identidade nacional, buscava-se a afirmação do povo pela cultura e, no Brasil, o folclore foi um de seus fundamentos. A estética europeia prevalecia e, influenciados pelos movimentos nacionalistas mundiais, nossos compositores intercambiavam entre cultura popular e forma musical europeia. Em seguida, passamos ao estudo da obra escolhida, com a catalogação de peças, estruturando quadros informativos com os dados sobre lugar de recolha e sua temática. Depois passamos à análise de partituras, reconhecendo suas peculiaridades rítmicas, estrutura formal, bem como as questões de prosódia. Analisamos por fim os aspectos sonoros em relação à métrica e problemas de notação musical, estabelecendo assim uma observação sobre as questões intersemióticas e os semantismos encontrados. A metodologia empregada partiu da análise e da interpretação do livro *Cantiga das creanças e do povo e danças populares* (1916) de Alexina de Magalhães Pinto, com a investigação de cunho bibliográfico, crítico-teórico, dedutivo e analítico. Para as nossas discussões sobre a vida e obra da autora empregamos os pressupostos históricos, críticos e teóricos de Nelly Novais Coelho (2002), Flávia Brocchetto Ramos (2015), Flávia Carnevalli (2011), e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2022), dentre outros. Referente aos estudos dos aspectos musicais, foram utilizados principalmente os autores José Miguel Wisnik (1989), Mário de Andrade (1972), Heitor Villa-Lobos (1941), Bohumil Med (1996). A partir deste trabalho foi possível aprofundarmos no conhecimento do que se caracteriza como música folclórica brasileira, sua origem e questões de raça, a importância da recolha para a posteridade, os aspectos e a relevância da oralidade, bem como as importantes contribuições da autora na busca pela Identidade Nacional, bem como para nossa afirmação cultural.

Palavras-chave: Alexina de Magalhães Pinto. Cantiga Populares. Folclore. Musicalidade e Literatura. Semantismos.

ABSTRACT

This work focuses on the study of *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* by Alexina de Magalhães Pinto. Its primary aim is to analyze some of its pieces to understand their semantic structures and intersemiotic relationships, as well as the relevance of the author and her work in the construction of a National Identity. Regarding the author, we searched the CAPES database for master's theses and doctoral dissertations that focused on her as a subject of study. We analyzed and synthesized each of these works. In the search for national identity, the affirmation of the people through culture was emphasized, and in Brazil, folklore was one of its foundations. European aesthetics prevailed, and influenced by global nationalist movements, our composers navigated between popular culture and European musical forms. Then, we proceeded to study the chosen work, cataloging the pieces and structuring data tables with information on their source of collection and themes. We then analyzed the scores, identifying their rhythmic peculiarities, formal structure, and lyrical prosody. Finally, we examined the sonic characteristics in relation to meter and musical notation challenges, thus establishing an observation on intersemiotic relations and semantic structures. The methodology employed was based on the analysis and interpretation of the book *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* (1916) by Alexina de Magalhães Pinto, using a bibliographic, critical-theoretical, deductive, and analytical approach. For our discussions on the author's life and work, we applied the historical, critical, and theoretical perspectives of Nelly Novais Coelho (2002), Flávia Brocchetto Ramos (2015), Flávia Carnevali (2011), and Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2022), among others. Regarding the study of musical aspects, we primarily referenced the works of José Miguel Wisnik (1989), Mário de Andrade (1972), Heitor Villa-Lobos (1941), and Bohumil Med (1996). Through this work, we were able to deepen our understanding of what characterizes Brazilian folk music, its origins, and racial aspects, the importance of oral tradition and documentation for posterity, as well as the significant contributions of the author in the search for National Identity and cultural identity reinforcement.

Keywords: Alexina de Magalhães Pinto. Brazilian Folk Songs. Folklore. Musicality and Literature. Semantic Structures.

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1. Levantamento dos trabalhos científicos sobre vida e obra de Alexina de Magalhães Pinto em ordem cronológica – dissertações de mestrado apresentadas em programas de pesquisa.....	32
Quadro 2. Temática das cantigas do livro <i>cantigas das creanças e do povo e danças populares</i> de Alexina de Magalhães Pinto EDIÇÃO DE 1916.....	63
Quadro 3. Temática das cantigas do livro <i>cantigas das creanças e do povo e danças populares</i> de Alexina de Magalhães Pinto EDIÇÃO DE 2023.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 ALEXINA MAGALHÃES PINTO: PESQUISAS E ESTUDOS.....	14
1.1 A professora Alexina e o fascínio pelo popular.....	17
1.2 Brasil-colônia e tradições: o que é esse tal de folclore?.....	17
1.3 Quem quer ser nacionalista?	22
1.4 O progresso da Nação e a edificação musical folclórica.....	26
1.5 Alexina e sua contribuição para a formação da identidade nacional.....	29
1.6 Francisca Amélia Silveira e suas descobertas sobre o universo lúdico nas..... obras escolhidas.....	33
1.7 Flávia Guia Carnevali e os ecos da Mineira Ruidosa, Alexina de Magalhães Pinto, no tempo.....	35
1.8 Laura Emanuela Gonçalves Lima e os elementos paratextuais com seus aspectos norteadores do trabalho folclórico e pedagógico de Alexina de Magalhães Pinto	43
1.9 Minúcias sobre a vida de Alexina de Magalhães Pinto, por Larissa Modesto dos Santos.....	45
1.10 As cantigas dos Pretos na obra de Alexina de Magalhães, pelo olhar de Celiane Ferreira Reis.....	50
2 REPERTÓRIO DO LIVRO CANTIGAS DA CRIANÇA E DO POVO E DANÇAS POPULARES: OS ASPECTOS DA ORALIDADE, AS MARCAS REGIONAIS E TEMAS RECORRENTES.....	56
3 ENTRE O SOM E O SENTIDO, ENTRE A PAUTA E A POESIA: O QUE HÁ DE ESPECIAL NA OBRA DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO?.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS.....	130
ANEXOS.....	136

INTRODUÇÃO

Ao ingressar no Mestrado em Estudos Literários, eu, que estava afastada dos bancos acadêmicos havia mais de 20 anos, tive muita dificuldade em escolher ou definir uma linha de pesquisa. Entretanto, para minha sorte, tudo ficou bem mais leve e fácil quando o tema veio até mim e me escolheu. A professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, minha orientadora, convidou-me para falar sobre os semantismos e relações intersemióticas na música recolhida por Alexina de Magalhães Pinto, e sua relevância histórica na formação da Identidade Nacional.

Estudar a autora e sua obra tem sido desde então um grande presente e, assim sendo, tudo se torna mais agradável. Trilhar o caminho da educadora, a descoberta das possibilidades pedagógicas, em um tempo de muitas exigências quanto ao comportamento social feminino; conhecer e reconhecer sua capacidade de respeitar as tradições culturais; identificar nos aspectos sonoros de sua recolha as multívocas expressões populares em sincronia com as simbologias que envolvem os saberes; enfim, tudo isso é de grande relevância ao estudo e ao içamento da história de uma mulher pioneira e sobremaneira avançada para o tempo em que viveu.

Destacamos neste trabalho, através da figura de Alexina de Magalhães, a importância de se conhecer as lutas de tantas mulheres soterradas pela sociedade patriarcal, e que ainda assim, conseguiram ser proeminentes em seu tempo, dedicando-se a tarefas de prevalência masculina ou de atribuição feminina, mas pelas quais não lhes era conferido mérito algum.

O memoricídio é algo que não podemos perpetuar. Mirelly de Paula Sales, Constância Lima Duarte, Leandro Aparecido Fonseca Missiatto, Fernando Báez, Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, dentre outros pesquisadores, somam suas vozes ao longo deste trabalho a fim de subsidiar as abordagens sobre o memoricídio sofrido por Alexina de Magalhães, assim como de tantas outras mulheres ao longo da história.

Na primeira seção trataremos da recolha de Alexina de Magalhães Pinto, seu papel na construção de uma Identidade Nacional, a identificação do folclore como elemento basal nas estruturas culturais do país. Discutiremos o conceito de folclore, seu mecanismo formativo através das três raças¹ do período colonial e outros dados de relevância para a compreensão do movimento folclórico e suas influências na formação do conceito de nacionalidade.

¹ A discussão acerca das raças estará descrita de maneira mais detida no bojo deste trabalho.

“A minha terra era longe dali, no restante do mundo. O sertão é sem lugar.”, já dizia Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas* (Rosa, 1994, p. 500). Alexina de Magalhães Pinto desloca-se pelas regiões interioranas, buscando a gênese de toda expressão cultural, nos múltiplos sertões que se fazem nesse imenso Brasil ou que fazem do Brasil um imenso sertão. Não bastasse seu enredo já valioso pela insistência em conhecer e respeitar as tradições, aplicou tudo isso a uma pedagogia moderna e eficiente ao aprendizado e à educação infantil.

Ainda na primeira seção, trataremos de conhecer os trabalhos de mulheres pesquisadoras, em programas de pós-graduação *stricto-sensu* de diferentes Universidades, que revelaram múltiplas faces de Alexina de Magalhães, por meio de pesquisas aprofundadas com temáticas relevantes e que nos auxiliaram sobremaneira na execução deste trabalho. Também nos utilizaremos do artigo de Ângela de Castro Gomes (2022), publicado na revista *Afro-Ásia* das Universidades Federal Fluminense e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, uma das mais recentes publicações que encontramos sobre a autora.

Na segunda seção faremos um levantamento das peças contidas no livro “*Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares*”, analisando as publicações de 1916 em paralelo com a publicação do Senado Federal de 2023. Consideraremos os aspectos linguísticos, os argumentos históricos e poéticos das composições.

Para a terceira seção preparamos um estudo mais detalhado de algumas partituras constantes da obra estudada, nas quais foram detectadas inconsistências entre texto musical e texto poético, problemas de métrica e prosódia, assim como aquelas cujo valor intersemiótico é notado e registrado.

Guimarães Rosa também dizia: “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” (Rosa, 1994, p. 74). Alexina de Magalhães capinou muito em seu tempo, ora sozinha contra um sistema patriarcal, ora contando com o auxílio de vozes anônimas do meio do povo, ou de outros pesquisadores de folclore, deixando-nos um legado de muito valor que merece ser resgatado da perversidade do apagamento histórico. Agora somos nós, mulheres pesquisadoras, que capinando juntas, vamos abrindo os caminhos ao encontro dela, para desvendarmos sua vida, sua obra e atribuindo-lhe os méritos por sua trajetória.

1 ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO: PESQUISAS E ESTUDOS

1.1 A professora Alexina e o fascínio pelo popular

*É lá do fundo, dos grotões,
é de lá que vem a arte genuína
que alumia com luz de lamparinas,
o futuro da nação*

Cyntia Pinheiro²

Alexina de Magalhães Pinto nasceu em 4 de julho de 1869, na fazenda Ouro Fino, município de São João del-Rei, Minas Gerais e faleceu tragicamente em 17 de fevereiro de 1921, vítima de um atropelamento de trem³, em Corrêas, primeiro distrito de Petrópolis, no Rio de Janeiro, onde ficava o tradicional Hotel Dom Pedro, local onde a professora residia na época.

Era filha de uma família tradicional brasileira e dedicou sua vida e carreira ao magistério, principalmente na cidade de São João Del Rei. Em 1890, com apenas 20 anos, fez uma viagem⁴ à Europa, ocasião em que visitou Portugal, França, Itália e Espanha, tendo frequentado vários cursos. Após retornar ao Brasil, Alexina de Magalhães se destacou na sociedade devido ao seu comportamento considerado moderno demais, conforme nos descreve Carnevali (2009):

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, 2009, p. 18-19).

² A professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos sugeriu que eu fizesse as epígrafes que abrem as seções e eu aceitei o desafio, de modo que todas as epígrafes deste trabalho são de minha lavra.

³ A professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos vem desenvolvendo uma pesquisa financiada pela FAPEMIG, sob o número APQ-03130-22. PROJETO: “HISTÓRIA CULTURAL DE MULHERES ESCRITORAS: VIDA E OBRA DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO (1869-1921)”, na qual investiga a causa da morte de Alexina de Magalhães Pinto. Há indícios de que o atropelamento de trem que a vitimou não tenha sido acidental, mas sim uma ação de autoexterminio, coisa que se espera confirmar ou refutar ao final de seu trabalho, previsto para meados de 2025.

⁴ A revista Veja Editora Abril. N.º 100. 5 de agosto de 1970, do acervo particular de nossa orientadora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, afirma que Alexina teria fugido para a Europa. Talvez seja exatamente por isso que não encontramos até agora nenhuma referência a ela nos livros, com os nomes dos viajantes dos navios que saíram do Brasil para a Europa no final do século XIX.

Em 1893 Alexina conquistou por meio de concurso público⁵ a Cadeira de Desenho e caligrafia da antiga Escola Normal de São João Del-Rey, sendo nomeada naquele mesmo ano. Entre suas atribuições estavam: ensinar desenho geométrico, topográfico, de ornato, de paisagem, de figura e caligrafia (Carnevali, 2009, p. 19). Entretanto, devido aos seus métodos pouco ortodoxos e provavelmente ao seu comportamento no suposto episódio da bicicleta, encontrou dificuldades em manter-se no cargo, tendo pedido exoneração três anos após a posse.

Alexina foi uma professora disposta a transformar a realidade escolar com práticas inovadoras, partindo da pesquisa e tendo como ponto de interesse a cultura popular dos povos do interior do Brasil, eivadas de oralidade e tradição. As pesquisadoras, Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Maria Zilda da Cunha no seu artigo *Opera Lyrica Nacional: das Minas Gerais para o folk-lore brasileiro e a bibliotheca infantil*, discutem alguns aspectos dos textos recolhidos e organizados pela folclorista e escritora mineira, Alexina de Magalhães Pinto, na obra *Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares* (1916) para demonstrar de que forma tais composições manifestam os fenômenos estéticos tão fascinantes às crianças do passado e da contemporaneidade. Desse modo, e com o desejo de compreender o sistema literário infantil e juvenil brasileiro, destacam sobre Alexina:

O seu projeto envolvia pesquisar, recolher e organizar os provérbios e máximas, as narrativas e cantigas populares de diversas regiões de Minas Gerais e arredores em coletâneas que pudessem representar as composições étnicas daquele tempo, indispensáveis - na percepção da autora - à formação do humano, e serem adotadas por escolas brasileiras como método de ensino-aprendizagem (Dionísio; Cunha, 2017, p. 6-7).

Observando o valor do acervo imaterial das práticas dos povos interioranos foi que Alexina decidiu fazer a sua pesquisa. O papel da pesquisadora foi de recolher o patrimônio cultural dos povos, dando destaque aos povos pretos e interioranos para assegurar-lhes ambientação histórica, além de utilizar-se desse acervo para o desenvolvimento de práticas pedagógicas inovadoras. Ao buscar as manifestações folclóricas e inseri-las no processo pedagógico deu-lhes nova perspectiva, além de enriquecer as práticas escolares com a preservação da memória cultural dos povos marginalizados, ocasionando as vivências e

⁵ Ainda não havia no país uma legislação que norteara a questão dos concursos públicos, coisa que só foi acontecer cerca de quatro décadas mais tarde. Desse modo, havia uma forte demanda coronelista no sentido de influenciar os certames, por meio de indicação das pessoas que deveriam assumir as funções públicas. Não podemos afirmar que esse foi o caso de Alexina de Magalhães, mas essa é uma hipótese perfeitamente possível.

experiências multifacetadas àqueles predestinados a serem o futuro da nação e agentes capazes de transformá-la para fazê-la mais inclusiva.

Conferir valor patrimonial a tais manifestações talvez tenha sido a coisa mais assertiva de sua carreira. Sobre o patrimônio cultural, Néstor García Canclini, que é filósofo e antropólogo argentino, considerado um dos maiores estudiosos contemporâneos sobre cultura, sociologia e comunicação, em seu livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2000) nos apresenta o seguinte conceito:

(...) o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista. Foram esses grupos – hegemônicos na América Latina desde as independências nacionais até os anos 30 deste século, donos “naturais” da terra e da força de trabalho das outras classes – os que fixaram o alto valor de certos bens culturais: os centros históricos das grandes cidades, a música clássica, o saber humanístico. Incorporaram também alguns bens populares sob o nome de “folclore”, marca que indicava tanto suas diferenças com respeito à arte quanto a sutileza do olhar culto, capaz de reconhecer até nos objetos dos “outros” o valor do genericamente humano. (Canclini, 2000, p. 160-161).

Essa definição de patrimônio, que nos traz a ideologia dos setores oligárquicos, muito diz de nossa história colonial. Ao incorporar os elementos populares como formas de expressão cultural, faz-se o branqueamento, a higienização dos fenômenos, a fim de que adquiram *status* de arte e mereçam ser valorados. Ao dizer do reconhecimento “até” nos objetos dos “outros” o valor do genericamente humano, Canclini nos deixa a par do pensamento eugenista da época, em que “até” o “outro” poderia fazer algum tipo de arte e que essa arte poderia de algum modo ser apreciada pelas pessoas de olhar culto. Claramente sob uma ótica europeizante de critérios. Ângela de Castro Gomes e Martha Abreu (2022) assim nos apresentam a autora:

Alexina de Magalhães Pinto (1869/1870-1921) era mineira de São João Del Rei e se formou como professora pela Escola Normal do Distrito Federal. Seu interesse pelo folclore está relacionado às suas preocupações com a educação das crianças, tanto que seu objetivo era organizar e divulgar um folclore infantil, que ia inventando e definindo, à medida que classificava seu material de pesquisa. Ela atuou nas duas primeiras décadas do século XX, quando os estudos folclóricos lutavam por se afirmar como um novo tipo de conhecimento científico. Sendo a expressão das tradições mais autênticas de uma nação, o folclore, no Brasil, era constituído pelas contribuições das três raças que formavam nosso povo. Quer dizer, trabalhar com a cultura popular, nas décadas imediatamente posteriores à abolição da escravidão e Proclamação da República, exigia dialogar com as teorias dos determinismos racial e climático (Comte, Spencer, Buckle etc.) que explicavam as causas do “atraso” do país pela inferioridade das populações negras e mestiças, ao que se aliava à vida nos trópicos. Contudo, se esse

modelo biológico era uma orientação dominante entre os intelectuais do período, ele também começava a ser questionado como possibilidade de compreensão da vida social. Esse era um grande desafio, que permaneceria em pauta por décadas, em especial por meio da “teoria do branqueamento” (Gomes, Abreu, 2022, p. 318 – 319).

Daí pode-se inferir que o trabalho da folclorista e pedagoga Alexina de Magalhães Pinto, além de um caráter educador, teve também a pretensão de se afirmar como elemento essencial na busca pela Identidade Nacional tão debatida pelos críticos literários, coisa que decantaremos adiante.

1.2 Brasil-colônia e tradições: O que é esse tal de folclore?

*O que é maior que a tradição, seu moço?
O que é mais ruidoso que o rebuliço dos saberes?
Só a alma que alicerça o canto, sem o aprisionar no tempo.*

Cyntia Pinheiro

A tradição é o nosso alicerce. E é também o que constitui o nosso patrimônio cultural, através das práticas imorredouras dos povos — ou das minorias — que as praticam. Estas conseguem atravessar as gerações pelo poder da oralidade. No Brasil-colônia o nosso patrimônio cultural foi sendo formado pela bagagem apresentada pelos povos originários somadas à carga tradicional dos povos recém-chegados, europeus e africanos. Afetados pela cultura europeia e influenciados pedagogicamente pelas ideias tradicionais portuguesas, a cultura africana e a cultura indígena, eram apagadas, face à escravidão que predominava no país, bem como o entendimento de que os povos subalternos eram menos capazes, conforme Suchanek:

As populações indígenas foram escravizadas tanto quanto as populações vindas da África, no entanto ainda vigora nos livros didáticos e no imaginário social brasileiro a crença de que a mão-de-obra indígena foi integralmente substituída pela força de trabalho africana (Suchanek, 2012, p. 241).

Segundo José Murilo Carvalho (2002) era tão grande a força da escravidão que os próprios libertos, uma vez livres, adquiriam escravos. “A escravidão penetrava em todas as classes, em todos os lugares, em todos os desvãos da sociedade: a sociedade colonial era escravista de alto a baixo” (Carvalho, 2002, p. 20).

Leandro Aparecido Fonseca Missiatto em seu artigo *Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento*, nos afirma que:

(...) o esquecimento dos saberes e memórias do povo negro não resulta de processos naturais da história humana em que partes se perdem no tempo que a tudo corrói, pelo contrário, é fruto de ações intencionais executadas pelas elites coloniais que, desde o princípio da formação desse país, agem de inúmeros modos para coibir o direito de Ser e estar das pessoas afrodescendentes na geografia dos saberes e dos territórios. (Missiatto, 2021, p. 253).

Em tempos de escravidão, as identidades e a cultura negra eram inicialmente apagadas a partir da destituição do nome africano. Assim, quando uma pessoa negra era capturada, era obrigada a passar por uma catequização e por um batismo, ainda em solo africano, para que fosse assegurada a sua conversão ao cristianismo. Depois eram marcados com um ferro quente na pele e, ao chegarem ao Brasil, eram novamente batizados e recebiam um nome cristão (Palma; Truzzi, 2018).

No primeiro volume do livro *Escravidão*, Laurentino Gomes corrobora essas informações ao falar da “morte social” do cativo, termo cunhado por Orlando Patterson, importante sociólogo americano. O autor afirma que:

[...] o cativo é arrancado do seu lugar de moradia, de sua língua, suas crenças, seus laços familiares e seus ancestrais, sua comunidade e seus costumes, uma espécie de desenraizamento, ou excomunhão da família e da sociedade originais. O resultado é a completa obliteração de sua identidade antiga para a construção de uma nova, dependente e condicionada pelo senhor. O escravo passa a não ter vontade própria. Sua nova existência dependeria por completo do poder de seu dono. O simbolismo dessa nova identidade estaria nos rituais que em geral acompanhavam os processos de escravização, como marcas feitas a ferro quente no corpo do cativo, o uso de colares e pulseiras metálicas que indicavam quem eram seus donos, o batismo em uma nova religião, o aprendizado de uma nova língua e de uma nova maneira de se vestir e se comportar e, por fim, atribuição de um novo nome (Gomes, 2019. p. 68-69).

Perdendo primeiro a sua identidade, o seu direito subjetivo de Ser, o homem escravizado via enfraquecida sua potência ancestral. Essa ruptura identitária tinha a intenção de coisificar a pessoa negra, implicando na própria desorganização acerca de si. Ao ver retirado o seu direito à humanidade, viu também sucumbir sua cultura, suas crenças e suas histórias. Para Gomes (2019) os laços familiares, as convicções religiosas, os status sociais e as memórias coletivas dos cativos ficavam para trás. O cativo separava famílias e comunidades inteiras, que na África haviam compartilhado os mesmos costumes e crenças por muitas gerações.

A escravidão, a partir do princípio colonial de negação das narrativas subalternas, promoveu sua anulação e invisibilidade. Houve um apagamento muito bem orquestrado pelos detentores do poder, das presenças desses povos marginais na literatura, na filosofia, nas ciências e de todas as zonas de poder social, cuja linguagem prevalente sempre foi a do colonizador.

Para Vasco Mariz, no livro *História da Música no Brasil*, três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha. Sendo o povo brasileiro sempre musical, os missionários exploravam o pendor do índio⁶ pela música, chegando a sobrepor textos cristãos às melodias indígenas, como propósito de melhor ministrar-lhes a fé. (Mariz, 2000, p. 25).

Antiguidade, persistência, anonimato e oralidade são, para Câmara Cascudo (1978), espelho das narrativas e dos saberes dos povos indígenas. Estes, porém, segundo Dorrico (2021) ficaram impossibilitados de reivindicação autoral de suas tradições e saberes, pois não eram possuidores de direitos civis, tanto quanto eram desprovidos da própria humanidade.

Em 1951, Câmara Cascudo, que foi um importante sociólogo, musicólogo, antropólogo, etnógrafo, historiador, folclorista e escritor brasileiro e Florestan Fernandes, outro importante sociólogo brasileiro, integrantes do I Congresso Brasileiro de Folclore, elaboraram um documento conhecido como Carta do Folclore Brasileiro⁷, quando se estabeleceu que o estudo do folclore era parte das ciências antropológicas e culturais.

A Carta do Folclore Brasileiro é um documento que aborda a importância do folclore na cultura popular e tem por ideal a preservação das tradições populares. Seu objetivo é reconhecer e proteger as manifestações culturais do Brasil, essenciais para a identidade nacional. Foi elaborada em um contexto de grande interesse pela preservação e valorização das culturas locais e tradicionais. Tal movimento ganhou força nas décadas de 1950 e 1960, quando muitos países buscavam reafirmar suas identidades culturais. No Brasil, o folclore foi reconhecido como fundamento da identidade nacional, por representar as diversas tradições populares do país. A carta surgiu em um contexto em que se fazia necessário documentar e reconhecer as expressões culturais que estavam em risco devido à globalização e crescente urbanização.

⁶ Expressão utilizada pelo autor. Somente em 2022 foi promulgada a Lei 14.402/22 oriunda do projeto de lei 5.466/19 da deputada Joenia Wapichana que modificou a nomenclatura de “Dia do índio” para “Dia dos povos indígenas” em relação ao dia 19 de abril. O objetivo foi considerar a diversidade dos povos indígenas existentes no Brasil e valorizar a cultura indígena, alterando o termo “índio”, considerado pejorativo.

⁷ Documento anexado ao final deste trabalho.

Para que futuras gerações pudessem conhecer suas heranças culturais era mister se fazer o registro delas. Assim se faz valiosa a Carta do Folclore Brasileiro por sua capacidade de influenciar as políticas culturais e educativas do Brasil. Tal documento objetiva proporcionar um ponto de partida para as ações estatais e comunitárias que visem proteger e promover o folclore. Ele reflete a importância das tradições culturais e serve como diretriz para ações de preservação do nosso patrimônio.

Articulada com tendências internacionais de preservação cultural que surgiram no pós-Segunda Guerra Mundial, organizações internacionais buscaram promover a proteção do patrimônio cultural imaterial, com a adoção de medidas semelhantes por vários países. A valorização do folclore é parte de um movimento global na proteção da diversidade cultural dos povos. Além disso, a afirmação da identidade nacional, sempre almejada pelos historiadores, promove a cultura popular e afirma sua singularidade no contexto internacional.

Tal carta afirma em seu Art. 2 da sessão I que: folclore é a “maneira de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular”, entretanto ela defende no art. 4 da mesma sessão, que “(...) os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprêgo dos métodos históricos e culturalistas (...)” e mais adiante recomenda que os pesquisadores tenham noções de etnografia europeia. Assim, pode-se inferir que há uma identidade dominante que não reconhece os indígenas e negros como autores das próprias narrativas, de modo que elas são reduzidas à nomenclatura de “tradições populares”.

Boa parte das histórias consideradas mitológicas pelo folclore, são parte da religiosidade indígena e de tradições africanas, de modo que as reduzir a fábulas ou histórias infantis pode ser uma forma de perpetuar a prática do apagamento das culturas ancestrais. Por outro lado, não as reproduzir de modo algum é ainda pior. Além das histórias, há também várias crenças e festividades no Brasil que fazem parte da cultura popular, com origem africana e/ou indígena, como a Folia de Reis, o Festival de Parintins e as danças como o frevo, o maracatu, o congado, a catira e o samba.

Para Walter Mignolo (2003) a diferença colonial é um espaço de conflito em que algumas histórias se tornaram universais, enquanto histórias locais foram consideradas inferiores, pela força do colonialismo, sendo dessa forma, soterradas e apagadas. Como expressão cultural, o que advinha dos povos pretos e dos povos indígenas, por marginalizados que fossem, foram igualmente marginalizadas e apagadas, devido a uma visão etnocêntrica da sociedade. Everardo P. Guimarães Rocha no livro *O que é etnocentrismo* esclarece que “Etnocentrismo é uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de

tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência” (Rocha, 1988, p. 5).

O conceito de folclore surge pelo sentimento romântico que o associava às práticas das comunidades circunscritas ao ambiente rural e às camadas desassistidas economicamente, sendo aqueles saberes marginais considerados autênticos e originais do povo. Já nasceu a partir da ideia consagrada de uma cultura popular, consolidando uma dissociação desejada e pretendida entre a vida cultural de uma elite culta e de pretensa erudição, em oposição às camadas populares, especialmente localizadas nas zonas rurais e que se manifestava através da prática oral-aural de saberes tradicionais. Edilberto Fonseca em seu artigo *A ideia de folk e as musicologias* (2014), nos traz um conceito de folclore:

“Folclore” é um termo de uso corrente praticamente em todo o mundo. No senso comum, é coloquialmente utilizado para se referir a algo irreal, falacioso ou mesmo simplório, que, por não seguir os rigores dos critérios científicos ou artísticos canonizados pelos padrões oficiais legitimados, não mereceria crédito ou uma apreciação mais dedicada. Para o campo artístico e das ciências humanas e sociais, no entanto, ocupa um lugar simbólico particular, referindo-se a um amplo leque de práticas ancestrais comunitariamente compartilhadas por grupos sociais periféricos e/ou economicamente subalternos às sociedades industrializadas no ocidente. Literatura oral, conhecimentos culinários, uso de plantas medicinais, repertórios musicais de autores supostamente desconhecidos, modos e gestos corporais, rituais de iniciação que marcam ciclos temporais, saberes e processos artesanais seriam apenas algumas das práticas comunalmente cultivadas que revelariam uma tradicional produção simbólica e material tida como folclórica (Fonseca, 2014, p.80).

É considerado folclore tudo aquilo que se manifesta de uma cultura popular em um grupo específico e que o caracteriza. A própria conceituação do termo já promove a cultura do apagamento, através do determinismo de que o folclore é algo prevalente numa ambiência de grupos periféricos e economicamente subalternos, numa clara segregação daquilo que é o saber artesanal de toda arte legitimada por padrões oficiais canonizados. Para Câmara Cascudo “[F]olclore é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários, além da sua funcionalidade” (Cascudo, 2000, p. 240).

Embora estivéssemos impregnados da cultura africana, a tínhamos como negativa, em uma tendência cristã-europeia, que segregava os povos pretos, e imitava a vida burguesa dos europeus, considerada higiênica e superior. O caráter utilitarista dos saberes populares, sua funcionalidade no ambiente original, os tornava circunscritos a quem lhes competia, não sendo seu fenômeno extrapolado para camadas consideradas superiores. Cascudo nos demonstra que há pelo menos uma divisão na cultura dos povos, em que a manutenção das

tradições é reservada a grupos específicos, conforme suas características sociais, intelectuais e econômicas:

(...) acredita-se na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer um deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, veneranda, 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 (Cascudo, 2000, p. 241).

Nessa estrutura hierárquica, temos as práticas dos povos pretos e as manifestações populares como algo marginal, inferior, diante do que era considerado intelectual e moralmente aceitável, uma vez que o ideal de nacionalidade estivesse ligado à cultura europeia. Tal pensamento eugênico também foi o responsável pela perda de registros de manifestações significativas, além do apagamento das tendências religiosas centradas na força das divindades cultuadas pelos negros, que acabaram tendo muitas de suas ritualísticas, consideradas pagãs, circunscritas e limitadas à terminologia Folclore.

Um dos papéis dos folcloristas era o de fornecer material aos compositores eruditos que tinham como objetivo ressignificar as músicas folclóricas dando-lhe ares de erudição e assim revelar uma brasilidade e a chamada “identidade cultural e nacional” mais palatável e desejável a tais manifestações, que coincidiriam com os valores europeus da época.

1.3 Quem quer ser nacionalista?

O Nacionalismo musical no Brasil, produto do romantismo, foi um movimento extremamente importante para o movimento intelectual da arte musical. Mas sempre houve a tendência natural em adequar a cultura popular aos padrões considerados eruditos à época, numa altaneira necessidade de afirmação das diferenças. Vasco Mariz afirma que:

Escrever música pura, abstrata, deve ser o anelo supremo do artista. Nada desmerece, porém, o músico que se dedica ao estudo do folclore de seu país, a fim de revelar ao mundo erudito as joias de seus cantares e suas danças. Existe algo mais atraente do que tomar uma célula melódica do folclore, desenvolvê-la de acordo com o estilo em que se formou, poli-la, despojá-la de qualquer ganga, construir enfim uma moldura harmônica capaz de valorizá-la? (Mariz, 2000, p. 26⁸).

⁸ A primeira publicação do livro “História da Música no Brasil”, é de 1981, conforme o catálogo de obras do autor publicado pela Academia Brasileira de Música, estando atualmente na oitava edição, do ano de 2012.

E que ganga haveria na música folclórica que carecia tanto assim de uma moldura harmônica? Numa clara referência racista ao que chama de “ganga” na música folclórica, Mariz rechaça aquilo que na cultura africana, segundo Câmara Cascudo, é a representação do Ganga Zomba⁹, o Deus Grande, Senhor Deus, em quimbundo, Angola (Cascudo, 2000, p. 259). Ganga, no *Léxico Catrumano*, de Téo Azevedo¹⁰ significa: Certo Tecido Forte (Azevedo, 2022, p. 232). No Candomblé e Umbanda, segundo o sítio Instituto Brasileiro de Terapias Holísticas¹¹, a ganga pode ser associada à proteção espiritual, à conexão com os orixás e à purificação dos adeptos. De modo que ‘despojá-la de qualquer ganga’ é desfazer-se de sua essência, adequando-a a algo considerado melhor, superior.

Olavo Bilac, em seu poema “Língua Portuguesa”, também fala da “ganga”:

LÍNGUA PORTUGUESA

Última flor do Lácio, inculta e bela,
És, a um tempo, esplendor e sepultura;
Ouro nativo, que, na **ganga** impura,
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,
Tuba de alto clangor, lira singela,
Que tens o trom e o silvo da procela,
E o arrollo da saudade e da ternura!

Amo o teu viço agreste e o teu aroma
De virgens selvas e de oceanos largos!
Amo-te, ó rude e doloroso idioma,

Em que da voz materna ouvi: “meu filho!”
E em que Camões chorou, no exílio amargo,
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

(*Tarde*, 1919, grifo nosso)¹²

Ao dizer “Ouro nativo, que, na ganga impura, / A bruta mina entre os cascalhos vela...” expressa a impureza, a sujeira dos detritos na hora de se apurar o ouro. Era necessário

⁹ Encontramos em Laurentino Gomes (2019, p. 413) algumas referências a Ganga Zumba, filho da princesa Aqualtune, que vivia no Quilombo de Palmares, tendo sido um de seus primeiros líderes. Era tio do Zumbi dos Palmares, que mais tarde se tornaria o heroico líder do quilombo.

¹⁰ Téo Azevedo nasceu em Alto Belo, distrito de Bocaiúva. Era cantor, compositor e escritor. Tinha mais de 2.500 músicas gravadas, cerca de três mil trabalhos, era cordelista e tinha 12 livros publicados. Era membro da Academia Montes-Clarense de Letras.

¹¹ <https://enciclopedia.cursos-courses-online.edu.pl/blogs/ganga-significado-espiritual/ganga-significado-espiritual#:~:text=A%20ganga%20significado%20espiritual%20%C3%A9,o%20divino%20e%20prote%C3%A7%C3%A3o%20espiritual>. Acesso em 14/12/24.

¹² <https://www.academia.org.br/academicos/olavo-bilac/textos-escolhidos>

higienizar, retirar a sujeira, tudo aquilo que não fosse aproveitável, o cascalho a atrapalhar que se chegasse ao ouro da linguagem. A língua ainda inculta por estar contaminada da “ganga”, da indesejável influência da mestiçagem.

No final do século XIX e início do século XX, a busca por essa identidade nacional, literária e musical tornou-se um dever cívico. Mas havia que se tratar das recolhas de maneira eficiente. Era mister a depuração das peças, que não poderiam vir contaminadas de elementos indesejáveis, “a ganga”.

Na segunda década do século XX circulavam periódicos de importante repercussão nacional onde se discutiam as propostas modernistas com clara influência da vanguarda europeia. Gabriela Theophilo em seu artigo: *Notas sobre as funções da categoria Liberdade no Romantismo*, cita Sérgio Milliet na apresentação da revista *Verde*. Assim, notamos essa preocupação com a consolidação da identidade nacional: “o sentimento nacionalista na arte é mais do que útil, é indispensável, imprescindível” (Millet, 1977 *apud* Theophilo, 2010). O Nacionalismo torna-se, então, um sentimento de aspecto patriótico.

Alexina de Magalhães sabia que tinha nas mãos um material extremamente potente para a afirmação da identidade nacional:

Como sabemos, a arte primitiva é hoje objeto de ciência; a ciência toda experimental; a grande arte filha da natureza. Ora, tudo o que tenda a facilitar o contato dos homens de gabinete com os seus objetos de estudo, dos artistas com os modelos vivos, cheios de seiva nacional, pode aproveitar à ciência e à arte: chame-se aquela filologia ou psicologia; chame-se esta pintura, escultura, poesia ou música (Pinto, 2023, p. 20).

Diante do positivismo insistente, da exigência de uma coerência técnica e do abotoamento daquilo que se buscava ao que se desejava afirmar, a lapidação e o processo de burilamento da cultura tornou-se algo inevitável. A quem competia, afinal, significar ou ressignificar os aspectos nacionais de nossa cultura diante das expectativas firmadas?

Alexina de Magalhães Pinto, embora também desejasse afirmar a identidade nacional, fez um caminho inverso, respeitando a integralidade de suas descobertas, o que deixou por muitas vezes claro em seus paratextos ao sinalizar que as alterações feitas na métrica só foram feitas por serem absolutamente necessárias, obedecendo rigorosamente ao que ouvia. Entretanto, esclarece também a sua dificuldade em o fazer, devido à falta de recursos mais apropriados, tendo se empenhado, nas próprias limitações, a ser fiel em sua recolha:

Certa de que os cultores da ciência exigem dos colecionadores do material de documentação fidelidade fotográfica no que veem, fidelidade fonográfica

no que ouvem; certa de que o singelo propulsor da arte que se chamou Ruskin, a escolha condenava (teria ele razão?), em tudo procurei ser fiel. Ouvia de lápis na mão, de papel em punho; escrevia rápido; em segunda audição verificava o que escrevera; para o piano transportava os trechos musicais; escrevia-os; conferia-os, após escritos. Um fonógrafo, se fosse utilizado em nosso meio, como pela Associação de Etnologia de Washington nos Estados Unidos, só com o estrago de várias placas receptoras poderia dar um fiel original – tanto se acanham, arfam, se interrompem, esquecem, repetem, se atrapalham, mudam de voz os nossos modestos cantores do sul, não afeitos a atenções de espécie alguma (Pinto, 2023, p. 19).

A pesquisadora não tinha a intenção de higienizar ou tornar eruditas as suas descobertas, mas agregá-las ao acervo cultural brasileiro, respeitando seu formato genuíno e afirmar a origem da nacionalidade com lisura. E assim fez, da maneira mais honesta possível, respeitadas as eventuais perdas ocasionadas pelas dificuldades encontradas, com relação às execuções naturais e espontâneas dos grupos visitados. As pesquisadoras Ângela de Castro Gomes e Martha Abreu tratam em seu artigo *Alexina de Magalhães e Lavinia Raymond: Mediações sobre Cultura Popular e Folclore Negro em dois tempos*, sobre a rede de sociabilidade de Alexina de Magalhães e apontam dois críticos literários com grande influência sobre seu trabalho: Manoel Bomfim (1868-1932) na Escola Normal e João Ribeiro (1860-1934) no Almanaque:

Esses dois intelectuais são estratégicos para sabermos que Alexina participou de redes de sociabilidade nas quais os problemas sociais do Brasil não eram mais explicados através da biologia, apesar do grande trânsito dos cientificismos. Não se sabe se Bomfim foi seu professor, mas com certeza eles se conheceram ou conviveram no ambiente da Escola Normal, o que não quer dizer que ela abraçasse, de forma simplista, suas ideias (os intelectuais não fazem isso), mas sim que estava a par delas e das discussões que produziram. Esse autor não só foi crítico do racismo científico, como o responsável por uma interpretação inovadora, apresentada no livro *América Latina: males de origem*, de 1905. Nesse ensaio, embora adotando uma linguagem organicista, Bomfim afirmava que o “atraso” dos países latino-americanos colonizados não se devia a questões de raça ou clima, mas sim à exploração que sofreram por parte das nações colonizadoras (Gomes, Abreu, 2022, p.325).

João Ribeiro, por sua vez, tornou-se um ferrenho crítico do “diletantismo dos folcloristas” conforme nos esclarecem as autoras do artigo. Para ele, mesmo autores que contribuíram muitíssimo para tais estudos, como Silvio Romero¹³, receberam objeções por não

¹³ Optou-se por utilizar Silvio Romero, por se tratar da grafia atualizada de Sylvio Romero para o português brasileiro.

trabalharem de forma científica, sendo somente “coleccionadores” (Gomes, Abreu, 2022, p. 327, 328).

Alexina de Magalhães sabia que o povo era possuidor de incontestável saber ancestral, a ser transmitido pela oralidade. A grande maioria dos narradores eram pobres, analfabetos e desprovidos de instrução formal, mas capazes de reproduzir as manifestações mais originais e autênticas de nossa cultura. Sendo o folclorista um mediador, produz as condições para que algo exista além da oralidade, a preocupação da pedagoga era com a máxima fidelidade, entretanto observa-se uma fidelidade relativa, já que havia uma preocupação em suprimir elementos que fossem contra a moralidade de seu público infantil.

1.4 O progresso da Nação e a edificação musical folclórica

*Bota-abaixo
Para sanear
Que o folclore
É ladeira acima
E quer passar.*

Cyntia Pinheiro

No balaio da miscigenação do povo brasileiro houve um tempo, marcado pelo positivismo e sob influência da *Belle Époque* (1870-1914), em que o discurso intelectual preconizava a descoberta e definição do que seria a nossa identidade nacional.

A Belle Époque foi o período delimitado entre o fim do século XIX e o ano de 1914 - início da Primeira Guerra Mundial. Naquele tempo a Europa passou por um período de grande desenvolvimento tecnológico. A França permaneceu como capital cultural do continente europeu e sua capital, Paris, completamente renovada por grandes reformas, passou a ser conhecida pelo nome de “Ville Lumière” (Cidade Luz). A cidade passou por um projeto de urbanização com o alargamento das avenidas sendo construída a Torre Eiffel, consagrando o desenvolvimento industrial francês, e tornando-se símbolo de modernidade. Tais acontecimentos influenciaram o mundo todo, inclusive o Brasil.

O marco da Belle Époque no Brasil foi o ano de 1889 com a Proclamação da República, mas somente com o governo de Campos Sales (1898- 1902) e a sua reforma federalista, foi que a elite brasileira moderna dos grandes centros, começou a se formar. Algumas cidades se propuseram à modernização, sendo São Paulo e Rio de Janeiro duas delas.

Sanear, higienizar, ordenar, demolir, civilizar¹⁴, foram palavras de ordem do prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos, ao empreender uma reforma urbanística visando transformar a então capital do Brasil, em uma cidade civilizada, com inspiração na grande reforma parisiense conduzida por Georges Haussmann.

Desde o começo do século XX até a Semana de Arte Moderna de 1922, houve uma forte movimentação das elites culturais e econômicas brasileiras no sentido da modernização, diante de forte influência da burguesia francesa.

As cidades passaram por grandes transformações ao estilo parisiense, com a derrubada de casas para a construção de largas avenidas, o surgimento de grandes e imponentes edificações. Também a moda, sobretudo feminina, foi sendo redefinida com o abandono do espartilho e uma maior liberdade para se vestir, afirmando a feminilidade ativa, luxuosa e elegante da mulher brasileira, sempre inspirada na mulher francesa. A arte passou por transformações e todo o país foi sendo remodelado com o pensamento da época.

Tudo isso tem um começo logo após o nascimento de um país republicano, quando ocorreu a independência do Brasil. Esse foi o ponto de partida que alimentou o desejo de desenvolver e resgatar as culturas próprias do povo brasileiro, agora livre da colonização portuguesa. O brasileiro carecia de uma identidade, de uma autoafirmação e do reconhecimento de uma autoestima a partir dos seus valores genuínos, da sua produção intelectual, artística e cultural. A independência redesenhava e exigia uma forma de afirmação enquanto povo, enquanto nação livre e capaz.

Era mister afirmar a identidade nacional. Desse modo, os estudos sobre Literatura Infantil no Brasil ganharam novos ares, no fim do século XIX e início do século XX, pois havia um objetivo de educar e formar culturalmente as crianças, que seriam o futuro da nação, com uma linguagem genuína e não mais dependendo somente de traduções vindas da Europa. Nessa oportunidade, Alexina de Magalhães Pinto foi uma das autoras que publicou obras para o público infantil, sendo, inclusive, a pioneira em apresentar à intelectualidade brasileira uma lista de livros que, em sua percepção seriam adequados às crianças no seu texto intitulado *Esboço provisório de uma biblioteca infantil*, capítulo do livro *Provérbios, máximas e observações usuas* (1917). Os livros de Alexina, portanto, são muito ricos, sobretudo, considerando que ela foi a campo no momento imediatamente posterior à abolição e em áreas onde muitos escravizados haviam se concentrado, como os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (Gomes, Abreu, 2022, p.333).

¹⁴ <https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo>

A partir da segunda década do século XX, com a Semana de Arte Moderna, decorreu um movimento renovador da inteligência nacional. Heitor Villa-Lobos foi o grande desbravador da expressão de nacionalidade, ao fazer incursões no terreno da música folclórica. Segundo Vasco Mariz, Villa-Lobos consolidou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou, com linhas vigorosas, a brasilidade sonora (Mariz, 2000, p. 28). O desejo de relembrar as tradições regionais, a ideia de retornar à vida modesta e costumeira dos povos, a temática da glorificação do selvagem no seu estado de pureza natural, tudo isso nasceu com o romantismo e floresceu na literatura e na música brasileira, a partir do folclore.

Mário de Andrade era um defensor de que a música nacional deveria ter por fundamento a matéria-prima criada ou gerada pelo/no povo a fim de inspirá-la. “Uma arte nacional não se faz com escôlha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (Andrade, 1972, p. 15 - 16). Desse modo, as composições somente revelariam o Brasil se dissessem respeito à sua profundidade a partir da espontaneidade de sua formação surgida nas comunidades interioranas. Somente através dos estudos relacionados à gênese da música folclórica poderia ser conhecida a essência do povo brasileiro.

Há que se considerar que nessa produção espontânea do povo a manifestação do primitivo, daquilo tido como rústico, era o interesse maior, não se considerando o seu caráter artístico, pois somente a música erudita possuía status de arte. Assim, o compositor erudito, com técnica e saber científico, conseguiria revelar o nacional a partir das temáticas folclóricas.

Mário de Andrade, por sua vez, acreditava que o compositor Villa-Lobos, embora genial, se limitava a um “indigenista”, atribuindo às suas composições um valor de “pseudo música indígena” (Andrade, 1972, p.14). Villa-Lobos verificava na etnia indígena a única fonte da nacionalidade brasileira e o pesquisador, em sua compreensão do nacional, a miscigenação era a base da formação racial do nosso povo. Desse modo, a essência da nacionalidade estava ligada à mestiçagem, pela hibridação das raças formadoras. Assim, o negro não poderia ser desconsiderado, devendo ser definitivo para a compreensão da formação rítmica brasileira. Dizia ainda que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (Andrade, 1972, p. 24).

Muitos críticos levantaram suas vozes e elaboraram teorias acerca do Instinto de Nacionalidade. Afrânio Coutinho (1960) ao analisar o texto de Machado de Assis que tratou

do tema, descreveu os sentimentos da crítica em relação à necessidade da procura por respostas quanto à pergunta nacional de autodefinição e de autoidentificação:

De Norberto a Sílvio Romero e Araripe Júnior, de Alencar a Afonso Arinos, todos sentiam a necessidade de imprimir um cunho nacional, brasileiro, à literatura que se produzia no Brasil fôsse por via do indianismo, do sertanismo, do regionalismo, fôsse qual fôsse o símbolo daquele “instinto de nacionalidade” a que se referiu e que tão bem caracterizou Machado de Assis (Coutinho, 1960, P. 41).

Afrânio Coutinho, citado por Rafael Souza Barbosa (2010) pensava a literatura brasileira pela via do pertencimento geográfico, mas também pelo seu caráter histórico e cultural, de modo que ela era fruto de quem a edificou, através ocupação territorial e pela autoidentificação com seu espaço, tempo, tradições, saberes e manifestações.

Apoiado no texto *Instinto de Nacionalidade*, de Machado de Assis, Afrânio Coutinho encontra em Ferdinand Denis, que, embora fosse estrangeiro, foi o primeiro a fazer referência à literatura brasileira, em 1826, uma resposta a uma indagação frequente da crítica literária do início do século XX: quando surgiu a literatura brasileira? Apontando seu início nos tempos da colonização.

A elite intelectual do Brasil indagava sobre os valores que deveriam nortear uma estrutura formal para a delimitação do que seria a nossa cultura, além disso, diante da desagradável constatação de que o fundamento da nossa sociedade era a mescla de raças, perguntava-se: afinal quem é o brasileiro?

1.5 Alexina e sua contribuição para a formação da identidade nacional

*Estou nadando, nadando,
Mas vou contra a maré.
Pois é no começo de tudo
Que está meu pote de ouro,
Onde sou rico da fê.*

Cyntia Pinheiro

Dentro desse movimento de consolidação do conceito sobre o que seria a Identidade Nacional, mas numa trajetória quase oposta¹⁵, Alexina de Magalhães Pinto percorria o interior

do Brasil movida pelo desejo de construir essa tal identidade, identificando-a como o retrato das manifestações culturais dos povos interioranos, o denominado Folclore. Não era o que se esperava ou o que se desejava para o conceito de nação, pois a elite intelectual almejava construir as bases da nacionalidade do país através de elementos apoiados na erudição. Dar-se-ia então a missão de adequar o material que se tinha, para o efeito que se desejava alcançar. Embora sendo parte dessa elite intelectual, Alexina de Magalhães é aquela que ousa ser protagonista de um olhar que se contrapõe ao que está posto, foge aos determinismos e inova por sua pedagogia que respeita e se utiliza das tradições.

Como se pode verificar nas palavras de Carnevali, havia uma preocupação com a missão civilizadora do positivismo nacionalista:

Revelando uma preocupação nacionalista que marcou profundamente sua geração, e também uma consciência dividida, muito comum entre os intelectuais de fins do XIX, entre uma visão romântica da cultura popular e uma crença inabalável no progresso da ciência, pode-se dizer que essa preocupação nacionalista decidiu de certa forma a matéria literária contida em seus livros. Dessa forma, justifica-se a escolha pela cultura popular que certamente não foi arbitrária, ela seria a prova concreta daquilo que nos distinguiria das demais nações: a miscigenação agora carregada de positividade. Mas era preciso que além de “nacionais” fôssemos universais, para realizar essa tarefa, a elite intelectual imbuía-se de uma missão civilizadora (Carnevali, 2009, p. 25).

O trabalho de Alexina de Magalhães Pinto teve também a pretensão de se afirmar como elemento de busca pela Identidade Nacional. Sílvio Romero, seu contemporâneo, também buscava nas manifestações populares a descoberta do que seria essa tal Identidade Nacional e “mostrou como a produção literária do país já formava um *corpus*, dotado de características distintivas” (Candido, 1999, p. 56). Embora fosse um importante polímata brasileiro, Romero também apresentava um pensamento eugenista e hierarquizante do que considerava as três raças miscigenadoras do Brasil, a constituir o povo brasileiro; conforme afirma Corrêa (2019) pela ordem estariam os portugueses, considerados civilizados, seguidos dos negros, os espertos, e por fim os indígenas, ligados à natureza, desconsiderando totalmente sua carga cultural, baseando-se somente na origem e nas características físicas. Gomes e Abreu (2022) discorrem acerca desse assunto tomando como referência os elementos paratextuais da obra de Alexina de Magalhães:

¹⁵ A oposição se dá no sentido cultural, pois que os intelectuais da época, sob influência europeia e imitadora dos costumes da elite, aceitavam as manifestações populares na sua gênese como forma de expressão cultural, mas apontavam a necessidade de se fazer uma releitura, uma higienização daquilo que era fabricado pelo povo a fim de atender às expectativas quanto às proposições formais europeias.

Algumas observações da autora, contudo, indicam as tensões já mencionadas ante os postulados da inferioridade racial de negros e mestiços. O mais interessante, no caso, é como ela vincula seus questionamentos à sua experiência de trabalho de campo. É o que ocorre na “Nota preliminar” de *As nossas histórias*, quando afirma “constatar nos meus iletrados narradores populares do interior do Brasil [...] desenvolvimento intelectual e compreensão moral, superiores aos dos possuidores dos cursos escolares dos centros mais civilizados...” Nesse breve comentário, ela não só relativiza hierarquias raciais, pois boa parte de seus narradores(as) eram negros(as), como coloca em debate a associação absolutamente generalizada entre letramento e inteligência. Uma reflexão, retomada em outros paratextos, quando descreve seus contatos com os narradores(as) e faz observações sobre quem eram e como se comportavam durante suas performances. Estes são registros que atestam as ambiguidades de suas reflexões e o impacto que o trabalho de campo produziu nos resultados de sua pesquisa folclórica (Gomes, Abreu, 2022, p. 334 – 335).

Ao relativizar as hierarquias raciais, Alexina de Magalhães confronta os cientificismos de seu tempo, nos quais também estava imersa, corroborando as tensões existentes pelo postulado da inferioridade de negros e mestiços.

Na busca pela identidade nacional, muitos intelectuais se embrenharam no interior do país, na tentativa de catalogar as manifestações populares para adequá-las às grandes inquietações do momento. Buscava-se a afirmação do povo e de uma cultura genuína, à luz da civilidade e dos valores que determinassem o quão brasileiros éramos, o que nos definia. Havia ainda uma necessidade de pertencimento a uma nação em desenvolvimento, não estática ou passiva, mas dinâmica e capaz.

Sobre tal demanda, levantamos cinco pesquisas apresentadas sobre Alexina de Magalhães Pinto, sob a forma de dissertações de mestrado, fruto da pesquisa de mulheres acadêmicas dos Estados de Minas Gerais e São Paulo, constantes do banco de Dados da Capes¹⁶ até a data limite de 30 de março de 2024. Três dissertações pudemos acessar de forma *online*, através do link “detalhes” disponível na própria página acessada, sendo das autoras: Laura Emanuela Gonçalves Lima, Celiane Ferreira Reis e Larissa Modesto dos Santos. A dissertação da Flávia Guia Carnevalli, a segunda na ordem cronológica das cinco encontradas, estava disponível no sítio¹⁷ do Banco de Teses da Universidade de São Paulo. Já a dissertação de Francisca Amélia Silveira não pode ser encontrada pela internet, então solicitamos por e-mail à Universidade São Paulo que nos enviasse uma cópia do documento no dia 26 de

¹⁶ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em 30 de março de 2024.

¹⁷ https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08022010-123212/publico/FLAVIA_GUIA_CARNEVALI.pdf Acesso em 14 de dezembro de 2024.

novembro de 2023. No entanto, no dia seguinte recebemos uma resposta de que não havia o material disponível em formato digital e que eu deveria solicitar acesso através do serviço de Comutação Bibliográfica (COMUT) entre as bibliotecas das Universidades. Entretanto, isso não foi necessário, já que a nossa orientadora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos possuía o arquivo, pois o havia buscado pessoalmente na biblioteca da USP no ano de 2017, em uma de suas visitas em razão de estar cursando seu Pós-Doc. Na oportunidade digitalizou o material e nos disponibilizou uma cópia para podermos dar seguimento ao nosso trabalho.

Notamos que a abordagem preferida, quase sempre, pelas pesquisadoras é o da análise do ponto de vista pedagógico, com exceção de um trabalho, aquele feito por Laura Emanuela Gonçalves Lima, que tem como foco a análise estética e discursiva a partir dos paratextos. Todas elas, por fim, apontam a relevância que a folclorista teve para os fundamentos da nova escola que surgia no início do século XX, sempre observando e respeitando a recolha que fazia e a simplicidade de quem se lhe revelava culturalmente.

Veremos a seguir os trabalhos levantados por esta pesquisa que ventilarão em muito acerca do instinto de nacionalidade, buscado por muitos, inclusive por Alexina de Magalhães Pinto e que certamente somarão a este conceito:

Quadro 1. Levantamento dos trabalhos científicos sobre vida e obra de Alexina de Magalhães Pinto em ordem cronológica – dissertações de mestrado apresentadas em programas de pesquisa.

Nome do Trabalho	Tipo	Ano	Programa	Pesquisadora	Professor Orientador	Instituição
"Ludismo e Pragmatismo na Literatura para crianças, no início do século XX - Alexina de Magalhães Pinto (Brasil) e Ana de Castro Osório (Portugal)"	Dissertação	1996	Mestrado Em Letras Literatura Portuguesa	Francisca Amélia Silveira	Dra. Nelly Novaes Coelho	Universidade de São Paulo
A Mineira Ruidosa - Cultura Popular e Brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)'	Dissertação	2009	Mestrado Em História Social	Flávia Guia Carnevali	Dr. José Geraldo Vinci de Moraes	Universidade de São Paulo

Os Paratextos de Alexina de Magalhães Pinto em Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares		2020	Mestrado Em Letras-Estudos Literários	Laura Emanuela Goncalves Lima	Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos	Universidade Estadual de Montes Claros
A infatigável professora” Alexina de Magalhães pinto: trajetória e atuação de uma educadora mineira (1893-1921)'	Dissertação	2022	Mestrado Em Processos Socioeduc ativos E Práticas Escolares	Larissa Modesto Dos Santos	Dra. Paula Cristina David Guimarães	Universidade Federal De São João Del-Rei
“Cantigas dos Pretos”: A presença da voz negra no livro Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares (1916), de Alexina de Magalhães Pinto	Dissertação	2023	Mestrado Em Letras-Estudos Literários	Celiane Ferreira Reis	Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos	Universidade Estadual De Montes Claros

Fonte: Elaborado pela autora.

1.6 Francisca Amélia Silveira e suas descobertas sobre o universo lúdico nas obras escolhidas:

*O maravilhamento está naquilo
Que encanta a alma e toca o coração.*

Cyntia Pinheiro

O primeiro trabalho a ser analisado é o da pesquisadora Francisca Amélia Silveira, apresentado no ano de 1996, na Universidade São Paulo sob o título de: *Ludismo E Pragmatismo Na Literatura Para Crianças, No Início Do Século XX — Alexina De Magalhães Pinto (Brasil) E Ana De Castro Osório (Portugal)*.

A pesquisa trata de estabelecer um paralelo entre o trabalho de Ana de Castro Osório, escritora, jornalista, pedagoga, ativista política e feminista portuguesa e Alexina de Magalhães Pinto também pedagoga, escritora, folclorista e professora brasileira.

Silveira nos põe a par da contemporaneidade entre as duas mulheres, nascidas no final do século XIX e falecidas entre a segunda e terceira década do século XX. Apresenta, em um primeiro momento, a realidade educacional pós-Primeira Guerra Mundial e sua tendência em vários países com o desenvolvimento do que ela chama de “núcleos de experiências pedagógicas em instituições privadas na Inglaterra, França, Suíça, Polônia, Hungria e outros países” (Silveira, 1996, p. 13), o que seria a gênese do escolanovismo. Logo tal tendência alcançou toda a Europa, Estados Unidos e Brasil.

Com o surgimento dos regimes totalitários, alguns países, como Rússia, Alemanha e Itália abandonaram tais sistemas de ensino, que só voltariam a ser readmitidos após a Segunda Guerra Mundial, com a criação da Organização das Nações Unidas.

Silveira demonstra em sua pesquisa o contexto pedagógico do Brasil e de Portugal no início do século XX, além de nos orientar quanto ao surgimento das diversas escolas novas ao redor do mundo. Nas propostas do escolanovismo encontravam-se perspectivas pedagógicas diferentes das cartilhas de aprendizado mecânico adotadas anteriormente e traziam a defesa do aspecto lúdico, sem abandonar as intenções de se aliar a didática à moral, ambas consideradas imperativas à literatura e à boa educação da época.

Estas escolas devem ser compreendidas como uma tentativa da superação da escola tradicional excessivamente rígida, magistrocêntrica e preocupada com a memorização dos conteúdos. Por isso as atividades são centradas nos alunos com a criação de laboratórios, oficinas, hortas ou até imprensa (Silveira, 1996, p. 41).

Alexina de Magalhães Pinto no Brasil, assim como Ana de Castro Osório em Portugal, seguiu realizando recolhas de material a ser publicado e utilizado pedagogicamente nas escolas, sob os princípios da escola nova, cuja base estava centrada no respeito à individualidade de cada criança.

“Nas primeiras décadas do século XX, era grande a preocupação dos intelectuais brasileiros com a problematização de nossa realidade social e cultural.” (Silveira, 1996, p.70). Época de busca incessante pela Identidade Nacional, Alexina buscava direcionar sua pesquisa aos “aspectos autênticos a alma popular: os brinquedos, as danças, as cantigas infantis, os provérbios populares” (Silveira, 1996, p.79), ao aplicá-los em sala de aula, preocupava-se com a adequação da linguagem e quanto à formação de uma consciência cívica.

Para Francisca Amélia Silveira, Alexina foi fortemente influenciada pelas teorias de Johann Bernhard Basedow, Johann Heinrich Pestalozzi e Friedrich Wilhelm August Froëbel. O primeiro, de nacionalidade alemã, nascido em 1723, foi um reformador educacional e era contra a memorização. Recomendava “exercícios corporais severos para o amadurecimento do caráter das crianças” (SILVEIRA, 1996, p.89); Pestalozzi, nascido em Zurique em 1746, foi um importante educador e pioneiro na reforma educacional. Trazia a ideia da intuição, devendo o aprendizado partir da própria criança, de dentro para fora, por sua experiência, imaginação, raciocínio etc., segundo Gomes (2022):

As Sociedades Pestalozzi buscavam proporcionar aos seus alunos experiências que ligassem atividades manuais e intelectuais, promovendo sociabilidade e o desenvolvimento de talentos individuais, os quais, para Helena Antipoff, estavam presentes em alunos denominados excepcionais, em áreas como artes plásticas, música ou artesanato, mesmo que essas crianças e jovens tivessem dificuldades escolares (Gomes, 2022, p.17).

E Froëbel por sua vez, que foi um importante pedagogo e pedagogista alemão, nascido em 1782, conhecido por fundar o jardim de infância, “acrescentou a compreensão do papel educativo do brinquedo, ou das atividades lúdicas” (Silveira, 1996, p.90).

Sobre Ana de Castro Osório, a pesquisadora aponta que o trabalho da autora “representa o primeiro passo para a criação de uma literatura cujo objetivo único fosse a criança, adequando-se às suas exigências” (Silveira, 1996, p.97). Em 1897 iniciou a coleção “Para as Crianças”, como uma forma de responder a uma exigência de se ter esse tipo de material na produção editorial portuguesa. Nos anos seguintes realizou outras publicações e sua coleção se manteve no século seguinte. Pela iniciativa de Ana de Castro Osório, desenvolveu-se com mais força a produção nacional de livros adequados às necessidades e

aos interesses das crianças, voltados para o lúdico e sem perder a qualidade literária. Ana de Castro Osório, se tornou uma personagem fundamental em Portugal para a promoção e expansão da literatura infantojuvenil bem como para que o ensino da época se tornasse mais humanizado.

De maneira inteligente, Ana de Castro Osório selecionou e adaptou seus contos de tradição oral, tendo em vista as diretrizes da nova pedagogia que propunha o respeito à individualidade do educando e o incentivo aos métodos ativos que visavam o aprender-fazendo, observando, pensando e resolvendo situações-problema (Silveira, 1996, p. 54).

Ao final de seu trabalho, Francisca Amélia Silveira chega à conclusão de que o trabalho das duas pesquisadoras foi de “vital importância”, levando-nos a imaginar uma perfeita simbiose de ideias e aplicações, pois ambas traçaram um caminho semelhante. Embora vivendo em continentes distintos, mas que em sua contemporaneidade, seguiram as diretrizes do cenário educacional da época e as tendências da escola nova. No caso de Alexina, por ressaltar:

(...) a sua preocupação com a oralidade, com a riqueza de nossas histórias, cantigas, brinquedos e provérbios populares reveladores de uma maneira nossa de falar, que já se diferenciava bem do falar castiço português. Em sua recolha, fica evidente uma dupla preocupação: literatura e pedagogia caminham juntas, mas com ênfase no sentido lúdico, ressaltando-se o prazer, a invenção individual, o jogo como fonte propulsora do processo de aprendizagem (Silveira, 1996, p.97).

E finaliza seu trabalho acrescentando que a literatura deve ser fonte de “maravilhamento e de reflexão pessoal” (Silveira, 1996, p. 99) o que, em seu sentir, favorecerá a formação do espírito crítico, já que o papel da literatura não pode ser o de dar receitas de saber e de maneiras concretas de agir.

1.7 Flávia Guia Carnevali e os ecos da Mineira Ruidosa, Alexina de Magalhães Pinto, no tempo:

*A flor que hoje nasceu
É o eco da semente
Que ontem se lançou.*

Cyntia Pinheiro

Carnevali, por sua vez, com um trabalho apresentado à Universidade de São Paulo, no ano de 2009, sob o título: *A Mineira Ruidosa — Cultura Popular E Brasilidade Na Obra De Alexina De Magalhães Pinto (1870–1921)*, apresenta o seguinte resumo:

O objetivo dessa investigação foi analisar de que maneira a cultura popular coletada sob a forma de cantos, contos, provérbios e brincadeiras infantis foi tratada pela folclorista e professora mineira Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), considerada pioneira na aplicação das diversas formas da cultura oral à pedagogia. A intenção ao estudar a folclorista Alexina e suas obras na área do folclore foi verificar de que maneira ela colocava-se como intermediária em relação às práticas populares e a partir daí analisar o discurso que a intelectual construiu sobre essas práticas e vivências.

Ao analisar os modos como Alexina manejou a cultura popular, seja “corrigindo” a fala do povo, ou a métrica das canções, valorizando os aspectos morais dos provérbios, criando e recriando contos populares, edulcorando seus finais, enfim, fazendo uso desse material para educar física, moral e intelectualmente as crianças, percebe-se como essas práticas estavam em consonância com a missão civilizadora que a elite letrada atribuiu para si entre o final do século XIX até as duas primeiras décadas do XX. Desse modo, a produção bibliográfica da folclorista e a historiografia sobre o tema, ajudam a revelar e/ou (re) construir os conflitos, tensões e projetos dessa conjuntura histórica marcada pela preocupação com a construção de uma identidade nacional brasileira (Carnevali, 2009, p. 5).

Observamos que a pesquisa de Flávia Guia Carnevali guarda semelhança em seu objeto com o trabalho anteriormente discutido de Francisca Amélia Silveira, no que se refere à questão da recolha realizada pela professora Alexina, e seu caráter utilitário sob um viés pedagógico. Mas Carnevali abre seu trabalho questionando o papel dos folcloristas na construção da Identidade Nacional.

Em seguida relata que por meio de várias outras obras e autores, conseguiu reconstruir o que chamou de “oxigênio mental respirado por Alexina” (p.11) e afirma desse modo ter “entrado em contato” com a reforma educacional mineira do início do século XX. Tal reforma trazia “os discursos em defesa da alfabetização em massa através da análise do papel das Ligas de Instrução Cívica¹⁸ e dos projetos higienistas” o que possibilitou que a pesquisadora fosse percebendo “(...) de que maneira Alexina se aproximou desses discursos, seja como professora ou participante da Instituição Moncorvo Filho de Proteção à Infância¹⁹, ou

¹⁸ Uma dessas ligas traduzidas por Alexina encontra-se disponível na biblioteca pública Luiz de Bessa, em Belo Horizonte.

¹⁹ Arthur Moncorvo Filho foi um médico que criou o Instituto de Proteção e Assistência à Infância, fundado por ele em 1899 no Rio de Janeiro. Trabalhou pela construção da rede institucional de assistência à saúde infantil no

principalmente no seu trabalho de folclorista” (Carnevali, 2009, p.11).

Conforme a pesquisa de Carnevali, Alexina de Magalhães Pinto teve contato com as novas propostas pedagógicas que surgiam na Europa, as tais “escolas ativas”, e foi pioneira na adoção do método global de ensino na escola primária, abandonando as cartilhas decoradas, inovando ao “acreditar no potencial educativo da cultura popular” (Carnevali, 2009, p.17).

Numa perspectiva pedagógica o folclore seria um veículo para se alcançar resultados fora do trivial, sendo uma forma enriquecedora de contributo à educação. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, informa que, “(...) para Alexina de Magalhães, as narrativas populares possibilitam à infância um trabalho de síntese analítica fundamental aos novos aprendizados (...)” (Santos, 2022, p. 127). O fundamento dos novos aprendizados pousado nas tradições orais e nas culturas populares, não só conduziriam as práticas pedagógicas pelos caminhos do ludismo e da eficiência objetiva dos métodos, mas fortaleceriam os alicerces da nação, uma vez que a criança é a expectativa maior para as gerações vindouras.

Segundo Carnevali criança e nação agora andavam juntas, pois havia uma preocupação maior com a formação total do indivíduo no sentido de prepará-lo para ser o futuro do país. Havia também uma forte tendência nacionalista a influenciar a matéria literária, uma vez que aos intelectuais do seu tempo era dada a missão de civilizar através do refinamento e até mesmo a reelaboração das histórias folclóricas, cantigas, provérbios, no sentido de acrescentar virtudes e valores desejáveis ao futuro cidadão.

Carnevali afirma que:

O tema da identidade nacional faz parte de um antigo debate entre os intelectuais brasileiros, permeando discussões que surgem no século XIX, mas que se mantém no século XX e perduram até hoje. O discurso da construção nacional pode ser apreendido de diversas formas e em diversos momentos da história brasileira. A discussão sobre a cultura sempre foi, entre nós, uma forma de tomar consciência de nosso destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à temática do nacional e do popular (Carnevali, 2009, p. 26).

Um grande desafio encontrado pelos intelectuais, diante do novo sistema republicano, estava em definir quem era o brasileiro. Como definir a nação em termos étnicos? O desejo de se estabelecer uma nação estável, nos moldes europeus, tornava-se distante por questões

raciais prevalentes. Haveria que se pensar em meios evolutivos que nos levassem à superação dos atrasos, mas o entrave da mestiçagem ceifava uma perspectiva de progresso.

Na obra *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre nos apresenta a mestiçagem do povo brasileiro motivada sobretudo pela necessidade da afirmação do colonizador no território recém-conquistado. Houve a necessidade de se firmar relações polígamas, diante da escassez de homens europeus, e, antes de haver uma civilização do povo, aconteceu o que chamou de sifilização, dado o alcance da doença entre os habitantes locais. O autor cita Capistrano de Abreu ao dizer do interesse da mulher indígena e seu papel na miscigenação, pois teria sido grande a preocupação da mulher indígena e da mulher negra com a sua inserção social através do relacionamento com homens da considerada “raça superior”:

Capistrano de Abreu sugere, porém, que a preferência da mulher gentia pelo europeu teria sido por motivo mais social que sexual: "da parte das índias a mestiçagem se explica pela ambição de terem filhos pertencentes à raça superior, pois segundo as idéias entre eles correntes só valia o parentesco pelo lado paterno (Abreu *apud* Freire, 2003, p. 80).

O intercâmbio entre as três raças estava formado, sendo indígenas²⁰ e negros subjugados ao domínio europeu. Quando os povoadores regulares aqui chegaram, foram logo encontrando sobre o pardo avermelhado da massa indígena aquelas manchas de gente mais clara (Freire, 2003, p. 55). Surgem os mamelucos da mistura entre índios e brancos; cafuzos da mistura entre índios e negros; e os mulatos, originados da mistura entre brancos e negros. Muito se tem discutido acerca da carga pejorativa que as nomenclaturas mulato, mameluco e cafuzo envergam. O homem pardo, que circula entre negros, indígenas e brancos, move-se para o próprio branqueamento. Afinal, ser negro é estar associado à escravidão, à violência, ao trabalho braçal, à virilidade e à promiscuidade, à pobreza e à criminalidade. Bem como ser indígena é estar relacionado à selvageria, à incivilidade e à preguiça, traços bem marcantes inclusive na literatura, pelo personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, a título de exemplificação. Gilberto Freire aponta o caminho da subjugação do povo considerado inferior, para o completo domínio cultural:

A história do contato das raças chamadas superiores com as consideradas inferiores é sempre a mesma. Extermínio ou degradação. Principalmente

²⁰ Recomendo o documentário “Índios no Brasil” para podermos compreender melhor a perspectiva dos povos originários do Brasil na atualidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ScaUURAJkC0> e demais episódios.

porque o vencedor entende de impor ao povo submetido a sua cultura moral inteira, maciça, sem transigência que suavize a imposição (Freire, 2003, p.89).

Embora a ambientação do colonizador e seu papel fosse o de dominação, não restando aos homens e mulheres subjugados, meios de afirmarem-se sem ser pelo caminho da miscigenação, Gylberto Freire orienta que houve uma espécie de reciprocidade cultural positiva, na qual o colonizador teria desfrutado das experiências populares e possivelmente as tenha absorvido. Desse modo, a sociedade teria sido organizada conforme os valores europeus, respeitando a fé católica, mas permitindo manifestações culturais próprias dos povos dominados, quase como um ato de benevolência:

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone (Freire, 2003, p.80).

No que tangencia a tese da democracia racial, em que não haveria fronteiras rígidas entre grupos étnico-raciais, vemos um país que não conseguiu consolidar valores de igualdade entre as raças, embora houvesse todo um movimento para transmitir tal sensação. Segundo Rocha (2011) a tese da democracia racial seria para as pessoas de cores/raças diferentes serem tratadas da mesma forma, de modo que não houvesse aversão mútua entre as cores/raça. Aquela foi uma espécie de tentativa forçada de afastar os fantasmas da miscigenação genocida, bastarda e fruto de sucessivos estupros. Assim se consolidou a imagem de tolerância e até uma certa romantização dos casamentos inter-raciais.

Em pesquisa denominada de Os impedimentos da cor, o pesquisador Ronald Raminelli da Universidade Federal Fluminense, nos apresenta alguns tópicos importantes. Apresentando uma tradução conceitual de Maria Elena Martínez, o professor nos afirma que a hierarquia social sustentada pela cor estaria associada a elementos sociais e culturais e não necessariamente ao determinismo biológico (Raminelli, 2012, p.703). Entretanto, havia muitas teorias acerca das diferenças em torno da cor da pele. Raminelli, em seu estudo, traz a seguinte observação:

A cor da pele não era tema estranho às crônicas do período colonial. Os escritos partiam do princípio adâmico, da origem única dos homens, para entender a diversidade de cores e hábitos. Se todos eram filhos de Deus e brancos, de onde originaram-se as cores preta e vermelha, a cor da pele de índios e negros? Ou ainda, se negros e índios viviam em igual distância do meridiano da Terra e recebiam a mesma quantidade de raios solares, porque uns se faziam negros e outros vermelhos, perguntava-se o ex-governador Francisco Brito Freire em seu relato sobre a guerra brasileira: “Vivendo em igual distância do mesmo paralelo, aqueles e estes habitantes, uns são vermelhos, outros negros”. Para tais diferenças, Brito Freire indicou duas possíveis respostas. Recorrendo à Bíblia (Gen.9, 22-25), destacou a descendência de Cam, amaldiçoada pelo pai Noé, como a origem dos negros e da escravidão. Sob a influência da Filosofia antiga, por certo de Aristóteles, Freire entendeu que a cor preta nasceu “da quentura, depois de convertida em natureza”. Ou seja, o calor dos trópicos, na África e América, alterava a natureza dos homens, tornando-os mais escuros. Como a Etiópia era mais quente, se fizeram pretos os moradores de Angola; por ser na América menos cálido, os índios adquiriram a pele vermelha. Aí, os primeiros habitantes degeneraram, perderam aos poucos a pele branca, “foram pelo curso do tempo queimando-se ao ardor do sol e adquirindo mais cálido e mais intrínseco temperamento”. Em suma, para Brito Freire, a cor da pele negra e vermelha era alteração do original branco provocada pelo clima. (Raminelli, 2012, p. 704).

Na visão Aristotélica, o ventre da mãe determinaria a cor do filho. De modo que se o ventre fosse quente, o filho nasceria mais escuro, se ventre fosse frio geraria filhos brancos. O padre Simão de Vasconcelos²¹ teria contestado essa tese, atribuindo a ambos os genitores a determinação da cor da pele, ao afirmar que se os genitores tivessem “virtude fria”, gerariam brancos, se ambos os “quentes”, gerariam pretos, mas se uma fosse “fria” e o outro “quente”, gerariam “mulatos” (Raminelli, 2012, p. 704–705).

Fato é que o racismo surge de uma construção histórica que se consolida a partir de determinantes biológicos somados aos fatores sociais e à política imperialista nas estruturas hierárquicas de poder. Ao negro e ao indígena era necessária a conquista de uma certa “virtude” que surgiria a partir do aperfeiçoamento físico e moral supostamente adquiridos pelo esforço e subjugação, embora houvesse a concepção de que tais sujeitos eram naturalmente inferiores aos brancos, não havendo meios de se equipararem a estes.

Voltando à análise do trabalho de Carnevali, houve uma tendência de se alimentar o nacionalismo com os frutos da mestiçagem. Mas os intelectuais do modernismo acreditavam

²¹ Padre jesuíta que nasceu em Porto, por volta de 1597, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1671. Chegou ao Brasil em 1606 e frequentou o colégio dos jesuítas da Bahia, tornando-se mestre em artes. Foi lente de teologia, humanidades, escolástica e moral, mestre de noviços, reitor dos colégios da Bahia e do Rio de Janeiro, procurador da companhia — seguiu com o padre Antônio Vieira para Roma, em 1624 — e provincial do Brasil. Fonte: <https://www.grupoescritos.com/c3-guia-escritos-sobre-negro/vasconcelos%2C-sim%C3%A3o-de.-1597-1671>. Acesso em 13 de agosto de 2024.

que só um branqueamento da população poderia superar a inferioridade do povo mestiço brasileiro em relação à pureza da raça europeia. Era necessário transformar as tradições em “patrimônio cultural da nação” (Carnevali, 2009, p.33), e isso só seria possível com esse embranquecimento desde que não se rompessem com “os vínculos de seu passado histórico fundador” (Carnevali, 2009, p.33);

Carnevali nos apresenta alguns dos mais importantes folcloristas imbuídos da missão de recolha e pesquisa das manifestações culturais, especialmente do meio rural. Dentre eles está Sílvia Romero que apresenta uma visão mais racional e científica da vida popular.

Sílvia Romero tem uma atitude dúbia frente à cultura popular. Ora ele a valoriza, dentro de um processo de insurreição do norte rural e provinciano contra o sentimento de inferioridade em relação ao sul do país, considerado por ele símbolo do estrangeirismo que invadia o Brasil, ora ele demonstra por ela um polido menosprezo. Mas de fato, retirava-se da criação popular seu valor estético, literário e musical para que ela pudesse ser vista apenas como documento, seja eles linguísticos, mitológicos ou etnográficos (Carnevali, 2009, p.42).

A autora fala do dilema do que ela chama de “apropriação” ou “sequestro” da cultura popular já que “as trocas culturais envolvem relações que nunca são unidirecionais e que não excluem relações de dominação, violência simbólica²² ou mesmo resistência cultural” (Carnevali, 2009, p. 50). No caso de Alexina de Magalhães, seu trabalho tinha um caráter predominantemente pedagógico, visando contribuir para uma “educação moral, musical, artística, física, higiênica e patriótica da parcela regenerável das crianças brasileiras” (Carnevali, 2009, p. 52).

Uma cultura nacional só o seria após passar por uma espécie de apuração intelectual. Seria necessário transportar o popular para a lógica da erudição.

Curioso e bastante instigante é pensar o trabalho da Alexina nesse contexto já que ela utiliza justamente elementos da cultura popular para a elaboração de seus livros, claramente ligados a um projeto civilizatório das elites.

À primeira vista parece uma contradição, mas ao analisar a maneira como ela maneja esse material, seja “corrigindo” a fala popular, ou a métrica das canções, valorizando o aspecto moral dos provérbios, criando e recriando contos populares, edulcorando seus finais, enfim, fazendo uso desse material para educar física, moral e intelectualmente as crianças percebemos como esses “usos” estavam em consonância com certos projetos e com uma missão salvadora que a elite atribuía para si (Carnevali, 2009, p. 58 e 59).

²² A violência simbólica é aquela que se estabelece através de uma relação de dominação, em que ocorre a imposição de valores e normas culturais, levando as pessoas a legitimar a ordem social existente, ainda que seja injusta ou desigual.

Carnevali nos apresenta o caráter lúdico da aplicação da metodologia adotada por Alexina de Magalhães ao utilizar as músicas folclóricas nas atividades propostas aos seus alunos. A preocupação com a integração das atividades físicas, higiênicas, morais e cívicas aliadas aos brinquedos, seria de fundamental relevância na constituição e formação da totalidade do ser, que adquiriria predicados desejáveis à vida em sociedade além de contribuir para o crescimento da nação.

Era preciso educar o corpo para a raça poder ser aperfeiçoada, isso se dava através da ginástica, que teria função regeneradora dos problemas físicos e de saúde. Havia também uma preocupação com a inclusão do núcleo familiar no processo educativo das crianças, sobretudo na figura materna, que deveria estar inserida na tarefa de aperfeiçoamento de seu meio. Era incentivada a boa relação entre escola e família, esta última servindo de agente a transmitir e reforçar o discurso proposto pela primeira, o que era um princípio do movimento escolanovista. Objetivando a formação global da criança, os contos deveriam ser utilizados sob o viés da moralidade:

Além de um corpo fisicamente são (...) era preciso criar uma mente sã. Os próprios exercícios físicos ajudariam nesse processo, mas o ensino da moral, essa espécie de “ginástica das vontades”, no dizer de José Gonçalves Gondra, estaria a serviço da formação de mentes sadias (Carnevali, 2009, p. 114).

Carnevali passa então a uma análise mais detida dos contos recolhidos e publicados por Alexina no livro *Contribuições para o Folclore Brasileiro para a Biblioteca Infantil* (1907) observando sua aplicação pedagógica e analisando a intenção da folclorista de contribuir na educação, na formação da literatura, na afirmação da identidade nacional, além de fornecer “matéria-prima” ao que era entendido como a Ópera Lírica Nacional. Desse modo conclui sendo fundamental a contribuição de Alexina no “manejo da cultura popular” utilizando-se do folclore como material pedagógico com a missão de civilizar a nação.

1.8 Laura Emanuela Gonçalves Lima e os elementos paratextuais com seus aspectos norteadores do trabalho folclórico e pedagógico de Alexina de Magalhães Pinto

*Há tesouros infungíveis pelas fimbrias.
Que as marolas das boas ideias os resgatem.*

Cyntia Pinheiro

É interessante observar os tesouros que estão à margem. Aquilo que por tantas vezes não damos importância. Laura Emanuela Gonçalves Lima resgatou os elementos paratextuais do trabalho de Alexina de Magalhães trazendo à superfície informações da maior grandeza, que configuram o encontro do texto com as pretensões da autora.

Os Paratextos de Alexina de Magalhães Pinto em Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares é o título da Dissertação de Mestrado de Laura Emanuela Gonçalves Lima, apresentado no ano de 2020, no Programa de Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros.

Organizada em três capítulos, a dissertação traz no primeiro momento uma análise do contexto histórico do período de atuação da professora Alexina, assinalando as dificuldades que as autoras do gênero feminino tinham em se afirmar no universo literário, face ao privilégio dos homens na estrutura patriarcalista, e dentro do cenário intelectual,

Nesse período histórico (...) 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 (Lima, 2020, p. 17).

Havia uma necessidade de afirmação da identidade nacional e em busca desse movimento as elites intelectuais pautavam os parâmetros das composições literárias aos aspectos de determinada função social. Era mister se construir o cânone literário brasileiro, com as marcas de nossa identidade.

E para preencher essas lacunas, com algo genuíno, popular e editável aos anseios de tal elite, tornou-se crescente o interesse pelas manifestações chamadas de folclóricas, lugar em que muitos literatos vão “encontrar as marcas da nacionalidade brasileira”. Para Lima (2020), associa-se o folclore a questões de moral em sua aplicação na literatura voltada à criança:

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 (Lima, 2020, p. 22).

No cenário cultural, social e político encontrado no Brasil no início do século XX, não é de se estranhar que as práticas pedagógicas estivessem voltadas para a formação do indivíduo quanto à moral e quanto à civilidade, interesses superiores desejáveis para a edificação do país. A criança seria a subjetividade que posteriormente assumiria seu lugar adjuvante na tarefa de agir em prol do progresso da nação.

A prática pedagógica era o caminho possível e viável para a mulher poder atuar em favor de suas pretensões intelectuais, extrapolando os limites de um patriarcado e um conservadorismo que lhe estrangulavam as chances de obter algum êxito nos campos intelectuais, predominantemente masculinos.

Neste sentido acrescenta que segundo a pesquisadora Nelly Novais Coelho (2002) a história da literatura brasileira vem “marcada por discursos dominantes” com “especificidades e limitações de uma sociedade conservadora”. Com Alexina de Magalhães temos o que Laura Emanuela Gonçalves Lima chama de “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” (Lima, 2020, p. 28). Apesar da maré contrária às suas pretensões em razão do seu gênero, a Alexina de Magalhães foi atribuído valor metodológico pela realização do seu trabalho, uma vez que suas obras foram recomendadas ao ensino infantil, um feito notável, sem sombra de dúvidas.

No segundo capítulo de sua dissertação, Lima apresenta o significado de paratexto sob a luz do teórico francês Gérard Genette, e esclarece sobre as partes que compõem o livro.

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 (Lima, 2020, p. 28).

Para a autora, os elementos paratextuais na obra de Alexina são importantes por compartilharem seus propósitos para com os leitores. E para tornar cristalino o valor do paratexto, Laura percorre o trajeto da editoração de um livro e vai traçando o perfil dos paratextos na obra de Alexina.

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 (Lima, 2020, p. 47).

Após análise minuciosa de paratextos presentes na obra, no capítulo 3 a autora se dedica à investigação mais detida de oito cantigas selecionadas. Assim, considera o texto e os elementos paratextuais, dos quais faz melhor radiciação analisando as imagens, as notas de rodapé, as partituras e demais elementos encontrados.

Para finalizar, Laura Emanuela conclui 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” (Lima, 2020, p. 87). Tal comportamento foi de grande importância para afirmação da figura feminina na ocupação dos lugares que antes não lhe competia chegar. Além de ressaltar toda a sua contribuição para a pesquisa em folclore do Brasil, assevera ainda que é mister preservar sua memória e lutarmos contra o apagamento histórico.

1.9 Minúcias sobre a vida de Alexina de Magalhães Pinto, por Larissa Modesto dos Santos.

*Teço prendas em retalhos de chitão
Cetim é coisa nova! Sou antiga!
Minhas rendas têm cheiro de tempo,
E colorem de memórias
A poesia do passado
Que ainda se faz presente.
Ela não se põe. Nem verga.*

Cyntia Pinheiro

Sob o título: *A Infatigável Professora Alexina De Magalhães Pinto: Trajetória E Atuação De Uma Educadora Mineira (1893–1921)*, Larissa Modesto dos Santos apresentou o resultado de sua pesquisa à Universidade Federal de São João Del-Rei, no ano de 2022, a autora apresenta o seguinte resumo:

Este trabalho busca resgatar a trajetória de Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921) refletindo sobre a sua atuação docente, social e intelectual no contexto de São João del-Rei e Rio de Janeiro, locais em que viveu e atuou profissionalmente. Professora da cadeira de desenho e caligrafia da antiga Escola Normal de São João del-Rei, Alexina se diferenciava por romper com as tradicionais práticas educativas fortemente vigentes no século XIX e início do século XX. Ao utilizar o folclore em suas práticas educativas, Alexina Pinto pode ser considerada como proponente de uma educação inovadora para a educação da infância, valorizando o uso da cultura popular para essa formação. Para além da atuação na Escola Normal de São João del-

Rei, Alexina aprimorou seus estudos e iniciou a docência na então capital do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro. Nesse novo contexto, se destacou pela luta feminista e envolvimento nas lideranças em prol dos mais necessitados. A metodologia adotada para esta pesquisa parte da pesquisa documental em fontes históricas diversas, sobretudo a imprensa da época, e se conclui com as análises de informações coletadas (CELLARD, 2008), onde foi possível observar as diferentes relações de poder e as variadas produções de saberes e de verdades envolvidas na trajetória de Alexina de Magalhães Pinto (FOUCAULT, 2019). Também foi possível observar a construção de uma intelectualidade feminina, fortemente amparada pelas redes de sociabilidade que a educadora construiu ao longo de sua vida (SIRINELLI, 2003). Por último, foi notório o processo de invisibilidade e/ou apagamento (PERROT, 2017) pelos quais Alexina passou, sendo esta a principal chave de leitura para a compreensão da trajetória dessa educadora (Santos, 2022, p. 7).

A pesquisadora nos apresenta uma biografia bem detalhada sobre Alexina de Magalhães Pinto, apresentado um primeiro quadro com os trabalhos encontrados à época. A saber: levantou vários artigos, uma monografia e duas dissertações que versavam sobre a educadora.

No levantamento realizado, ficam evidentes muitas lacunas sobre a trajetória e atuação da educadora mineira. Muitos dos trabalhos encontrados apresentam pistas, porém isso ainda não foi o suficiente para que a história de Alexina Pinto figurasse na historiografia recente, sobretudo na historiografia da educação (Santos, 2022, p. 20 - 21).

Larissa Modesto dos Santos nos informa sobre o contexto histórico que acarretou a “feminização do magistério” com o surgimento das escolas normais que tinham o objetivo de preparar profissionais que auxiliassem a “consolidar a hegemonia do grupo conservador que queria direcionar a formação da sociedade” (Santos, 2022, p.21).

Ao apresentar um segundo quadro, a autora nos convida a refletir sobre como os homens ainda ocupam um lugar de poder em relação às “práticas educativas movimentadas por um intelectual docente”, sendo a mulher bem menos prestigiada nesse sentido. Além disso, observa-se um apagamento da mulher por falta de registros e documentações que validem sua atuação no ambiente educacional, por mais relevante que fosse, como a Alexina de Magalhães. Larissa Modesto dos Santos cita Michelle Perrot (2017), importante historiadora francesa, a fim de corroborar suas ideias:

Perrot afirma que as mulheres foram excluídas da história, pois os relatos que temos sobre elas são contados a partir do ponto de vista masculino, tendo a figura da mulher como subordinada ao homem e à família. Com a

ampliação teórica e metodológica e o aumento de pesquisas, a história das mulheres passa a ser contada sobre suas atuações sociais, a ocupação em espaços de trabalho e na vida política do meio em que vivem (Perrot, 2017, *apud* Santos, 2022, p. 28).

A pesquisadora descreve ainda a atuação de notáveis mulheres no protagonismo feminino em múltiplos setores, sobretudo educacionais, apesar da ambientação histórica e social do entresséculos XIX e XX, que lhes pretendia confinar aos lares, lhes castrando os potenciais, reservando a elas o papel de boas esposas e mães.

Larissa Modesto dos Santos apresenta quadros com dados de levantamentos feitos para embasar sua pesquisa, em que constam documentos que tratam da trajetória de Alexina. São mostrados desde registros referentes ao seu trabalho de educadora como sua atuação social em revistas, almanaques e jornais, e caminha até suas produções intelectuais organizadas por ano de publicação.

No segundo capítulo, já de imediato, temos contato com a imagem que seria do manuscrito do Batistério de Alexina de Magalhães Pinto colhido na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João Del Rei, trazendo a pesquisadora importantes informações sobre a vida da pedagoga.

Depois aparece uma imagem da Fazenda Ouro Fino, lugar em que Alexina teria vivido com sua família que era abastada e influente em Minas Gerais. Houve uma preocupação em construir um mapeamento das pessoas que cercavam Alexina a partir dos documentos encontrados, para assim ser entendido o seu contexto social, pois poucos são os registros nesse sentido.

O apagamento da mulher era algo comum diante de um contexto histórico patriarcal, como era o início do século XX. Alexina tornou-se mais uma vítima de memoricídio, detectado pela autora:

Essa invisibilidade da mulher diante do homem se dá pelo contexto histórico do período, marcado sobretudo pelo patriarcado, que, de acordo com Lerner (2019), é uma construção histórica e não natural, que inclui, entre outros fatores, a exclusão das mulheres na escrita da história, destacando sempre a arte pela ótica masculina, sendo os homens considerados os grandes heróis e realizadores de grandes feitos da humanidade (Santos, 2022, p. 48).

O memoricídio é a “destruição da memória” ou seu “assassinato” em sentido mais literal. Para Constância Lima Duarte (2022) a produção das primeiras escritoras foi

sistematicamente ignorada pelos historiadores, chegando, em muitos casos, a desaparecer como se nunca tivesse existido (Duarte, 2022, p.15). A pesquisadora reuniu em um livro chamado *Memorial do Memoricídio*, verbetes feitos por mulheres e sobre mulheres que foram vítimas de apagamento ao longo da História, encontrando-se material sobre Alexina de Magalhães Pinto: um verbete elaborado pela pesquisadora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, que nos traz o seguinte:

(...) referir-se à Alexina de Magalhães Pinto implica, necessariamente, remeter-se a vinculações entre o folclore eo infantil, pois foi entre o povo, nos quintais das fazendas, nas ruas e nos saraus, ouvindo as vozes das crianças e mulheres junto aos pilões e aos fogões a lenha, nas salas com as sinhazinhas a tocarem pianos, que a folclorista buscou informações, histórias, cantigas e danças para compor as suas coleções e antologias, as quais serviriam – conforme seu explicito propósito - para compor um currículo de conteúdos imprescindíveis à formação de crianças, especialmente naquele contexto da Velha Republica, em que se buscava constituir uma identidade nacional brasileira (Santos, 2022, p. 124).

A pesquisadora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos faz um trabalho fundamental no içamento da memória de Alexina de Magalhães Pinto. A pedagoga teria se antecipado à tendência de outros pesquisadores, que demonstrariam, mais tarde, a sua mesma preocupação com a formação de uma literatura nacional voltada para as crianças, em um país marcado por traduções de coletâneas estrangeiras. Rita de Cássia Dionísio em parceria com Maria Zilda Cunha, no artigo em que tratam da Ópera Lyrica Nacional, evidenciam a relevância histórica de Alexina de Magalhães Pinto na organização de uma coletânea que pudesse ser adotada pelas escolas como método de ensino e aprendizagem.

A relevância do trabalho de mulheres do mundo moderno para a preservação das histórias de mulheres ancestrais é a gigantesca, pois “um povo sem memória é um povo sem história”, essa frase atribuída a Emília Viotti da Costa, uma importante historiadora, sobretudo com relação ao sistema colonial brasileiro, traduz bem a alma dos estudos memoriográficos.

Baez (2010) nos apresenta em seu livro *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização* três importantes conceitos: genocídio, etnocídio e memoricídio, fonte bebida por Constância Lima Duarte na elaboração de seu trabalho. Para Baez o memoricídio é a eliminação de todo o patrimônio, seja ele tangível ou intangível, que simboliza resistência a partir do passado. Mirelly de Paula Sales (2016) em sua monografia: *Memoricídio: a destruição dos livros e das bibliotecas*, nos afirma que:

A memória e o patrimônio são vitais e o memoricídio é um ato milenar que está incrustado na sociedade, cabendo à humanidade vigiar a guarda da memória de livros e das bibliotecas e dos demais patrimônios para que não esqueçamos das mazelas que a falta do passado nos faz (Sales, 2016, p. 66).

Embora apagadas pela história, encontramos na iniciativa de mulheres pesquisadoras contemporâneas o interesse em resgatar e dar visibilidade a outras mulheres que, por força de seu trabalho, sobretudo intelectual, contribuíram para a edificação da identidade e da cultura da nação brasileira. Em tempos de grande repressão do gênero feminino, as mulheres começaram a se estabelecer socialmente através do magistério. Com a entrada das mulheres à docência pelas portas da escola normal, através do magistério, Alexina dá partida à sua vida de professora, em sua cidade, São João Del Rei. Mas, como mencionado anteriormente, permaneceu somente três anos na cadeira conquistada por concurso para as aulas de caligrafia e desenho, pedindo exoneração em 1896.

Larissa Modesto dos Santos fecha o capítulo 2 discorrendo acerca da morte trágica da professora, acontecida no dia 17 de fevereiro de 1921 em Corrêas, no Rio de Janeiro, devido a um atropelamento de trem.

No terceiro capítulo, sob o título *Alexina Pinto Sob Novos Olhares: Mulher, Educadora, Intelectual e Libertária*, a autora presta informações sobre a atuação de Alexina não só no campo educacional, mas também social e político. Reforça o memoricídio sofrido por Alexina e por várias outras mulheres de seu tempo, importantes em suas áreas de atuação, mas esquecidas pela história ou apresentadas sob a ótica masculina. Em seguida a autora vai nos revelando as importantes conquistas da professora, diante do seu brilhantismo como escritora e por suas práticas pedagógicas inovadoras.

Já na primeira década do século XX, Alexina começa a ganhar notoriedade diante da sociedade do Rio de Janeiro ao ser aclamada e elogiada por seus esforços em suas práticas folcloristas e, também, na escrita, publicação e veiculação de suas obras e pensamentos em prol de movimentos libertários (Santos, 2022, p.70).

Santos (2022) vai discorrendo sobre as menções dos jornais da época aos feitos de Alexina, como sua colaboração para um jornal, aceitação de seus trabalhos em comitês, comissões, conselhos, congressos e órgãos governamentais. Além de tudo isso, a professora fez a recolha de provérbios, contos, cantigas etc., para fazer com que o povo se apropriasse daquilo que estava arraigado em nossa cultura.

Com relação à sua produção intelectual de Alexina de Magalhães Pinto a autora nos apresenta o seguinte material:

- 1) Liga de Instrução Moral Ingleza, traduzido por Alexina que se encontra disponível na Biblioteca Estadual Luiz de Bessa em Belo Horizonte, mas que não é permitido que se façam cópias;
- 2) Os nossos brinquedos;
- 3) Cantigas das Creanças e do Povo/Danças Populares;
- 4) Esboço Provisório de uma Bibliotheca Infantil (anexo ao livro Provérbios Populares);
- 5) Provérbios Populares, Máximas e Observações Usuaes;

Larissa Modesto dos Santos nos informa, porém, que nem todas as obras foram localizadas e analisadas em sua pesquisa. Tal fato não comprometeu o seu trabalho, pois este foi de uma riqueza sem igual, trazendo digitalização de muitos documentos históricos, corroborando sua fala e apresentando elementos de grande valor. Finaliza apontando o caminho percorrido por Alexina de Magalhães e a importância dela para nossa trajetória cultural: “Alexina se preocupava em resgatar algo que estava se perdendo com a civilidade e tinha o objetivo de documentar uma cultura em desaparecimento, construindo, junto, a uma nova nação” (Santos, 2022, p. 90).

1.10 As cantigas dos Pretos na obra de Alexina de Magalhães, pelo olhar Celiane Ferreira Reis

*A tradição é lâmina afiada
Que corta a trama do tempo
Atravessa gerações de tecido grosso.
Resiste, insiste, luta e se lança!
Até que encontra o seu destino:
O indelével.*

Cyntia Pinheiro

A pesquisa de Celiane Ferreira Reis trata da temática *A Presença Da Voz Negra no livro Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares (1916)*, de Alexina de Magalhães Pinto e foi apresentada ao programa de estudos literários da Unimontes no ano de 2023, sendo

o mais recente trabalho de Mestrado encontrado nos dados da CAPES sobre a autora, objeto de nosso estudo.

Celiane Reis dá partida ao seu trabalho apresentando-nos a realidade do Brasil, diante do contexto escravagista que se estabeleceu desde a colonização até o século XIX, o que nos legou forte tendência ao racismo, discriminação e menosprezo aos trabalhos manuais.

A saber, o conteúdo das cantigas e a postura de Alexina Pinto (que pode ser observada nos comentários), aos olhos de hoje, parecem preconceituosas e racistas. Mas há que se considerar que essas cantigas foram produzidas em um tempo muito posterior à recolha. Além disso, Alexina Pinto era uma mulher branca, da elite e letrada, e isso, certamente afetou seus comentários e sua visão a esse respeito. No entanto, isso em nada diminui o seu trabalho pioneiro e importante realizado por ela (*sic*) (Reis, 2023, p. 13).

Alexina inseriu no contexto escolar o conteúdo de sua pesquisa, as peças folclóricas eram objeto da sua pedagogia inovadora, que tinha por ambição maior firmar uma identidade nacional, contribuir para a formação global do indivíduo, dando-lhe atributos de civilidade que auxiliariam na edificação da nação brasileira.

Para Nely Novais Coelho, no livro *Literatura infantil: teoria, análise, didática* “[...] a literatura oferecida ‘oficialmente’ aos educandos nas escolas obedecia ao espírito da época ou à mentalidade dominante na sociedade” (Coelho, 2000, p.230).

Mas havia também uma preocupação com a formação da “Bibliotheca Infantil” e com a vinculação entre literatura e formação, tanto no sentido moralizante, quanto pedagógico, de modo que todos os recursos também fossem empreendidos na alfabetização das crianças.

Apresentando-nos o ambiente em que Alexina viveu, no entresséculos XIX-XX, Celiane Reis aponta a ascensão da República como fator de mudança de comportamento na sociedade que agora concedia à mulher o trânsito em alguns espaços anteriormente ocupados exclusivamente por homens, como o acesso à educação e formação pedagógica para atuar como professoras, o desenvolvimento do gosto pela literatura e um conhecimento do papel que poderiam exercer na sociedade.

Surge então a busca pela identidade nacional ao que Alexina de Magalhães se empenhou com ganas de alcançar, através da sua pesquisa e recolha do que seriam as manifestações dos povos do interior:

O movimento de busca por uma identidade nacional em meados do século XX, encabeçados por intelectuais pesquisadores da época, trata-se de uma

identidade coletiva que pudesse ser considerada como uma identidade única para representar o Brasil. Diante disso, as partes, que são representadas pelos negros, indígenas, mulheres, entre outros, organizam-se para formar o todo e esse todo passa a constituir a identidade coletiva (Reis, 2023, p. 23).

Percorrendo um caminho inverso ao que pretendia o apagamento da cultura negra, devido aos assomos do racismo arraigado em nossa sociedade, Alexina seleciona cantigas e brinquedos que revelam a realidade escravocrata na qual estavam imersos os povos pretos e marginalizados pela elite intelectual. Além disso, é possível percebermos uma preocupação da pesquisadora com a linguagem encontrada nos momentos de sua recolha, respeitando e catalogando a forma de falar, ainda que detectasse erros²³.

Celiane passa à análise de algumas cantigas coligidas por Alexina no livro *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares*, observando as ilustrações, que considera essenciais à compreensão da música, além de apresentar as partituras e explicações sobre os ritmos sugeridos pela professora.

Podemos observar notas extraídas do *Almanaque Garnier*, que Alexina costumava frequentar com suas publicações. E aparecem algumas citações em importantes jornais da época sobre a professora, mencionando sua capacidade intelectual, bem como a relevância de seu trabalho de folclorista com o pensamento alinhado ao objetivo educacional.

Havia uma preocupação de Alexina em formar uma biblioteca para a infância e este foi um dos maiores propósitos de sua carreira, pois o Brasil carecia desse tipo de acervo para a construção dos valores patrióticos e cívicos da nação a partir da criança.

Celiane Reis cita Igayara Souza, ao que buscamos também em sua tese de doutorado o argumento apresentado, para compreendermos a forma como Alexina pretendeu englobar seu objeto de estudo à proposta da nova pedagogia que adotava:

[...] a produção de Alexina de Magalhães Pinto destaca-se justamente pela proposta de união da cultura letrada e das canções e danças das tradições orais, na composição de um material poético-musical a ser trabalhado com as crianças. Dois importantes temas, defendidos pela professora-autora, foram colocados em uma posição de grande importância na discussão cultural que atravessa todo o século XX: a educação musical das crianças e a discussão do folclore na criação de uma cultura brasileira (Souza, 2011, p. 126).

²³ Consideram-se erros tudo aquilo que estivesse em desacordo com a norma culta padrão. É importante salientarmos que ainda não haviam estudos da linguagem que se dedicassem às questões orais.

A autora cita ainda a pesquisadora Rita de Cássia Dionísio Santos, que corrobora a ideia de que a literatura surge como prática pedagógica no contexto criado por Alexina de Magalhães Pinto com o propósito de dar um tom utilitarista ao produto de sua pesquisa. Assim a professora lidou facilmente com o folclore, colocando-o a serviço da educação e da formação das crianças:

Dionísio Santos, em seu artigo “Contiguidades na literatura luso-brasileira de autoria feminina: reflexões sobre narrativas para crianças” (2019), afirma que Alexina de Magalhães Pinto, assim como Ana de Castro Osório, despontou como escritora e folclorista em um contexto no qual “[...]a literatura surgiu como prática pedagógica” já que a mulher era requisitada para o cargo de professora, por ter mais “facilidade de lidar com crianças” (Santos, 2019, p. 381).

Podemos observar a importante pesquisa de Celiane em sua busca por desvendar, por meio de diferentes fontes, um rol de argumentos sobre a vida e a obra de Alexina de Magalhães Pinto, sempre mencionada de forma respeitosa e eivada de admiração por aqueles que se dedicaram a conhecer sua trajetória de educadora, pesquisadora, musicista e pedagoga.

Uma importante iniciativa da professora Alexina de Magalhães foi a pretensão de criar a biblioteca infantil, e apresenta seu esboço no livro de 1917: *Proverbios Populares, Maximas e Observações Usuaes*. Ela cria uma lista com nomes de autores Nacionais e Internacionais que considera, a seu tempo, muito conhecidos, mas hoje sobre alguns deles já não se tem notícia. Sugere livros para as mães, cuja função seria orientar quanto ao papel esperado da mulher daquele tempo, como dona de casa, esposa e mãe, sempre com vistas ao auxílio no processo educativo das crianças:

ILLUSTRAÇÕES ÁS MAXIMAS E PROVERBIOS DO TITULO VI
 POESIAS : (54) Castro Alves- Espumas Fluctuantes, HISTORIAS: (55) Pedro, Henrique e Joaquim-- do Segundo Livro de Abilio Borges.
 (...)
 HISTORIA PATRIA: (58) Tiradentes, seu procedimento gene roso conquista-lhe a gloria.
 TITULO VI Deveres para com o proximo em geral
 I (Generosidade)
 54) Quem dá ao pobre empresta a Deus.
 55) Na margem do atoleiro se conhece o cavalleiro.
 II (Beneficencia)
 56) Quem nos dá um osso não nos deseja morto.
 57) Fazei aos outros o que querieis que elles vos fizessem.
 58) Quem bemfaz, para si o faz; quem malfaz, para si o faz.

Índice analítico do título VI, deveres para com o próximo em geral: I, generosidade; II, beneficência;
 (60) FOLK-LORE nacional: A história da Bella e da Fera.
 (64) HISTÓRIA PÁTRIA: Anchieta entre os selvagens no Brasil. — Euclydes da Cunha, p. 49, dos Contrastes e Confrontos. (...) (Pinto, 1917, p. 40 a 42).

Também há um rol chamado “livros para uns e outros” e ainda livros sugeridos “para as meninas”, com a intenção de consolidar valores morais, cívicos, higiênicos, dentre outros, para a edificação da sociedade.

Secção X do mesmo catálogo
 Literatura para uns e outros
 A pelle de burro
 Pelo Mundo fóra Maria Amália Vaz de Carvalho
 (...)
 Máximas de Maricá
 Astúcias de Bertoldo
 (...)
 Para as meninas:
 O livro das donas de casa, por Silvino
 O Confeiteiro Popular
 Nos livros de D. Maria Amália Vaz de Carvalho, Vera Cleser e nos de D. Júlia Lopes dedica-se à economia doméstica encontrarão as nossas educandas muito a respigar.
 (...)
 Fischer- L'Education Montessori, livro altamente recomendável também às mães (Fischbacher- Paris.) (1916). (Pinto, 1917, p. 169 – 170).

Alexina de Magalhães sugere ainda obras em francês para o estudo da língua, visando elevar a cultura do povo a um novo patamar, demonstrando sua preocupação com a formação do humano com expectativas de desenvolvimento às suas máximas potencialidades. Tais práticas ocasionariam o desenvolvimento individual, mas traria uma repercussão positiva em toda a sociedade, engrandecendo culturalmente a nação.

Embora tenha feito um trabalho relevante para a construção da identidade nacional, para a educação e para que chegasse a nosso tempo valioso material de cultura popular da ancestralidade, Alexina de Magalhães foi vítima de memoricídio, esse apagamento sistemático, sobretudo das mulheres, que a despeito de contribuírem significativamente para a evolução da sociedade, são engolidas pelos ideais do patriarcado. Somente com a iniciativa de mulheres pesquisadoras do século XXI, temos sua memória enfim resgatada. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2022) nos fala sobre a preocupação da pedagoga em contribuir para a formação de uma Biblioteca Infantil, importante iniciativa para a formação da identidade nacional.

Celiane nos apresenta os nomes de: Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906), Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), Mário de Andrade (1893-1945), Arthur Ramos (1903-1949) e Sílvio Romero (1851-1914) como importantes folcloristas que fizeram trabalho semelhante ao de Alexina na valorização da cultura popular e folclórica, entretanto o nome dela é bem menos mencionado e seu trabalho não é ovacionado como merece, por ela ser uma mulher.

Partindo para a análise das peças apresentadas no capítulo “Cantigas dos Pretos, a pesquisadora dissecou, sob um viés antropológico, as músicas: ‘Pae José’, ‘Charuta’, ‘Pae Francisco’, ‘Sinházinha’, ‘Chiquinha’, ‘Tumba’ e ‘Carola’”. Levanta ainda hipóteses interpretativas, sobretudo com relação à ambientação onde os negros viviam: a violência a que estavam sujeitos, a falta de direitos, o jugo do branco, saberes, vivências, condições de trabalho, hábitos, costumes, danças etc.

Não se pode negar que Alexina Pinto fez um minucioso estudo sobre as cantigas sobre as quais se debruçou, a julgar pelos detalhes que traz em notas a respeito da maioria das cantigas, além de partituras de cada cantiga com o intuito de que os pais das crianças cantassem e praticassem mesmo fora da escola. Todavia, não se ateve a questões raciais muito latentes nessas cantigas recolhidas – mas que apenas contemporaneamente, com alentados estudos antropológicos, sociológicos e políticos dessas categorias – é que a nós é permitido discutir com mais lucidez (Reis, 2023, p. 108).

Celiane Reis encerra seu trabalho afirmando que no tempo em que Alexina viveu muitas práticas eram consideradas aceitáveis e comuns com relação à hierarquização da sociedade por etnias. Ocorre que muitos eventos contribuíram para essa mudança de pensamento e de atitude social com relação aos povos, tornando-se inaceitável o racismo, de modo que essa é uma conduta considerada hoje como criminosa. Então há que se observar sua obra com esse olhar para o tempo em que o evento de sua recolha e publicação se deu, pois também se notará a boa intenção da professora na execução do seu trabalho.

Para finalizarmos esta seção, cumpre-nos informar que no ano de 2023 a Biblioteca do Senado Nacional relançou a obra *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* de Alexina de Magalhães Pinto, como parte da Coleção Escritoras do Brasil, volume X. Disponibilizando também as gravações de todas as melodias do livro em seu sítio²⁴ virtual.

Na obra em questão há a reescrita das partituras coligidas por Alexina de Magalhães Pinto, sendo mantidos os elementos paratextuais, com linguagem atual e algumas notas da edição. Mas tal obra não nos impacta neste momento de nosso estudo, compete a nós um

²⁴ <https://livraria.senado.leg.br/cantigas-das-criancas-e-do-povo-e-dancas-populares>

trabalho mais detalhado na seção 3, quando faremos uma análise mais detida de algumas peças contidas no livro. Assim poderemos comparar a publicação de 1916 com a nova de 2023.

2 REPERTÓRIO DO LIVRO *CANTIGAS DA CREENÇAS E DO POVO E DANÇAS POPULARES*: OS ASPECTOS DA ORALIDADE, AS MARCAS REGIONAIS E TEMAS RECORRENTES

*A palavra escrita subjuga a palavra
Torna esdrúxula sua nudez
Estrangula o verbo,
Delimita-lhe lados.*

*A palavra não cabe na letra
O signo não engole o sentido.
Benditos sejam os ágrafos
Que deitam na verve!*

*Na palavra escrita não cabe a palavra,
No leito do rio não nadam baleias.
A palavra escrita é um toco seco
Boiando na corredeira.*

Cyntia Pinheiro

No livro *Linguagem e Silêncio*, o crítico literário francês Francis George Steiner nos afirma que: O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra (Steiner, 1988, p. 30). Tal afirmativa nos convida à reflexão acerca da importância da oralidade na edificação cultural de um povo, pois a palavra pode, ao mesmo tempo, conceber um sentido e aprisioná-lo. É pelo transbordamento que encontramos o inefável. Através da imaginação o sentido vai sendo construído na subjetividade, por afetos singulares e vivências totalmente particulares, alçando voos e encontrando em cada indivíduo uma existência própria em sua intimidade.

Nosso objeto de pesquisa, o livro *Cantigas das Creenças e do Povo e Danças Populares* (1916) de Alexina de Magalhães Pinto, além de seu valor literário e pedagógico, possui também relevante acervo que nos aponta os caminhos marcados pela oralidade na edificação das culturas populares.

Desde a antiguidade, tem-se a palavra falada e cantada como fonte abundante de expressão poética. Para os gregos a figura do *aedo* representa o poeta detentor da verdade, aquele que cria versos para contar/cantar uma história. Ao inspirar (aspirar para dentro) a

musa, o *aedo* torna-se a própria musa, e pela outorga dela provoca deleite a quem o ouve, além de manter uma comunhão com o Divino. O *aedo* tem ainda o papel de transmitir saberes e vivificar uma imagem da totalidade do ser.

Anterior à linguagem escrita, a capacidade dada pelas musas ao *aedo*, apoia-se em *Mnemosýne*, esposa de Zeus e deusa da memória. O canto tem o poder de transcendência, pois se trata de uma manifestação divina, uma garantia de que está sustentado pela verdade reveladora (*alethea*²⁵).

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *polis* e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta (Hesíodo, 1991, p. 16).

As primeiras marcas da oralidade são trazidas sob um aspecto de diafaneidade, aproximando o divino do humano, pela elevação de uma figura especial e espetacular, o *aedo*, o poeta com poderes sobrenaturais e reveladores; a quem é dado em epifania conhecer as deliberações dos deuses, as palavras sagradas das musas pelo canto e pelas revelações de *alethea*.

(...) a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes (Hesíodo, 1991, p.19).

Assim o era, de tal modo que ao poeta e à poesia era dada uma grande deferência, devido à sua admirável capacidade de cultor da memória, tanto em sentido religioso, quanto no que tange à sua eficiência loquaz. Os povos ágrafos conferiam imenso valor à palavra, pois nela encontravam fonte de poder e sabedoria. Para Segismundo Spina, no livro *A madrugada das formas poéticas*:

O que o homem ganhou com a invenção da escritura, que lhe deu contextura lógica na expressão do pensamento, perdeu em valores expressivos, pois todos aqueles tesouros de matizes emocionais que acompanhavam a

²⁵ Encontrado na Teogonia de Hesíodo. Alethea = Revelação (p. 29)

linguagem falada primitiva foi aos poucos devorado pela palavra fria e intelectualizada do texto escrito. A escritura tornou-se assim o sepulcro da linguagem viva (Spina, 2002, p. 22).

Com o surgimento e a adoção do alfabeto, as práticas da oralidade foram perdendo sentido, além do encantamento e do poder dado por *Mnemosýne*, de modo que a memória foi lentamente escasseando, sendo pervertida, contaminada pela representação encontrada nos signos.

Perseguir a totalidade unificada, o Todo-Uno (*Pân Hén*), é a aspiração extrema do pensamento racional e da prosa, que um ao outro se elaboram e se trabalham, a partir das novas condições oferecidas pelo alfabeto para se aprisionar as palavras pela arte da escrita, despojá-las paulatinamente de seu poder encantatório e de sua magia musical e imagética, despojá-las do domínio que exercem numinosamente sobre o homem e domesticá-las no cativeiro da escritura e torná-las instrumento seco, fixo e preciso (Hesíodo, 1991, p.18).

Com a irrevogável adoção da palavra escrita, a linguagem foi assumindo características diferentes. As coisas agora nomeadas com precisão passaram do imaginário e do lúdico ao técnico, ao pontual. A imaginação cedeu território à lucidez, e à clarividência do *aedo* deu-se o artifício de arquitetura da palavra, com a construção pouco ou nada numinosa da prosa. Hesíodo nos fala que a escrita aprisiona a palavra, retirando dela o seu poder encantatório, dando à oralidade um valor de intangibilidade que não se encontra na palavra escrita.

A oralidade perdeu fôlego com o decorrer do tempo, mas jamais perdeu seu poder de transcendência, de modo que o sentido escapa à palavra posta, naquilo que é poético. Para Jean-Paul Sartre (2004) no livro *O que é literatura?* encontramos a essencialidade da coisa, fora da escritura:

Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem. Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera uma busca pela verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. Eles tampouco aspiram a nomear o mundo, e por isso não nomeiam nada pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial (Sartre, 2004, p.13).

Como linguagem estruturada para o mundo exterior ao homem, aquilo que se encontra dentro não pode ser nomeado, a não ser pela imaginação. Essa é a grande marca da oralidade,

a capacidade de ser inventiva e, associada à *Mnemosýne*, levar a muitas gerações as tradições orais que extrapolam a palavra escrita.

A repercussão da oralidade nas gerações seguintes é uma forma de preservar a imaginação, a memória e as tradições, coisa culturalmente essencial. Entretanto, há que se considerar que a falta de registros associada à velocidade dos tempos nos leva a uma grande perda de material significativo para estudo e conhecimento de nossa história pregressa.

Ainda com Spina, no livro anteriormente citado, a reconstituição das culturas primitivas, conquanto milite a dedicação de etnólogos diligentes, é trabalho muitas vezes equacionado às contingências da hipótese (Spina, 2002, p. 16). Assim, os signos assumem seu papel estruturante e historiográfico, beneficiando os acervos culturais com as informações da ancestralidade, seja numa linguagem a partir da escritura formal, ou pela notação musical, ou ainda, por alguma outra forma de registro, capaz de fixar tais informações e eternizá-las.

Alexina de Magalhães Pinto contribuiu para o acervo cultural de nosso país ao embrenhar-se pelas regiões interioranas para catalogar e registrar as manifestações culturais dos povos, respeitando suas formas de expressão e dando-lhes vozes que ecoam até hoje através dos seus livros. Tais manifestações dificilmente chegariam até nós se não fosse por sua iniciativa, dedicação e coragem.

Peter Burke no livro *Cultura popular na idade moderna* (2010) abre o primeiro capítulo com o seguinte parágrafo: “Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (Burke, 2010, p. 26). Tal tendência se espalhou pelo mundo, de modo que o interesse por diversos tipos de literatura tradicional fez com que Burke o chamasse de movimento de descoberta do povo.

No entresséculos XIX–XX, momento de relevantes mudanças nas estruturas educacionais no Brasil, havia importantes debates, em nível mundial, que questionavam o sistema de ensino vigente, com o desejo de se transformar a organização escolar tradicional, o que deu ensejo ao surgimento da Escola Nova em várias partes do mundo. Para Dionísio em seu verbete *Contiguidades na literatura luso-brasileira de autoria feminina* (2019) lemos que “Entre os séculos XIX/XX, o sistema de ensino vigente é posto em questão por pedagogos e educadores, os quais intentava modificá-lo com base nas recentes descobertas sobre o desenvolvimento biológico e psíquico das crianças (...)”. Alexina, engajada no movimento escolanovista, aspira reconhecer as necessidades da infância e aplica uma metodologia

completamente inovadora, partindo das tradições culturais interioranas, cuja pesquisa a levou a conhecer lugares e pessoas que lhe apresentaram histórias, músicas, brinquedos infantis, pela via da oralidade. Um material que ela soube reconhecer como valioso e fez a recolha, legando-nos aos tempos atuais.

É importante destacar que em tempos de instauração da República e movidos pelo sentimento patriótico, buscavam-se respostas às indagações sobre a identidade nacional. Assim, inspirados pelo romantismo e influenciados pelas iniciativas europeias de reconhecimento do valor das culturas populares, foi que encontramos na arte, na música e nas manifestações religiosas periféricas, dos povos interioranos, a possível resposta para nossas indagações. Entretanto, era necessário enquadrar tais pontos de partida a uma estrutura fundamentada na lógica da arquitetura musical ocidental, com seus parâmetros matemáticos e suas regras rígidas. Edilberto Fonseca (2014) em *A ideia de folk e as musicologias*, nos fala sobre isso:

Os processos notacionais de representação simbólica, irão se consolidar tendo como bases teóricas pelo menos três aspectos fundamentais daquilo que veio a ser chamada de “música culta ocidental”: as regras de mensuração, o temperamento e a harmonia. Olhados um a um, cada um desses elementos teve seu tempo histórico de desenvolvimento e formatação em relação ao conjunto de signos e regras que compõem a linguagem musical escrita. Apesar de terem tido percursos históricos particulares e transversais, o consenso gradual e definitivo em torno desses elementos para a linguagem musical prescritiva durante o Iluminismo, e especialmente na música romântica, influenciará os modos de percepção e o gosto tanto das elites como das camadas populares. Esses elementos se tornarão os parâmetros segundo os quais a escuta passará a se pautar, relegando as práticas musicais de populações iletradas ou semi-letradas, quase sempre camponesas, para um lugar simbólico muito específico, o de música folk (Fonseca, 2014, p.88).

A música folk, originária dos povos camponeses, rurais, geralmente pretos e pardos, precisa ser enquadrada na métrica perfeita de uma música ocidental movida por parâmetros sonoros, regras rígidas de composição, matemática rítmica e notação convencional. A estética europeia prevalecia, embora o movimento musical caminhasse agora para a chamada música contemporânea ou experimental, em que houve uma ruptura com os parâmetros musicais convencionais. No Brasil ainda se buscava a genuína estrutura formal elaborada no passado, pelo temperamento das escalas musicais do período barroco, mas também estava fortemente influenciado pelo romantismo musical europeu, período ainda em transição, tendo Beethoven por expoente. O romantismo musical não abandonou as estruturas formais de outrora, mas

aprimorou a capacidade de afetar pela música, com o uso sistemático de recursos sonoros expressivos, utilizando-se de fortíssimos e pianíssimos para impactar e emocionar a plateia. Seguindo nessa frequência e influenciados pelos movimentos nacionalistas ao redor do mundo, nossos compositores buscavam uma simbiose entre a cultura popular e os aspectos da forma musical europeia:

Mário de Andrade e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuraram atribuir novos significados às concepções sobre o “popular” e o “erudito”, oriundos do romantismo do século XIX, tendo como ponto nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas européias (Contier, 2015, p. 111).

Para Alejo Carpentier, citado por Arnado Daraya Contier (2015) por não haver uma tradição técnica própria, buscávamos o sotaque nacional na utilização — estilização — de nossos folclores (Contier, 2015, p. 113). Estilizar nosso folclore era também higienizá-lo, branqueá-lo, ressignificá-lo a uma estrutura coerente com a ética determinante do período.

Para Mário de Andrade, popular e folclórico significavam o mesmo, podendo ser encontrados particularmente na zona rural ou no que chamou de “Brasil profundo”. Contier (2015) ao discutir o folclore como fonte da brasilidade, nos afirma que:

Durante as décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado, num primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, com a sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior, em especial da Europa (Contier, 2015, p. 106).

Para que a música folclórica se tornasse aprazível às exigências da elite intelectual, havia que se adequar à forma de notação musical eurocêntrica, adotada por quase todo o mundo. Alexina, por sua vez, compreendendo a importância da oralidade e, sobretudo, respeitando seu interlocutor que gentilmente lhe apresentava as canções, como elas eram essencialmente executadas, buscou ser fiel à maneira original com que as peças eram cantadas, e em seus paratextos nota-se uma frequente preocupação em esclarecer isso.

A título de exemplificação, podemos observar na peça “Dançarei” que Alexina informa no paratexto: “(2) Falta uma sílaba. Não seria difícil a emenda. Prefiro que m’a envie quem de posse do original”²⁶ (Pinto, 2023, p. 103). Assim, é possível perceber uma

preocupação da pesquisadora em ser fiel ao que ouve e encontra no momento de sua recolha, respeitando a forma original da escuta e evitando fazer acréscimos meramente intuitivos.

Também em seu livro *Contribuição do Folk-lore Brasileiro para a Bibliotheca Infantil* (1907), em sua nota preliminar, Alexina demonstra sua preocupação com a fidelidade de sua recolha:

Fiel na sua essência, afirmo-o aos estudiosos, do nosso lore. Pois, não obstante destinar-se ele à infância, procurei, mesmo aqui, seguir de perto cada narrador no seu contar, - emendar ou suprimir o mínimo possível. Obrigavam-me a essa preocupação de máxima fidelidade relativa, o acatamento ao modo de função das faculdades psíquicas primitivas, infantis ou não, e o respeito às tradições pátrias e humanas (Pinto, 2023, p. 3).²⁷

As temáticas encontradas no livro *Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares* de Alexina de Magalhães Pinto são diversas e os capítulos são divididos da seguinte forma:

Primeira parte: Cantigas e Cantigas dos pretos; Segunda parte: Cantigas e danças, Corêtos, Corêtos de mesa, Corêtos e bandos de rua, Cantigas jocosas, Cantigas históricas, regionaes, patrióticas.

Para Téo Azevedo, já mencionado anteriormente, em seu *Léxico Catrumano*, o conceito de Cantiga é: composição poética, dividida em estrofes, de versos curtos (Azevedo, 2022, p. 125). Petrônio Braz²⁸ em seu livro *Léxico dos Gerais*, nos apresenta o seguinte conceito para Cantiga: *s.f.* – Qualquer canto popular. (Braz, 2020, p. 88).

Não encontramos no *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo a definição de Cantiga. Ela é apresentada sempre adjetivada, como cantiga de cego, cantiga de trabalho, cantiga de ninar ou cantiga de roda. Cascudo, entretanto, deixa evidente a característica principal da cantiga ao conceituar Cantador: Cantor popular, principalmente nos estados do Nordeste. Poeta do povo que perambula pelo sertão, cantando versos de sua autoria

²⁶ (2) Falta uma syllaba. Não seria difícil a emenda. Prefiro que m'a envie quem de posse do original" (Pinto, 1917, p. 103).

²⁷ Fiel na sua essencia, afirmo-o aos estudiosos, do nosso lore. Pois, não obstante destinar-se elle á infancia, procurei, mesmo aqui, seguir de perto cada narrador no seu contar, — emendar ou supprimir o minimo possível. Obrigavam-me a essa preocupação de maxima fidelidade relativa, o acatamento ao modo de funcção das faculdades psychicas primitivas, infantis ou não, e o respeito ás tradições patrias e humanas. (Pinto, 1907, p. 3).

²⁸ Petrônio Braz nasceu em São Francisco (Norte de Minas) e concluiu o curso de Direito na Faculdade de Direito do Distrito Federal (UniCEUB). Como jurista, é citado doutrinariamente por desembargadores do Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraíba, Santa Catarina, Espírito Santo, Rio de Janeiro e em teses de mestrado e doutorado. Granjeou prestígio nacional por sua extensa obra no campo do Direito Municipal, além do seu grande legado em literatura. Fonte: <https://unimontes.br/consu-da-unimontes-aprova-titulo-de-doutor-honoris-para-o-advogado-e-escriptor-petronio-braz/>

ou alheios, sempre em forma de *desafio* ou *porfia*. (Cascudo, 2000, p. 106). No glossário apresentado pela própria Alexina de Magalhães temos o conceito de cantiga como sendo: poesia cantada em versos; canção curta (Pinto, 2023, p. 205).

Infere-se daí que Cantiga diz respeito a qualquer composição popular que se destina a ser cantada. Compreendendo as múltiplas formas pelas quais a cantiga pode ser apreendida, Alexina de Magalhães as classificou por temas em conformidade com as características de cada uma, bem como por sua finalidade. O mesmo ocorreu quando organizou os coretos, ao que buscamos o significado em Câmara Cascudo, que ao conceituar, menciona também o trabalho da autora:

Coreto. Reunião de amigos em que as saudações, com vinho, são cantadas. A **Saúde Cantada** (ver) é mencionada por José de Alencar, *Tronco de Ipê*; Afonso Celso, *Giovanina*; Graça Aranha, *Canaã*; Manuel Querino, *A Bahia de Outrora*; Valdomiro Silveira, *Mixuangos*; Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*. Alexina de Magalhães Pinto reuniu, no *Cantigas das Crianças e do Povo*, alguns “Coretos de Mesa” e “Coretos de Bando de Rua”, cantados em Minas Gerais. Luís Heitor Corrêa de Azevedo recolheu letra e música de alguns desses *drinking songs* mineiros. Coreto significa “pequeno coro” (...) (grifos do autor) (Cascudo, 2000, p. 159 – 160).

Para Carvalho a palavra coreto vem do grego “khoros”, latim “choru”, dança (Carvalho, 2010, p. 2). O coreto, além da edificação elevada para acolher apresentações musicais, é também derivação de coro, soma de coro + eto, ou seja, é a formação musical constituída de um pequeno coro para sua execução.

Segundo Alexina de Magalhães, no glossário de seu livro, coreto são canções entoadas em reuniões festivas em que são executados ou cantos de libação (oferendas), ou cantos profanos (Pinto, 2023, p. 205). Então, organizou seu livro conforme as características: se cantigas ou se coretos; se feitas para voz em uníssono ou se feitas para execução em grupo. Considerou as temáticas, características diversas, aspectos regionais, religiosos ou tradições.

No intuito de aclarar e conhecermos melhor o resultado da pesquisa de Alexina foi que elaboramos os seguintes quadros:

Quadro 2. Temática das cantigas do livro *cantigas das crianças e do povo e danças populares* de Alexina de Magalhães Pinto

EDIÇÃO DE 1916					
Nº	NOME DA CANTIGA	PÁG	REGIÃO	ASSUNTO	OBSERVAÇÕES
1	MARIQUINHA	12	Rio, Minas,	Morte	

		S		Bahia		
	2	NA BAHIA	14, 15	Rio, Minas, Bahia	Novidades	
	3	TENHO UM CACHORRINHO	16, 17	Minas	Animalzinho de estimação	
	4	JOÃO CORTA PÁU	18, 19	Minas, Bahia	Alimentação, avareza dos senhores	Nota sobre uma canção de Carlos Gomes
	5	MINHA MÃE	20, 21	Sergipe, Minas	Mãe, professora, touro zebu	
	6	NOSSA SENHORA FAZ MEIAS	22, 23	São Paulo, Minas, Rio	Nossa Senhora, Jesus	
	7	DÓ, RÉ, MI	24	São Paulo, Minas	Notas musicais, Solfejo	
	8	AQUI VAE QUITANDA BOA	25	Rio, Minas, Bahia	Alimentação	
	9	TATURANA	27	Minas	Fauna, mistério	
	10	BITÚ	28, 29	São Paulo, Minas, Rio, Bahia	Cachaça	
	11	UM, DOUS, TRES	30, 31	Rio, Minas	Contagem, palavras indígenas	
	12	BA, BE, BI, BO, BU	33	Minas	Aprendizado, sílabas	
PRIMEIRA PARTE	13	SEO JOÃO AHI VEM	34, 35	Minas	Alimentação	
	14	A BARATINHA	36, 37	Minas	Fauna	
	15	EU VI UMA BARATA	38	Minas	Fauna	
	16	BA-BÉ	39	Minas	Aprendizado, sílabas	Faz crítica à pedagogia adotada
CANTIGAS	17	SAPO JURURU	40, 41	Minas	Fauna	
	18	O PIOLHO	42, 43	Minas	Fauna	
	19	ATCHÉ	44, 45	Não mencionad o	Diabruras, traquinagem, correção	
	20	O CARANGUEJO	46, 47	Minas	Compra de alimento	
	21	O LIMÃO	48, 49	Rio de Janeiro	Limão, amor, brincadeira de roda	
	22	A BORBOLETA	50	Não mencionad o	Fauna	
	23	SENHOR MESTRE VOCÊ ME	51, 52, 53	Minas	Lugar de morar	
	24	CHAMOU DE FEIO	54	Rio Grande do Sul, Minas	Brincadeira familiar	
	25	SEÁ MIQUELINA	55	Rio, Minas	Roça e cidade	Não tem partitura, recomenda a melodia de Senhor Mestre Modinha
	26	AFFECTUOSA	56, 57,	Não	Saudação,	

		SAUDAÇÃO	58	mencionad o	música, amor, sertão	
	27	PULGA EU TE PEÇO	59, 60, 61	Não mencionad o	Pulga na cama	
	28	O VELHO QUER SER RAPAZ	62, 63	Não mencionad o	Casamento	
	29	THEREZINHA DE JESUS	64, 65	Rio, Minas	Amor, gentileza, casamento	
	30	PICA-PÁU	66, 67	Minas	Fauna, amor	
	31	O CRAVO E A ROSA	69, 70, 71	Não mencionad o	Flora, fauna, amor, afeto	
	32	EU QUERO, PAPAE	72, 73	São Paulo, Minas	Amor, casamento	
	33	PAE JOSÉ	76, 77	Minas	Briga, escravidão, maus-tratos	
CANTIGAS	34	CHARUTA	78, 79, 80, 81	Minas	Escravidão, andanças	
DOS	35	PAE FRANCISCO	82, 83	Minas	Casamento	Cantiga do palhaço
PRETOS	36	SINHAZINHA	84, 85	Minas	Doença, morte	Cantiga de trabalho
	37	CHIQUINHA	86, 87	Minas	Cantiga das catadeiras de café	Cantiga de trabalho
	38	TUMBA	88, 89	Minas	Cantiga de cortar páu	Cantiga de trabalho
	39	CAROLA	90, 91	Minas	Amor, casamento	
	40	MANOEL CORISCO	95 a 99	Minas	Valentia, desafio	OU O COMMANDANTE E O GRUMETE (OPÇÃO PARA O TÍTULO)
	41	AUSTUCIOSOS	100	Minas	Traição, desconfiança	Contingente feminino no folk- lore
SEGUNDA PARTE	42	DANÇAREI	101, 102, 103	Minas	Dança, vida	
	43	O MIUDINHO	104, 105, 106	Minas	Política, dança, música	
CANTIGAS E DANÇAS	44	A MARMELADA	107, 108	Não mencionado	Não tem letra, é feita para ser dançada	
	45	NA BAHIA TEM	109 a 112	Não mencionado	Cotidiano: coisas que tem na Bahia	
	46	PENEIRAR FUBÁ	113, 114, 115	Não mencionado	Fauna, trabalho	
	47	CAXUXA	116, 117, 118	Não mencionado	Cotidiano: medo, trabalho	
	48	POLKA X	119, 120,	Não mencionado	Não tem letra, é feita para ser	

			121		dançada	
	49	VULCANO	124, 125	Não mencionado	Trabalho	
	50	FREI MARTINHO	126	Não mencionado	Igreja, religião	Mesma partitura de Frei Diogo
CORÊTOS	51	FREI DIOGO	127	Minas	Igreja, religião	
	52	FRAI PHILIPPE	128, 129	Não mencionado	Igreja, religião	
	53	O PAPAGAIO	132, 133	Minas	Fauna, Brasil	
CORÊTOS DE MESA	54	COMO PÔDE VIVER O PEIXE	134, 135	Minas	Fauna, saudade	
CORÊTOS E BANDOS	55	CANTIGA DE REIS	139, 140, 141	Minas	Reis magos, religião	
DE RUA	56	O ZÉ PEREIRA	142, 143	São Paulo, Rio, Minas	Carnaval	Bando de Carnaval
	57	O TOUCINHEIRO	147,148 , 149	Minas	Cotidiano: compras, alimentação	
	58	ESSES MOCINHO D'AGORA	150, 151	Rio, Minas	Casamento	
CANTIGAS JOCOSAS	59	O CARANGUEJO	152 a 155	Minas	Fauna, compras, desafio	
	60	CARA-DURA	156, 157	São Paulo, Rio, Minas	Casamento	
	61	TIC-TÃO	158, 159	Não mencionado	Brincadeiras infantis	
	62	O MEU PIÃO	160, 161	Minas	Brincadeiras infantis	
	63	NA CHEGADA DO IMPERADOR	164, 165, 166	Minas	Política, economia	
	64	CHEGOU	167	Minas, Rio	Chegada, anúncio	
CANTIGAS	65	O LOPES COMEU PIMENTA	168, 169	Minas	Enforcamento de Tiradentes	
HISTÓRICAS	66	GARIBALDI	170, 171	Minas	O militar Garibaldi	
REGIONAES	67	ANDEI POR SOROCABA	172, 173	São Paulo, Minas	Cidades paulistas	
PATRIOTICA S	68	TABAROA	174, 175	Não mencionado	Sertão, encantamento, paixão	
	69	A MORTE DE UM SOLDADO BRASILEIRO	176,177 , 178	Minas	Guerra, Soldados	
	70	D. PEDRO II	179, 180, 181	Rio, Minas	D. Pedro II	
	71	O LOPES	182, 183	Bahia, Minas	Guerra, Soldados	
	72	CANTO DOS BOROROS	184, 185	São Paulo	Canção indígena	
	73	DESPEDIDAS	186	Minas	Quadras	Não tem partitura
	74	DESPEDIDA	187	Minas	Quadra	Não tem partitura

Fonte: Elaborado pela autora, 2024

Quadro 3. Temática das cantigas do livro *cantigas das creanças e do povo e danças populares* de Alexina de Magalhães Pinto –

EDIÇÃO DE 2023

	N º	NOME DA CANTIGA	PAG	REGIÃO	ASSUNTO	OBSERVAÇÕES
	1	MARIQUINHAS	25	Rio, Minas, Bahia	Morte	
	2	NA BAHIA	26, 27	Rio, Minas, Bahia	Novidades, Regionalismo	
	3	TENHO UM CACHORRINHO	28, 29	Minas	Animalzinho de estimação	
	4	JOÃO CORTA PÁU	30, 31	Minas, Bahia	Alimentação, avareza dos senhores	Nota sobre uma canção de Carlos Gomes
	5	MINHA MÃE	32, 33	Sergipe, Minas	Mãe, professora, touro zebu	
	6	NOSSA SENHORA FAZ MEIAS	34, 35	São Paulo, Minas, Rio	Nossa Senhora, Jesus	
	7	DÓ, RÉ, MI	36, 37	São Paulo, Minas	Notas musicais, Solfejo	
	8	AQUI VAE QUITANDA BOA	38, 39	Rio, Minas, Bahia	Alimentação	
	9	TATURANA	40, 41	Minas	Fauna, mistério	
	10	BITÚ	42, 44	São Paulo, Minas, Rio, Bahia	Cachaça	
	11	UM, DOUS, TRES	44, 45	Rio, Minas	Contagem, palavras indígenas	
PRIMEIRA PARTE	12	BA, BE, BI, BO, BU	46, 47	Minas	Aprendizado, sílabas	
	13	SEO JOÃO AHI VEM	48, 49	Minas	Alimentação	
	14	A BARATINHA	50, 51	Minas	Fauna	
	15	EU VI UMA BARATA	52, 53	Minas	Fauna	
CANTIGAS	16	BA-BÉ	54, 55	Minas	Aprendizado, sílabas	Faz crítica à pedagogia adotada
	17	SAPO JURURU	56, 57	Minas	Fauna	
	18	O PIOLHO	58, 59	Minas	Fauna	
	19	ATCHÉ	60,	Não	Diabruras,	

	9		61	mencionado	traquinagem, correção	
	2	O CARANGUEJO	62,	Minas	Compra de	
	0		63		alimento	
	2	O LIMÃO	64,	Rio de	Limão, amor,	
	1		65	Janeiro	brincadeira de roda	
	2	A BORBOLETA	66,	Não	Fauna	
	2		67	mencionado		
	2	SENHOR MESTRE	68,	Minas	Lugar de	
	3		69		morar	
	2	VOCÊ ME	70	Rio Grande	Brincadeira	
	4	CHAMOU DE		do Sul,	familiar	
		FEIO		Minas		
	2	SEÁ MIQUELINA	71	Rio, Minas	Roça e cidade	Não tem partitura, recomenda a melodia de Senhor Mestre Modinha
	2	AFFECTUOSA	72,	Não	Saudação,	
	6	SAUDAÇÃO	73	mencionado	música, amor, sertão	
	2	PULGA EU TE	74,	Não	Pulga na cama	
	7	PEÇO	75	mencionado		
	2	O VELHO QUER	76,	Não	Casamento	
	8	SER RAPAZ	77	mencionado		
	2	THEREZINHA DE	78,	Rio, Minas	Amor,	
	9	JESUS	79		gentileza, casamento	
	3	PICA-PÁU	80,	Minas	Fauna, amor	
	0		81			
	3	O CRAVO E A	82,	Não	Flora, fauna,	
	1	ROSA	83	mencionado	amor, afeto	
	3	EU QUERO,	84,	São Paulo,	Amor,	
	2	PAPAE	85	Minas	casamento	
	3	PAE JOSÉ	88,	Minas	Briga,	
	3		89		escravidão, maus-tratos	
CANTIGAS	3	CHARUTA	90,	Minas	Escravidão,	
	4		91		andanças	
DOS	3	PAE FRANCISCO	92,	Minas	Casamento	Cantiga do palhaço
	5		93			
PRETOS	3	SINHAZINHA	94,	Minas	Doença, morte	Cantiga de trabalho
	6		95			
	3	CHIQUINHA	96,	Minas	Cantiga das	Cantiga de trabalho
	7		97		catadeiras de café	
	3	TUMBA	98,	Minas	Cantiga de	Cantiga de trabalho
	8		99		cortar páu	
	3	CAROLA	100,	Minas	Amor,	
	9		101		casamento	
	4	MANOEL	104	Minas	Valentia,	Ou o commandante
	0	CORISCO	a		desafio	e o grumete (opção para o título)
			107			Contingente
	4	AUSTUCIOSOS	108	Minas	Traição,	feminino no folk- lore
	1				desconfiança	
SEGUNDA	4	DANÇAREI	110,	Minas	Dança, vida	
PARTE	2		111			
	4	O MIUDINHO	112,	Minas	Política, dança,	
	3		113		música	

CANTIGAS E DANÇAS	4	A MARMELADA	114,	Não mencionado	Não tem letra, é feita para ser dançada		
	4		115				
CORÊTOS	4	NA BAHIA TEM	116	Não mencionado	Cotidiano: coisas que tem na Bahia	Mesma partitura de Frei Diogo	
	5		a				
			119				
	4	PENEIRAR FUBÁ	120,	Não mencionado	Fauna, trabalho		
	6		121				
	4	CAXUXA	122	Não mencionado	Cotidiano: medo, trabalho		
	7		a				
			124				
	4	POLCA X	125	Não mencionado	Não tem letra, é feita para ser dançada		
	8		a				
		127					
	4	VULCANO	130,	Não mencionado	Trabalho		
	9		131				
	5	FREI MARTINHO	132,	Não mencionado	Igreja, religião		
	0		133				
	5	FREI DIOGO	132,	Minas	Igreja, religião		
	1		133				
	5	FRAI PHILIPPE	134,	Não mencionado	Igreja, religião		
	2		135				
	5	O PAPAGAIO	138,	Minas	Fauna, Brasil		
	3		139				
CORÊTOS DE MESA	5	COMO PÔDE	140,	Minas	Fauna, saudade	Bando de Carnaval	
	4	VIVER O PEIXE	141				
CORÊTOS E BANDOS DE RUA	5	CANTIGA DE REIS	144,	Minas	Reis magos, religião		
	5		145				
	5	O ZÉ PEREIRA	146,	São Paulo, Rio, Minas	Carnaval		
	6		147				
	5	O TOUCINHEIRO	150,	Minas	Cotidiano: compras, alimentação		
	7		151				
CANTIGAS JOCOSAS							
	5	ESSES MOCINHO D'AGORA	152,	Rio, Minas	Casamento		
	8		153				
	5	O CARANGUEJO	154	Minas	Fauna, compras, desafio		
	9		a				
		157					
	6	CARA-DURA	158,	São Paulo, Rio, Minas	Casamento		
	0		159				
	6	TIC-TÃO	160,	Não mencionado	Brincadeiras infantis		
	1		161				
	6	O MEU PIÃO	162,	Minas	Brincadeiras infantis		
	2		163				
	6	NA CHEGADA DO IMPERADOR	166,	Minas	Política, economia		
	3		167				
	6	CHEGOU	168	Minas, Rio	Chegada, anúncio		
	4						
CANTIGAS	6	O LOPES COMEU PIMENTA	169	Minas	Enforcamento de Tiradentes		
	5		a				
			171				
HISTÓRICAS	6	GARIBALDI	172,	Minas	O militar Garibaldi		
	6		173				
REGIONAES	6	ANDEI POR SOROCABA	174,	São Paulo, Minas	Cidades paulistas		
	7		175				
PATRIOTICAS	6	TABAROA	176,	Não mencionado	Sertão, encantamento, paixão		
	8		177				
	6	A MORTE DE UM SOLDADO	178,	Minas	Guerra, Soldados		
	9		179				

	BRASILEIRO				
7	D. PEDRO II	180	Rio, Minas	D. Pedro II	
0		a			
		183			
7	O LOPES	184,	Bahia,	Guerra,	
1		185	Minas	Soldados	
7	CANTO DOS	186,	São Paulo	Canção	
2	BOROROS	187		índigena	
7	DESPEDIDAS	188	Minas	Quadras	Não tem partitura
3					
7	DESPEDIDA	189	Minas	Quadra	Não tem partitura
4					
7	AS DESPEDIDAS	190	Minas	Quadras	Não tem partitura
5					

Fonte: Elaborado pela autora, 2024

Nota-se que na primeira parte de Cantigas e Cantigas dos pretos, a recolha aconteceu em vários Estados brasileiros, e as temáticas são diversas. As peças falam sobre fauna, flora, alimentação, aprendizado, sílabas, comportamento, notas musicais, família, amor, casamento e outros temas. Nos paratextos podemos observar a sua preocupação pedagógica ao apontar, por exemplo: “vulgaríssimo erro é o das misturas de pessoas gramaticais referindo-se à mesma entidade” (Pinto, 2023, p. 49)²⁹, sobre a peça “O limão”.

Também encontraremos notas explicativas sobre a sua necessidade de fazer correções na partitura, ao que ela se justifica quase com um ar solene: “O ritmo da canção popular, no segundo verso, recaía na segunda sílaba, vi-me forçada a passá-lo para a terceira, de modo a obter que a acentuação da música recaísse na sílaba tônica do vocábulo inicial.”³⁰ (Pinto, 2023, p. 47), explicando sua intervenção na peça “O caranguejo”.

A jovem professora fez um trabalho pouco ortodoxo, com a inserção da cultura popular na escola, elevando a tradição e a oralidade a um patamar pouco ou nunca experimentado no ambiente escolar, com recomendações pontuais à infância, aos educadores e até às mães. Talvez por enxergar adiante, Alexina de Magalhães Pinto, sendo mulher de seu tempo, conseguiu agregar a cultura popular às práticas pedagógicas, entendendo as demandas da infância, suas peculiaridades e potências, embasando o pensamento futuro dos estudiosos do folclore como aliado à pedagogia.

Flávia Guia Carnevali, em *Memória e História na folclorista Alexina de Magalhães Pinto* (2011), informa que a autora se dedicou à pesquisa direcionada ao folclore e buscou aliar os preceitos da época com a cultura popular:

²⁹ “vulgaríssimo erro é o das misturas de pessoas grammaticaes referindo-se à mesma entidade” (Pinto, 191, p. 49). Devemos observar que Alexina de Magalhães, sendo uma mulher branca e de elite faz as correções conforme a norma culta, conhecida e praticada por ela, em seu meio cultural e intelectual.

³⁰ “O rythmo da canção popular, no segundo verso, recahia na segunda syllaba; vi-me forçada a passal-o para a terceira, de modo a obter que a accentuação da musica recahisce na syllaba tonica do vocabulo inicial” (p.47).

Foi ela quem usou pela primeira vez material folclórico na elaboração de livros didáticos, contrariando a tendência da época de excluir histórias populares e folclóricas dos livros destinados a compor a biblioteca infantil. Alexina foi inovadora ao acreditar no potencial educativo da cultura popular, mas para isso reelaborou e recriou os contos, as brincadeiras infantis e as cantigas populares à sua maneira (Carnevali, 2011, p. 388).

Carnevali nos esclarece que Alexina de Magalhães Pinto, ainda que preocupada com a integridade de seu material no âmbito da pedagogia e do folclore, apresenta suas cantigas sempre acrescidas de notas corrigindo ou alterando conteúdos que considerava impróprios aos ouvidos infantis, bem como erros de linguagem ou arcaísmos. Tal atitude pode muito parecer uma espécie de censura, por outro lado, evoca uma sincera preocupação com a educação moral, física, cívica e intelectual das crianças sob a tutela de seu trabalho.

Acreditava haver no material de sua recolha um acervo de grande potencial educativo, possuindo também uma perspectiva interdisciplinar, envolvendo o abandono do ensino maquinal fundado na memorização, para a experimentação prática através das cantigas e dos brinquedos. Pretendia abranger temas patrióticos, leitura de partituras, incentivar a criatividade para a contação de histórias, praticar exercícios físicos por meio da dança, instigar o conhecimento da flora e da fauna, falar sobre a geografia das recolhas e muitas outras possibilidades a serem exploradas.

No final do século XIX, havia uma crescente preocupação com a formação das crianças, de modo que elas se encaixassem em padrões estabelecidos pela classe dominante. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na obra *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias* (2006), relembram que os primeiros livros de literatura para o público infantil eram obras traduzidas de escritores europeus e muitas histórias eram adaptadas.

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Maria Zilda da Cunha, no texto *Opera Lyrica Nacional: das Minas Gerais para o folk-lore brasileiro e a bibliotheca infantil*, nos afirmam que: “O folclore migra para o livro; e é do folclore que emergem, portanto, os fenômenos literários com que nos deparamos nas Cantigas” (Santos; Cunha, 2017, p. 17). A partir das cantigas e dos coretos é possível conhecer costumes, tradições, comidas, brincadeiras, paisagens e muito mais dos povos de onde elas partem. Os muitos fenômenos literários possíveis a partir das cantigas e dos coretos foram explorados por Alexina. Ela compreendeu que a rítmica envolvente, a facilidade de memorização das letras curtas e a riqueza de seu teor seriam excelentes meio de aprendizagem, interação e desenvolvimento infantil.

É possível se observar nos Quadros 2 e 3, que a primeira parte do livro de Alexina de Magalhães apresenta uma recolha feita especialmente na região sudeste do país, sendo o Estado de Minas Gerais mencionado mais de trinta vezes, seguido por São Paulo e Rio de Janeiro e com raras anotações de Bahia, Sergipe e Rio Grande do Sul. Na segunda parte do livro há muitas cantigas cuja região de recolha não é mencionada, mas Minas Gerais continua sendo a maior fonte de informações da pesquisadora. Não é de se estranhar que isso ocorra por se tratar do Estado em que Alexina de Magalhães Pinto nasceu e viveu a maior parte de sua vida.

Os temas variados surgem de maneira natural e aparentemente despretensiosa, de modo que não há uma sequência lógica ou uma sistematização rígida na sequência dos capítulos, nem mesmo se evidencia alguma cronologia na organização, mas uma certa espontaneidade. A primeira peça do livro “Mariquinhas” traz os seguintes versos:

MARIQUINHAS

Mariquinhas morreu ontem,
Ontem mesmo se enterrou;
Na cova de Mariquinhas
Nasceu um pezinho de flô.

No paratexto que sucede à peça, na versão de 2023 publicada pelo Senado Federal, lê-se a explicação em Nota do Editor de que a supressão de letras no fim das palavras é um cacoete herdado dos índios³¹, que nos leva ainda hoje a “comer” os rr finais. Na versão de 1916 não há tal afirmativa em rodapé, Alexina de Magalhães somente nos sugere que sobre a queda do r se possa ler *Estudos sobre a poesia popular* de Sílvio Romero:

1 Sobre a queda do r etc., ler S. ROMERO – Estudos sobre a poesia popular, págs. 319 e seguintes. (N. da A.)

2 Explica Romero (1888, págs. 318-319): “O Sr. Baptista Caetano fez a observação seguinte: ‘A supressão de uma e mais letras no final das palavras tão usual entre os brasileiros, principalmente os caboclos e caipiras, é um cacoete herdado dos índios e desconhecido aos portugueses que pelo contrário procuram tornar brevíssimas as sílabas não acentuadas do meio ou do princípio das palavras, – pronunciando: m’laço, b’tar, r’logio, pr’staram, ap’var em vez de melaço, botar, prestaram, aprovar; os brasileiros pelo contrário dizem: botá, chovê, ardê, subi, comendo invariavelmente os rr finais.’ Esta observação é exatíssima e bem se nota neste fato: falando de um horror de gente, o português diz: – um ror de gente, e o brasileiro um horrô de gente” (N. do E. – grafia atualizada) (Pinto, 2023, p. 24).

³¹ Expressão utilizada pelo editor.

A peça está indicada como oriunda de São Paulo, Minas e Bahia, podendo significar que tenha sido encontrada nos três Estados brasileiros pela pesquisadora, reafirmando a oralidade como instrumento de disseminação da cultura popular, pela abrangência territorial. A temática da morte, com um final sublime, no qual a melancolia se mistura à esperança de uma vida surgida da própria cova, com o nascimento de uma “flô”, é a forma poética simples e reveladora da expectativa humana de que algo bom pode resultar da fatalidade. Com expressão “flô”, como corruptela do substantivo flor, é atestada a força e as marcas da oralidade em nossa cultura; a linguagem e os regionalismos são incontestáveis no Brasil, que possui dimensões continentais e um cem número de dialetos próprios de cada lugar.

A Poesia, para Sessgimund Spina (2002) esteve sempre envolvida em um halo de mistério, e essa imaginação que na natureza envolve poderes invisíveis será sempre responsável pelo bem-estar ou mal-estar do homem sobre a terra (Spina, 2002, p. 33). O canto, que decorre da forma poética, personifica a palavra, animando de vida e de virtude o que a imaginação cria. Dessa forma, a flor que brota na cova de Mariquinhas é o prenúncio de um tempo de paz, esperança e consolo, apesar do fato morte.

A primeira peça da parte denominada Cantiga dos Pretos, é a música Pai José. Encontramos interessantes aspectos linguísticos e musicais tanto na versão publicada em 1916, quanto naquela atual, do Senado Federal, de 2023. Com relação aos aspectos musicais, preferimos abordá-los em peças específicas e de forma mais detida na parte 3 deste trabalho, cujo objetivo é relacionar exatamente os aspectos musicais de notação, prosódia, métrica e forma. Por hora, vamos aos elementos textuais desta peça:

PUBLICAÇÃO DE 2023	PUBLICAÇÃO DE 1916
PAI JOSÉ – Pai, Zuzé, como está, como tem passado? – <i>Iô tá véio, iô tá magro, iô tá cabado;</i> Já não <i>come</i>, já não <i>bebe</i>, já não <i>drome</i>, Língua de <i>baranco</i> tá dizendo qu’ê ciúme. Sinhazinha <i>tá</i> na sala <i>de conversa</i>; Tá pensando que <i>zi negrinha tá cosendo</i>; <i>Zi negrinha</i>, de ciúme, <i>tá brigando</i>; Mexerico, na cozinha, <i>tá frevendo</i>. Sinhá grita, Sinhá xinga, Sinhá <i>ráia</i>, Sinhazinha fica tudo <i>zangarinha</i>; <i>Cúmu êre</i> já não <i>póre dá pancada</i>, Manda <i>rapá</i> minha cabeça <i>cú naváia</i>. (Pinto, 2023, p. 88)	Pae José - Pae, Zuzé, como está, como tem passado? - <i>Iô tá veio, iô tá magro, iô tá cabado;</i> Já não <i>come</i>, já não <i>bebe</i>, já não <i>drome</i>, Língua de <i>baranco</i> tá dizendo qu’ê ciúme. Sinházinha <i>tá</i> na sala <i>de conversa</i>; Tá pensando que <i>zi negrinha tá cosendo</i>; <i>Zi negrinha</i>, de ciúme, <i>tá brigando</i>; Mexerico, na cozinha, <i>tá frevendo</i>. Sinhá grita, Sinhá chinga, Sinhá <i>ráia</i>, Sinházinha fica tudo <i>zangarinha</i>; <i>Cúmu êre</i>, já não <i>póre dá pancada</i>, Manda <i>rapá</i> minha cabeça <i>cú naváia</i>. (Pinto, 1916, p. 76 - 77)

Em ambas as versões o texto possui os mesmos grifos. As únicas diferenças são que na versão de 1916, na terceira estrofe, encontramos a palavra “chinga” com ch, e um acento agudo em “Sinházinha³²”.

O poema é ritmado. Pudemos contar seis pulsos a cada frase, numa leitura métrica. Sendo versos de 12 e 13 sílabas, que ao serem emitidas em determinada pulsação, provocam elisões que fazem com que todas as frases caibam perfeitamente nos tempos.

Chama-nos a atenção o fato de a música se chamar “Pai José” e já no primeiro verso nos deparamos com a expressão “Pae, Zuzé”. Certamente o título está contaminado pela forma culta empregada pela autora. Pae Zuzé seria uma corruptela do termo considerado correto. Celiane Reis em sua dissertação de mestrado faz uma análise dessa peça, e em determinado trecho nos explica:

A Sinhazinha ocupa um lugar privilegiado da casa (a sala), destinado à nobreza, e a “negrinha”, habita a cozinha, lugar considerado menos nobre, em que deveria estar executando seu trabalho. No entanto, a escravizada descuida-se de suas atribuições e começa a fofocar e a brigar. É importante salientar, também, que a palavra “Sinházinha” está grafada com letra inicial maiúscula e “negrinha”, não. A forma com a qual a autora decide empregar as palavras em destaque, conscientemente ou não, pode referir-se ao grau de importância que cada uma possui tanto para Alexina Pinto quanto para o contexto em que a cantiga foi registrada, criando, assim, uma questão de subalternidade (Reis, 2023, p. 93).

Por todo o poema fica evidente uma linguagem peculiar e, se comparada com as peças dos demais capítulos, poderemos inferir tratar-se de uma maneira de comunicação muito própria, provavelmente circunscrita às comunidades negras existentes à época. O negro, como já mencionado no primeiro capítulo, não tinha identidade³³, muitos menos direitos civis³⁴, mas

³² Com a lei 5.765, de 18 de dezembro de 71, caiu o acento subtônico das palavras terminadas em –mente; -zinho; -zito e afins. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1612199905.htm>

³³ Segundo Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está em nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (Hall, 2006, p. 39). O homem escravizado foi tendo a sua identidade ultrajada pelo meio no qual foi inserido, perdendo o significado sobre si mesmo, carecendo de uma adequação à insalubridade forçada em um território estranho, desse modo, não se afirmava mais como pessoa, mas como objeto de trabalho abusivo e degradante. “As identidades nacionais [...] representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma *particularista* de vínculo ou pertencimento (Hall, 2006, p. 76). Ao perder o pertencimento ao seu lugar original e o seu vínculo com sua terra, o homem escravizado encontra-se sem uma identidade primordial, a que contribui para a construção subjetiva em relação aos lugares que se ocupam no mundo social e cultural. A identidade se molda ao novo lugar, mas a essência de sua subjetividade, enquanto protagonista de sua afirmação individual, se vê rompida.

preservava suas tradições e sua capacidade de expressão cultural. Não tendo acesso à instrução formal, reproduzia as palavras conforme as ouvia, ou era capaz em seu contexto.

O poema retrata a desonra de ter a cabeça raspada, em razão de ciúme da Sinhazinha. Segundo a pesquisadora Alexina de Magalhães Pinto, no paratexto apresentado nas duas versões do livro, raspar a cabeça das escravas era algo ignominioso, de tal modo que elas se exasperavam ao ponto de cometerem suicídio. De acordo com Celiane Reis, tal cantiga é também uma forma de denúncia:

Por meio da cantiga em questão, é possível afirmar que ela representa a história de vida desses povos que foram castigados e explorados durante o período de escravidão. E não são apenas cantigas de entretenimento, são memórias coletivas de um povo que teve sua liberdade cerceada, suas vontades e identidades apagadas a serviço de senhores de escravos. Percebe-se, em razão disso, que os negros, por meio da cantiga, exprimem como são tratados pelos seus senhores e sinhás (Reis, 2023, p. 94).

Mário de Andrade em *Aspectos do Folclore Brasileiro* nos apresenta uma vasta documentação folclórica que nos prova a existência do preconceito racial. O autor chega à conclusão de que o problema do racismo no Brasil não se encontra tão somente em questões de raça ou de classe, mas trata-se exclusivamente de um problema de cor: “E então veremos essa coisa espantosa do próprio povo inculto esposar o preconceito e cobrir o negro de apodos, pelo simples fato de ser negro” (Andrade, 2019, p. 91):

Se o padre é branco, diz missa,
Sendo preto está mentindo;
Preto nasceu pra cachorro,
E o jeito é morrer latindo.

É impressionante a quantidade de provérbios de apodo citados por Mário de Andrade, embora ele afirme que prefere nem mencionar todos os que ele chegou a ouvir, seja por uma questão de desconforto moral, ou pelo número exponencial de versos com teor racista que teria conhecido. Conclui que é incontestável, nesses provérbios, a consciência de uma diferenciação moral e social (Andrade, 2019, p. 120).

³⁴ Os direitos civis no Brasil estavam regulamentados pela Constituição Imperial de 1824, que assegurava somente aos cidadãos brasileiros a inviolabilidade dos direitos civis e políticos, com muitas ressalvas e restrições. A primeira Constituição republicana, de 1891, assegurou a igualdade legal entre os cidadãos brasileiros e garantiu as liberdades de crença, de associação e reunião. Um marco na conquista dos Direitos Civis foi a abolição da escravidão em 1888, entretanto a liberdade formal não trouxe uma verdadeira integração ou igualdade para os ex-escravizados. (Andrade, 2019, p. 97).

Entendemos que o trabalho de Alexina de Magalhães, mesmo diante de um cenário tão hostil quanto ao povo preto, ao ter a sensibilidade de listar em sua obra as Cantigas dos Pretos, com o intuito de realizar com as peças um trabalho lúdico nas escolas, é de uma relevância e um valor inestimável ao acervo cultural e educacional brasileiro.

A segunda parte do livro *Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares* nos apresenta as Cantigas e Danças. Escolhemos falar um pouco sobre a peça Na Bahia tem. Para tanto, comparamos o texto das versões publicadas em 2023 pela Biblioteca do Senado Federal e a publicação original de Alexina de Magalhães Pinto de 1916:

PUBLICAÇÃO DE 2023	PUBLICAÇÃO DE 1916
NA BAHIA TEM (Dança cantada, em fileiras, ao som de palmas) VERSÃO 2023 Na Bahia tem, Tem, tem, tem... Na Bahia tem, Ó baiana, Coco de vintém. Na Bahia tem, Tem, tem, tem... Na Bahia tem, Seu bem, Coco de vintém. Na Bahia tem, Vou mandar buscar Lampião de vidro, Ó baiana, Ferro de engomar. Na Bahia tem, Vou mandar buscar, Máquina de costura, Seu bem, Fole de soprar.	Na Bahia tem (Dança cantada, em fileiras, ao som de palmas) VERSÃO 1916 Na Bahia tem, Tem, tem, tem... Na Bahia tem, Ó bahiana, Côco de vintem. Na Bahia tem, Tem, tem, tem... Na Bahia tem, Seu bem, Côco de vintem. Na Bahia tem, Vou mandar buscar Lampião de vidro, Ó bahiana, Ferro de engommar. Na Bahia tem, Vou mandar buscar, Machina de costura, Seu bem, Folle de soprar.
(Pinto, 2023, p. 116)	(Pinto, 1916, p. 111)

Em grifo nosso mostramos a grafia das palavras no texto para efeito visual que facilite a comparação. As palavras coco – côco; vintém – vintem; baiana – bahiana; engomar – engommar; máquina – machina; fole – folle; demonstram a evolução da língua escrita, conforme os acordos ortográficos adotados pelo país.

O valor atribuído à dança é maior do que da música propriamente dita, pois, Alexina de Magalhães se dedica a explicar de maneira detalhada como devem ser executados os passos, razão pela qual a peça encontra-se no capítulo destinado a cantigas e danças:

Modo de dançar

Para executar a dança Na Bahia tem, as crianças, em Minas, dispõem-se em duas fileiras, cada cavalheiro em frente à sua dama e distanciado dela de uns sete passos.

Enquanto entoam o canto, do compasso nº 1 ao nº 2 da música, dão três passos para a frente, batendo palmas três vezes, uma em cada passo (as palmas vão assinaladas na música por uma cruzinha +); do compasso nº 3 ao nº 4, cantando e batendo palmas, dão três passos para trás. Durante os compassos 5 e 6 repetem o en avant, avançando, 7 e 8 recuando, ao som de cânticos e palmas.

(Então cumprimentam-se, fazem ou não o traversez, isto é, atravessam, todos, o campo da dança, passando a fileira dos meninos para o lugar em que estava a das meninas e vice-versa). Durante os compassos 9 e 10, as fileiras avançam; 11 e 12 recuam; 13 e 14 avançam; 15 e 16 recuam, sempre cantando e batendo palmas a cada passo; e sempre três passos para a frente e três para trás. Do dous por quatro em diante (16º compasso) todos dançam polca, aos pares, até o fim.

Pode-se variar, cantando, ora uma fileira, ora outra; ora tirando uma os dous primeiros versos, ora tirando a outra, e, em coro geral, prosseguindo-se a quadra, sempre; ora, enfim, substituindo os en avants pela promenade⁴, caminho da roça ou outra qualquer marca das quadrilhas⁵.

(Na linguagem popular tirar uma cantiga e começá-la, ou entoá-la em primeiro lugar, são sinônimos.) (Pinto, 2023, p. 117).

Alexina de Magalhães não informa onde esta peça teria sido recolhida. Mas trata-se de uma peça que evoca a região da Bahia, louvando algumas coisas que lá se encontrariam, como coco de vintém, máquina de costura, lampião de vidro, fole de soprar, elementos típicos do sertão do Brasil. Na versão de 2023 o editor traz vários elementos paratextuais, explicando sobre a dança apresentada pela professora:

1 A variedade desses versos é imensa. Os que me enviou o SR. DR. G. EUTROPIO com essa dança são no gênero valentia ao desafio, pelo que serão registrados alhures. (N. da A.) [A autora novamente menciona o sr. G. Eutropio. Possivelmente seja outro erro tipográfico, pois Alexina, em outros trechos, cita o sr. José Eutrópio (1884-1929) como uma de suas fontes. (N. do E.)]

2 Um passo de dança, do francês *en avant* (avancem). Este comando indica que homens e mulheres devem avançar, até reencontrarem os seus pares. (N. do E.)

3 Outro passo de dança; galicismo. Em danças de quadrilha, é muito utilizado o comando *travessê*. O verbo francês *traverser* significa trocar de lugar, atravessar. (N. do E.)

4 Palavra francesa: *passeio*. O *passeio* é uma figura de contradança em que os pares trocam os lugares e retornam às posições originais no decurso de oito compassos. (N. do E.)

5 Dança popular brasileira própria dos festejos juninos, onde pares de casais executam movimentos derivados das antigas contradanças. (N. do E.) (Pinto, 2023, p. 117)

Através das pistas apresentadas pela forma musical, instruções da autora e elementos paratextuais, pode-se inferir que se trata de uma quadrilha. Sobre a quadrilha, Jairo Severiano no livro *Uma história da Música Popular Brasileira*, nos informa que a quadrilha foi uma das novidades trazidas pela Família Real, junto com várias outras danças europeias, como o minueto, a gavota, o solo inglês, a valsa e a contradança (Severiano, 2013, p. 23), permanecendo na cultura brasileira somente a quadrilha e a valsa, que possuíam características mais populares:

Ainda trazida pela Família Real, a quadrilha de origem francesa desfrutou de forte prestígio pela maior parte do século, declinando com a queda da Monarquia. Esse prestígio deveu-se em parte ao fato de ser a dança que abria os bailes da corte, uma praxe da realeza europeia que encantou os brasileiros. Diante de tal sucesso, a maioria de nossos compositores passou a escrever quadrilhas, que em nada ficavam a dever às peças importadas. Curiosamente, ao sair de moda, essa dança aristocrática acaipirou-se, trocando os salões pelos terreiros juninos, sobrevivendo apenas em variantes popularescas como a saruê, a mana-chica e a quadrilha do interior paulista (Severiano, 2013, p. 24).

Ao dizer que a dança “acaipirou-se”, Jairo Severiano demonstra claramente que há uma espécie de geografia cultural na qual as manifestações populares são possuidoras de uma singularidade que as delimita a uma perspectiva rural, interiorana, simplória. “Acaipirou-se” vem da palavra “caipira”; para Téo Azevedo (2022) em seu *Léxico Catrumano*, o Caipira seria uma corruptela da palavra “Caipora”, que representa um ser lendário, que vive nas matas. Para Petrônio Braz (2020) em seu *Léxico dos Gerais*, caipira é uma “pessoa inculta que reside no campo. Homem ou mulher que não mora em povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe comportar-se em público” (Braz, 2020, p. 82).

A despeito de ser uma dança “acaipirada”, a quadrilha apresentada e tão bem explicada por Alexina de Magalhães, traz palavras de ordem da quadrilha francesa, embora finalize com a substituição dos “*en avants* pela *promenade*, caminho da roça ou outra qualquer marca das quadrilhas” (Pinto, 2023, p. 117). Assim nota-se uma miscelânea cultural, em que a dança da corte se mistura com a dança daqueles considerados “caipiras”.

Quanto aos Coretos³⁵, têm-se os Coretos propriamente ditos, os Coretos de Mesa e os Coretos de Bandos de Rua. Os primeiros quatro coretos têm como característica marcante a presença da onomatopeia. Em Vulcano, faz-se alusão ao deus ferreiro do Olimpo (Hefesto, na mitologia Grega, ou Vulcano, na mitologia Romana). Vulcano era filho de Juno (Hera) e Jupiter (Zeus); por ser muito feio e manco, sua mãe o atirou do alto do Olimpo. Vulcano tornou-se deus da metalurgia, da escultura, dos artesãos e dos ferreiros. Assim, a peça recolhida por Alexina de Magalhães faz referência a este ser mitológico, o que nos sinaliza o poder da oralidade e a força de chegada dos mitos a todos os rincões do planeta:

VULCANO (Coreto)

Vulcano na forja
O ferro batia,
O barulho que fazia
Era tringo-maringolé. } bis
(Pinto, 2023, p. 130).

(Grifo nosso)

Entrada do 1º coro Do 2º coro

Vul - ca - no na for - ja, O

Do 3º coro

fer - ro ba - ti - a, O ba - ru - lho que fa -

Do 4º coro

zi - a E - ra trin - gó - ma - rin - go, o - lé. Vul - lé.

³⁵ **Coreto.** Reunião de amigos nas quais as saudações, com vinho, são cantadas. (Cascudo, 2000, p. 159).

(Pinto, 2023, p. 131).

“Tringo-maringolé” seria também um som feito pelo ferro sendo trabalhado na forja. A peça é um cânone³⁶, o qual é um tipo de canção polifônica em que pelo menos dois grupos entoam a mesma melodia, porém iniciando em momentos diferentes. Na partitura acima consta a anotação “Entrada do 1º coro” já no primeiro compasso da música e ao fim da primeira linha consta “Do 2º coro”, mais adiante aponta a entrada “Do 3º coro” e depois “Do 4º coro”, o que indica que a música será executada por quatro grupos vocais distintos, que entrarão cantando nos momentos marcados na pauta. Assim, ao cantarem, provocam uma divisão sonora harmônica.

Os três próximos coretos têm temática religiosa e trazem os sons onomatopéicos com objetivo de imitação sonora:

FREI MARTINHO (Coreto)	FREI DIOGO (Coreto)	FRAI PHILIPPE (Coreto)
Frei Martinho Sobe à torre, Vai tocar o sino Dem, dem, dem.	Frei Diogo Sobe à torre Toca as matinas: Dem, dem, dom	Frai Philippe, <i>Il campanello</i> , Sube e toca Las campanas: Dlém, dlém, dlém, dlém Dlão, dlão, dlão, dlão.

(Pinto, 2023, p. 132 e 134).

Os grifos são uma opção para facilitar o comparativo. Guardam semelhança as palavras sonoras Dem, Dom, Dlém, Dlão, dos três textos apresentados acima. Com relação a Frei Martinho e Freio Diogo, que na versão de 2023 se apresentam na mesma página (132), Alexina de Magalhães apresenta a seguinte nota

1 Frei Martinho e Frei Diogo provêm de imitação francesa, segundo documentada opinião do ilustre autor das Danças Brasileiras, SR. DR. JOSÉ EUTROPIO, residente em S. Paulo do Muriaé, Minas; cantam-se ambos com a mesma música.

N. B. Os coretos – Bá-bé, Dó-ré-mi, Vulcano na forja e estes acima agradam muito mais começando cada pessoa a cantar um compasso depois da outra; e assim o alcance educativo do coro, no ponto de vista da independência no entoar, é muito maior. (N. da A.)

³⁶ Cânone em música é uma composição contrapontística na qual uma melodia é repetida por diferentes vozes ou instrumentos, mas com um atraso temporal entre cada repetição.

Entrada do 1º coro Do 2º coro Do 3º coro

Frai Phi - lip - pe, Il cam - pa - nello, Su - be e to - ca

Do 4º coro

Las cam - panas: Dlém, dlém, dlém, dlém,

1. 2.

Dlão, dlão dlão dlão. dlão, dlão.

tor - re, Vai to - car o si - no: Dem, dem, dem. dem. Dom, dom, dom, dom.

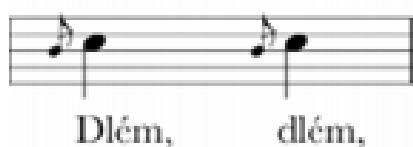
(Minas)

Além disso, traz a informação de que nas peças Frei Martinho e Frei Diogo sigam a mesma melodia acima, conforme o que seria a opinião do Dr. José Eutropio (1884-1929), que foi um intelectual, jornalista, escritor, professor, músico e advogado, negro, nascido no distrito de Boa Família, em Muriaé-MG, provavelmente alguém cujo trabalho norteava Alexina de Magalhães.

O coreto Frai Phillippe já aparece no formato de cânone, muito bem-apresentado desde a partitura, conforme ilustração abaixo:

(Pinto, 2023, p. 135)

Temos a entrada de quatro vozes anotadas na pauta, facilitando a realização do cânone. Nesta peça surge um elemento interessante que se chama *apojatura* que, segundo Bohumil Med é o ornamento que precede a nota real da qual se separa pela distância de 2ª maior ou menor (MED, 1996, p. 295). Sendo *apojaturas* breves e simples, elas são executadas bem rápido, dando ênfase à nota original. Serve só como um ornamento sonoro, na qual se apoia o som que representa as “campanas” ou sinos que a música traz, nos “dlém” e “dlão”.



Há um grande elemento paratextual acompanhando a peça, que reproduzimos aqui:

1 Em Frai Philippe vemos os resquícios da influência espanhola sobre o nosso folclore. Também o Funiculi, funiculá é cantado em Minas totalmente no original italiano; nas festas populares, de 20 de setembro como em tudo mais, vai (principalmente em S. Paulo) a influência italiana sobrepujando a nacional, desde antes da República. Em Minas, coligi, dos lábios de uma menina branca de onze anos de idade, as seguintes quadrinhas e a respectiva música:

Em minha terra,
Eu manjava macarroni,
Em terra de macaqui
Carne seca com feijoni.

Laranja, peire,
Peire e maçani;
Limoni doce,
Marroni,
Riquim, brim, brim.

É, como se vê, uma salada de línguas e de frutas... e significativa salada. Relativamente ao interesse filosófico dos fenômenos de cruzamento e justaposição das línguas, deletrear as págs. 176 e 177 dos Estudos sobre a poesia popular no Brasil, de S. Romero. Relativamente ao valor desses mesmos fenômenos na arte, sentir a beleza das págs. 135 e 136, do Chanaan, de Graça Aranha. (N. da A.) [Aranha, Graça. Chanaan. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1902. 360 p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3927>. Acesso em: 30 maio 2022. (N. do E.)]

Na peça *Fraí Phillippe* temos o que Alexina de Magalhães chama em seu paratexto de justaposição das línguas, o que sugere que encontremos com grande beleza na obra *Chanaan* de Graça Aranha, especificamente nas páginas 135 e 136, que aqui trazemos para fins elucidativos:

Joca fora o primeiro a soltar a voz. Os allemães instinctivamente o imitaram e cada um em sua própria lingua cantava versos bebidos na fonte natal. O mulato maranhense dizia as saudades do seu coração, tudo o que mais amava com as intimas, energias do seu ser humano. E cantava n'um tom que era um longo soluço:

Adeus, campo, e adeus, matto,
Adeus, casa onde morei!
Já que é forçoso partir,
Algum dia te verei.

Era o grande acontecimento, o drama da sua vida esse abandono da terra natal. E elle o cantava sem attender a ninguém, cravando mecanicamente o machado nas arvores.

(...) os immigrants sonhavam-se pela suggestão das cantigas, reunidos a beber, alegres e ruidosos: “Die alten Deutsche trinken noch ein noch ein...” » (os velhos allemães bebem mais um, mais um). A derrubada do rumo proseguia mais activa e mais alegre. Os echos recolhiam as rimas singulares das duas raças, que se casavam no ar n'uma união extranha... (Aranha, 1902, p. 135-136).

A justaposição das línguas de que fala Alexina de Magalhães é apresentada por Sílvio Romero³⁷ em seus *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888). O autor nos informa que “os primeiros produtos destes cruzamentos de línguas são grosseiros; distinguem-se facilmente os elementos heterogêneos que entraram na composição. Ele se dá com o cruzamento de sangue. Pouco a pouco, porém, os elementos se confundem.” (Romero, 1888, p. 176) Romero esclarece que os sinais de heterogeneidade pouco a pouco desaparecem, dando lugar ao que chama de novo produto, totalmente homogêneo.

Fraí Phillippe se torna então uma peça hispano-brasileira, sugerida por Alexina de Magalhães em seu livro *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares*, indicada para os

³⁷ “A “mania das raças” em Sílvio Romero foi uma constante fonte de contradição de seu pensamento e – com certeza – um dos fatores a envelhecer os estudos sociológicos, enquanto as pesquisas etnográficas saíram da pauta intelectual, a partir da década de 1940.” (Scherer, 2009, p. 20). Sílvio Romero tornou-se uma figura polêmica ao longo de Século XX, uma das razões era seu posicionamento etnocêntrico. “O fervor etnológico de Sílvio Romero segue com Gilberto Freire, de Sobrados e Mucamos, que reconhece a primazia de aspectos importantes de sua obra, como a inserção do negro na esfera pública da sociedade urbana em formação, e vai perseguir a construção de uma história brasileira a partir das raças que a formaram. Esses são achados evidentes. Mas também há muito em seus trabalhos biográficos, como as leituras que fez de Euclides da Cunha e Outros Perfis, ou em Vida, Forma e Cor” (Scherer, 2009, p.22)

brinquedos infantis de aplicação pedagógica. Há ainda os coretos de mesa e os coretos de bando de rua, todos apresentando o elemento sonoro da onomatopeia, como recurso para a diversão e o encantamento, além de ser uma excelente estratégia de memorização. Alexina de Magalhães aponta em elementos paratextuais dos coretos o seu caráter recreativo. Quanto às cantigas jocosas elegemos a peça Cara-Dura, também chamada de Cantiga de Palhaço, para análise e apreciação. Considerando que não haja muita distinção textual entre as duas publicações analisadas, optamos por constar aqui o texto da publicação mais recente:

CARA-DURA
(Cantiga de palhaço)

As moças que querem casar
E não se lembram da costura,
São moças muito bilontras,
São moças de cara-dura.
Olé... olá...
São moças de cara-dura.

O médico que vê doentes
E só receita tintura,
É médico muito bilontra,
É doutor de cara-dura.
Olé... olá...
É doutor de cara-dura.

A velha que quer ser moça
Só à força de pintura,
Parece uma pata choca,
É vovó de cara-dura.
Olé... olá...
É vovó de cara-dura.

(Pinto, 2023, p. 158)

A autora nos fala de repositórios vivos e vivificantes dos nossos desenhados humorísticos, como povo, são os ditos e cantigas dos palhaços de circo de cavaleiros, pelo interior do Brasil; ditos chistosos, parlendas, canções, as nonadas que exibem fazem as delícias dos velhos e moços, dos grandes e dos pequenos sendo recontadas anos e anos (Pinto, 2023, p. 158).

As cantigas jocosas são exatamente para fazer graça, divertir e brincar. Os personagens fogem dos seus papéis sociais pré-estabelecidos. O objetivo é justamente operar para os desenhados como a própria autora nos conta, provocar risadas e levar alegria às crianças e aos adultos. As moças e médicos bilontras (espertos), de cara-dura (cara-de-pau,

sem escri
enfim, tu
O
Patriótica

O Lo-pes co-meu pi-men-ta, Pen-san-do que não ar-di-a; A-go-ra es-tá se u-san-do Co-lar à Ma-ri-a Pi-a. Ca-re-ca o pa-i, ca-re-ca a mã-e Ca-re-ca to-da Sua ge-ra-ção. Ca-re-ca o pa-i, ca-re-ca a mã-e, ca-re-ca to-da Sua ge-ra-ção.

(Minas)

Pensando que não ardia;
Agora está se usando
Colar à Maria Pia.

Careca o pai,
Careca a mãe,
Careca toda
Sua geração.

(Pinto, 2023, p. 169).

a-choca,

regionais,

(Pinto, 2023, p. 170).

Observamos que apesar de a primeira estrofe da música tratar de um esbarrão do Lopes no sacristão, a partitura não apresenta esse trecho poético escrito, começando já na terceira estrofe. Entretanto, é possível cantarolar a peça tal qual está escrita, fazendo uma pequena adequação na prosódia para a letra ser encaixada na pauta. Mas trataremos disso na seção 3 deste trabalho.

Por hora podemos ficar intrigados com o fato de o personagem denominado de Lopes “comer pimenta pensando que não ardia”. Por que afinal essa peça estaria posta justamente no capítulo que traz Cantigas Históricas, Regionais e Patrióticas?

O fato de o Lopes “comer pimenta pensando que não ardia” diz de um perigo iminente sobre o qual não teria se precavido, ou agido para evitar. Estar agora usando “colar à Maria Pia” pode perfeitamente fazer alusão à corda para enforcar Tiradentes. E assim, a letra diz muito, sem dizer objetivamente. Trataremos mais desta cantiga no próximo capítulo.

As cantigas patrióticas, como sugere o título do capítulo, trata de personagens históricos, faz alusão a acontecimentos políticos, despedidas, mortes, enforcamentos, e outros assuntos que digam respeito aos cenários públicos brasileiros. A recolha de Alexina traz textos que falam muito pelas entrelinhas, carecendo de exames mais detidos e minuciosos a fim de serem desvendados, coisa que não será possível contemplarmos neste trabalho, devido à necessidade de delimitação do objeto de estudo.

O acervo é vasto. Na seção que se segue, pretendemos trazer um pouco do nosso conhecimento musical a fim de enriquecer este trabalho, analisando os aspectos intersemióticos de algumas peças selecionadas, quais sejam as correspondências entre prosódia, métrica, aspectos da notação musical, ritmo, melodia e texto.

3 ENTRE O SOM E O SENTIDO, ENTRE A PAUTA E A POESIA: O QUE HÁ DE ESPECIAL NA OBRA DE ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO?

Na música encontramos a essência da divindade.

Cyntia Pinheiro

A música é a arte cuja matéria-prima é o som. Mas música não é somente arte, para Bohumil Med em seu livro *Teoria da Música*, ela também é uma ciência, que requer dedicação e muitos anos de estudo, para que o instrumentista alcance a habilidade mecânica e o domínio da teoria. Para que se construa um conhecimento musical completo é necessário que se compreenda os seus fundamentos, quais sejam:

Música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo.

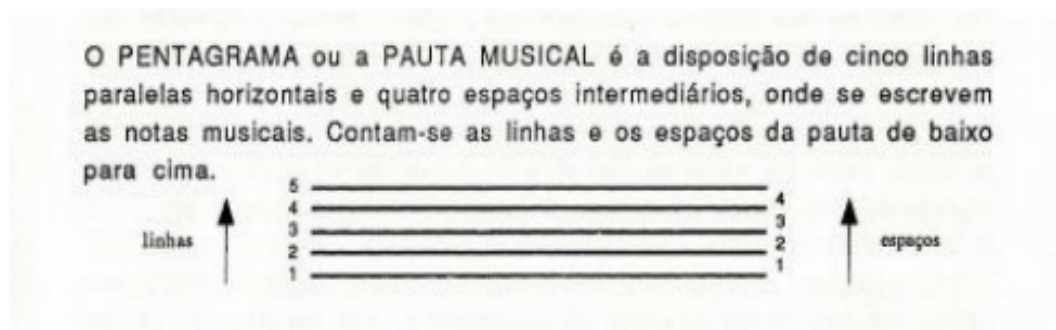
As principais partes de que a música é constituída são:

1)MELODIA – conjunto de sons dispostos em **ordem sucessiva** (concepção horizontal da música);

- 2) **HARMONIA** – conjunto de sons dispostos em **ordem simultânea** (concepção vertical da música);
- 3) **CONTRAPONTO** – conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música);
- 4) **RITMO** – ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia (Med, 1996, p. 11). (grifos do autor)

Por muito tempo a música tem sido transmitida oralmente através da dilatação dos fenômenos culturais dos povos e pela disseminação de suas formas de expressão. A notação musical ocidental surgiu da necessidade de registro de tais eventos sonoros a fim de que não fossem perdidos, na mesma lógica mnemônica que criou a linguagem escrita. O escrutínio da forma musical se tornaria restrito ao papel, de modo que a inefabilidade se daria a partir da interpretação do artista, tal qual analisamos no capítulo dois deste trabalho, em relação à palavra escrita e o sentido de transcendência do poeta.

Os neumas seriam os símbolos taquigráficos gregos, aperfeiçoados entre os séculos V e VII, para que se tivesse uma ideia aproximada da melodia. Em constante evolução, somente no século XVII o pentagrama foi definitivamente adotado. A ilustração abaixo o demonstra:



(Med, 1996, p. 14)

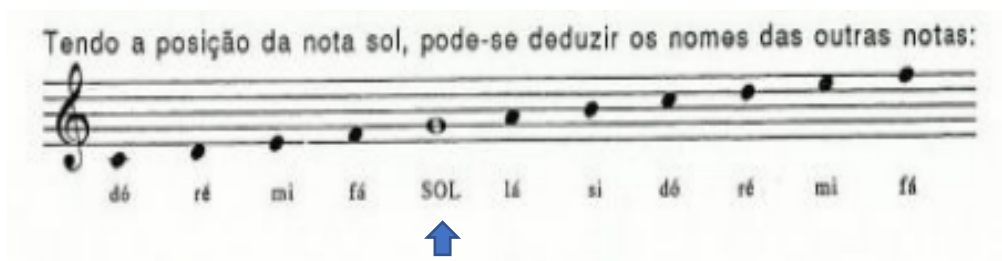
Na pauta musical escrevemos a música definindo a altura dos sons, conforme a clave ³⁸ apresentada no início do trecho musical. A clave mais utilizada e conhecida é a clave de Sol.



Nas peças que analisaremos neste trabalho ela é única que aparece, razão pela qual não trataremos das demais.

³⁸ Clave é um símbolo utilizado no início da pauta para determinar a altura das notas. Ao se identificar a posição da nota na clave (clave de sol, de fá ou de dó) na pauta, as outras notas podem ser localizadas a partir dela, nas linhas e nos espaços.

Tendo seu ponto inicial na segunda linha de baixo para cima, a clave de sol determina a localização da nota SOL e, assim, podemos conhecer a posição das outras notas da escala:



(Med, 1996, p. 16)

É necessário ainda compreendermos algumas características da escrita musical, para podermos percorrer as partituras apresentadas no livro de Alexina de Magalhães Pinto, *Cantiga das Crianças e do Povo e Danças Populares*, com clareza e entendimento acerca das questões que serão levantadas.

Outra característica importante da linguagem musical é a divisão matemática dos tempos, para se alcançar precisão no momento de execução da peça. Para tanto, a organização métrica dos compassos se estabelece, a partir do surgimento das figuras musicais com valores determinados. O que podemos observar na ilustração abaixo:

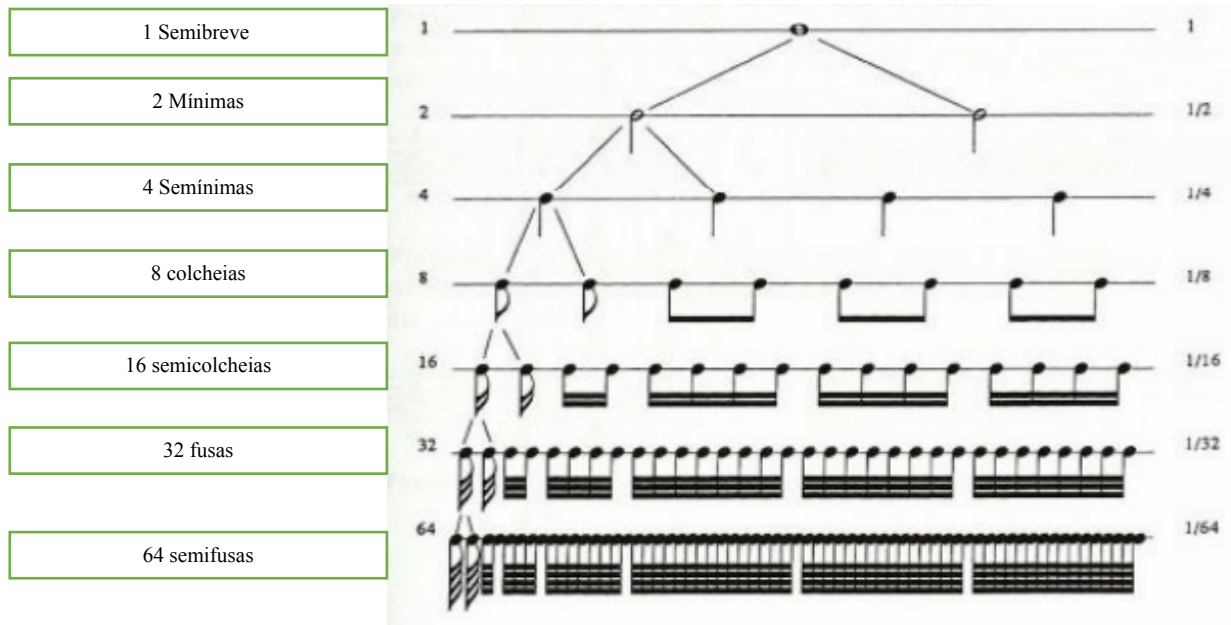


(Med, 1996, p. 21)

As figuras com valor positivo, ou seja, com valor sonoro, são chamadas respectivamente de semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa. Figuras consideradas de valor negativo são as pausas, e equivalem à mesma duração das figuras positivas, porém em tempos de silêncio, são chamadas de pausa da semibreve, pausa da mínima, pausa da semínima, pausa da colcheia, pausa da semicolcheia, pausa da fusa e pausa da semifusa.

As figuras são organizadas de maneira sistematizada. De alto a baixo encontramos as de maior duração até as de menor duração, conforme ilustração:

39



(Med, 1996, p. 27)

As figuras de baixo sempre vão equivaler à metade do valor das figuras de cima, de modo que é necessário o dobro de figuras para se obter a mesma quantidade de tempo.

Toda música é dividida em partes que chamamos de “compasso”, os três tipos de compassos mais conhecidos são: binário, ternário e quaternário. Isso significa que temos basicamente três tipos de música, as de divisão binária, ou seja, cada compasso abrigará dois tempos; as de divisão ternária, em que cada compasso deverá abrigar três tempos; e a de divisão quaternária, que abrigará quatro tempos no compasso. Ainda existem outros tipos de compasso, os compassos compostos, mas não nos ocuparemos deles neste trabalho.

De maneira sintetizada, para o objetivo de uma compreensão básica da notação musical, expusemos um pouco de introdução teórica e seguimos com a análise das peças selecionadas para apreciação neste trabalho, abordando novos conceitos musicais, sempre que se fizer necessário.

³⁹ A mesma divisão de equivalência se dá em relação às pausas correspondentes a cada figura.

Na peça *Tenho um cachorrinho*, observemos as partituras apresentadas na publicação de 1916⁴⁰ do Livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* de Alexina de Magalhães Pinto em comparação com a publicação de 2023 do Senado Federal, da mesma obra.

Tenho um cachorrinho

Tenho um cachorrinho
Chamado Totó;
Elle é malhadinho
De uma banda só.

Bate, bate, bate,
Bate pão-de-ló;
Bate bolachinha
De uma banda só.

Quero passear,
Mas papae não quer;
Hei de passear,
Só si Deus quizer.

(1) Quando eu passear
Levo o meu Totó;
Elle diz adeus,
Elle faz só, só...

Tenho um cachorrinho - Chama - do To - tó;

Elle é ma - lha - di - nho D'uma ban - da só.

Bate, ba - te, ba - te, Ba - te, ba - te pão de ló;

Ba - te bo - la - chinha d'uma ban - da só.

(2) (3) (4) (5)

(1) Por causa do rythmo da musica seria preferivel cantarem as mães - em vez de: chamado Totó - Que é o meu Totó ou outro qual-quer verso equivalente, em que a accentuação recaísse na 3.ª syllaba.
(2) Orig. pop.: *pan-de-ló*.
(3) Orig. pop.: Eu quero passear.
(4) Orig. pop.: Si Deus quizer.
(5) A ultima quadra é imitação: a musica obriga a esse recurso; Fazer só, só = ficar em pé.

(Pinto, 1916, p.16 e

17)

⁴⁰ Infelizmente o original de 1916 é um livro considerado muito raro e não o encontramos para nosso acervo particular, de modo que inserimos no corpo deste trabalho, cópias extraídas do livro da nossa orientadora.



TENHO UM CACHORRINHO

Tenho um cachorrinho
Chamado Totó;
Ele é malhadinho
De uma banda só.

Bate, bate, bate,
Bate pão de ló;
Bate bolachinha
De uma banda só.

Quero passear,
Mas papai não quer;
Hei de passear,
Só se Deus quiser.

Quando eu passear
Levo o meu Totó;
Ele diz adeus,
Ele faz só, só...

(Pinto, 2023, p.28)

Musical score for 'Tenho um cachorrinho' in 2/4 time. The lyrics are: Te-nho um ca-chor - ri - nho Cha - ma-do To - tó; E - le é ma-lha - di - nho De u - ma ban - da só. Ba - te, ba - te, ba - te, Ba - te, ba - te pão de ló; Ba-te bo-la - chi - nha de u - ma ban - - - da só.

(Minas)



¹ Por causa do ritmo da música, seria preferível cantarem as mães – em vez de: *chamado Totó – Que é o meu Totó* ou outro qualquer verso equivalente, em que a acentuação recaísse na 3ª sílaba. (N. da A.)
² Na partitura, há um “luse” a mais do que na letra. (N. do E.)
³ Orig. pop.: *pão-de-ló*. (N. da A.)
⁴ Orig. pop.: *Eu quero passear*. (N. da A.)
⁵ Orig. pop.: *Se Deus quiser*. (N. da A.)
⁶ A última quadra é imitação: a música obriga a esse recurso; *Fazer só, só* = *ficar em pé*. (N. da A.)

(Pinto, 2023, p. 29)

Quanto à letra, colocamos lado a lado o texto constante nas duas publicações para efeito de comparação:

Publicação de 2023	Publicação de 1916
TENHO UM CACHORRINHO Tenho um cachorrinho Chamado Totó; Ele é malhadinho De uma banda só. Bate, bate, bate, Bate pão de ló; Bate bolachinha De uma banda só.	Tenho um cachorrinho Tenho um cachorrinho Chamado Totó; Elle e malhadinho De uma banda só. Bate, bate, bate, Bate pão-de-ló; Bate bolachinha De uma banda só.

Quero passear,
Mas papai não quer;
Hei de passear,
Só se Deus quiser.

Quando eu passear
Levo o meu Totó;
Ele diz adeus,
Ele faz só, só...

(Pinto, 2023, p. 28)

(grifos nossos)

Quero passear,
Mas **papae** não quer;
Hei de passear
Só **si** Deus **quizer**.

Quando eu passear
Levo o meu Totó;
Elle diz adeus,
Elle faz só, só...

(Pinto, 1916, p. 16)

A música *Tenho um cachorrinho* encontra-se na primeira parte do livro, no capítulo chamado *Cantigas*. Observamos que o título, na publicação de 1916, em todas as músicas, aparece somente com a primeira letra em maiúscula enquanto, na publicação de 2023, todos os títulos das peças do livro aparecerão em caixa alta. Ainda com relação ao título, a própria Alexina de Magalhães Pinto oferece um esclarecimento na introdução do livro, que já sana as dúvidas em relação a todas as cantigas:

Com os *títulos* das composições usei da máxima liberdade, visto nomearem-nas os cantores populares, indiferentemente, pelo primeiro ou pelos primeiros versos, ou ainda pelo vocábulo mais característico de todo o trecho (Pinto, 2023, p. 21).

É muito comum a nomeação de cantigas segundo a primeira frase do texto. Isso acontece inclusive com música considerada erudita. Tomemos como exemplo o compositor alemão Joaquim Maria Nin-Cumell⁴¹, que compôs vários ciclos de canções, além de fazer colheitas de peças do cancioneiro popular espanhol, às quais não nomeava senão por números, ao que resultava aos seus intérpretes referenciá-las pela primeira frase. Isso também ocorre na música erudita, inclusive em árias de ópera, quando o trecho acaba sendo popularmente nomeado conforme a frase inicial. E assim se dá com exercícios vocais, como o método Vaccaï⁴², adotado pelo curso de canto do Conservatório Lorenzo Fernandez⁴³. As peças não têm nome, são *lessons*, ou lições numeradas, levando os intérpretes a referirem-se a elas

⁴¹ Não encontramos muito sobre este compositor em livros e nem mesmo na internet, resultando mais em ambiente acadêmico as discussões sobre sua obra, mas anexo aqui um link onde encontrei algumas informações bem acessíveis sobre a vida e obra dele: https://www.abc.es/cultura/musica/abci-fallece-anos-compositor-y-pianista-joaquin-cumell-200401160300-232959_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Fmusica%2Fabci-fallece-anos-compositor-y-pianista-joaquin-cumell-200401160300-232959_noticia.html (acesso em 02/11/2024)

⁴² Vaccaï é um método de canto desenvolvido por Nicola Vaccaï (1790-1848). As Ariettas do método servem a funções específicas, funcionando como exercícios vocais. Está disponível em diferentes tonalidades, para atender às vozes de soprano e tenor, *mezzo-soprano* e barítono, contralto e baixo.

⁴³ O Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, fundado em março de 1961, é considerado hoje uma das maiores escolas públicas de música da América Latina, e está situado na cidade de Montes Claros – MG

conforme a primeira frase. Então o que seria Vaccaj 1, ou Lesson 1 – La escala, chamamos popularmente de “*Manca solecitta*”, conforme a primeira frase do texto.

De volta à peça Tenho um cachorrinho, observamos a diferença na linguagem com relação a alguns vocábulos que grifamos no quadro acima, já que os acordos ortográficos foram acontecendo em 1907, 1943, 1971 e 2009 no Brasil, e muitas palavras ainda eram escritas de forma bem diferente dos tempos atuais: elle – ele; papae – papai; quizer – quiser, o que não configura erro. Desse modo, não há discordâncias em relação ao texto publicado em 1916 e o atual de 2023.

Nos elementos paratextuais, em nota de rodapé, temos o seguinte:

- 1 Por causa do ritmo da música, seria preferível cantarem as mães – em vez de: chamado Totó – Que é o meu Totó ou outro qualquer verso equivalente, em que a acentuação recaísse na 3ª sílaba. (N. da A.)
- 2 Na partitura, há um “bate” a mais do que na letra. (N. do E.)
- 3 Orig. pop.: pan-de-ló. (N. da A.)
- 4 Orig. pop.: Eu quero passear. (N. da A.)
- 5 Orig. pop.: Se Deus quiser. (N. da A.)
- 6 A última quadra é imitação: a música obriga a esse recurso; Fazer só, só = ficar em pé. (N. da A.) (Pinto, 2023 p. 29)

Em comparação com a publicação de 1916, ainda que a linguagem tenha sido atualizada, nota-se somente uma alteração, o acréscimo da nota do editor (número 2) sobre a qual falaremos adiante.

Sobre a primeira nota de rodapé (número 1) a autora sugere que as mães cantem “Que é o meu Totó” em vez de “chamado Totó”. Entendemos que se trata de uma questão de prosódia, embora a partitura apresente a sílaba tônica coincidindo com a sílaba tônica “ma” da palavra “chamado”. Ao substituir pela expressão “que é o meu Totó”, ocorreria uma ligadura entre o verbo “é” e o artigo “o”, ambas executadas na mesma nota, sendo o primeiro tempo do terceiro compasso, representando a tônica musical do compasso. A execução ficaria algo como “que éo meu Totó” (som ligado). Não podemos compreender a intenção da professora ao sugerir a troca, uma vez que o encontro da tônica musical com a tônica silábica faz com que o trecho soe muito melhor.

Com relação à segunda nota de rodapé, temos uma nota do editor da publicação de 2023, que não consta da publicação de 1916, informando que a palavra “bate” aparece na partitura uma vez a mais do que na letra. Isso acontece porque no décimo e no décimo primeiro compassos da música, quando a cantiga diz: “bate pão de ló”, a divisão musical apresenta, após a pausa da semicolcheia, seis colcheias em sequência, cada uma valendo meio

tempo musical. Se fôssemos representar a letra como consta no texto, faltariam sílabas para essas notas. Então acrescenta-se uma palavra “bate” para a métrica ser perfeita, ficando então “bate, bate pão-de-ló”. Acreditamos que a música esteja correta como está escrita. Provavelmente na escrita do texto ficou faltando a palavra “bate” o que gerou a necessidade de o editor trazer a informação.

As notas de número três, quatro e cinco, sucessivamente, são da autora Alexina de Magalhães e aparecem nas duas publicações, ressalvadas as características da linguagem da época. As três tratam da origem popular das expressões “pão-de-ló” que seria “pan-de-ló”, “Eu quero passear” e “Se Deus quiser”; não há explicações mais minuciosas sobre tais marcações.

3 Orig. pop.: pan-de-ló. (N. da A.)

4 Orig. pop.: Eu quero passear. (N. da A.)

5 Orig. pop.: Se Deus quiser. (N. da A.)

(Pinto, 2023 p. 29)

Analisando a partitura detidamente perceberemos que a música está em compasso binário, ou seja, é  dividida a cada dois tempos, sendo a semínima a unidade de tempo⁴⁴.

No segundo compasso há uma ligadura de notas no primeiro tempo, são duas colcheias na nota dó.



Essa representação significa que a nota a dó será entoada durante um tempo inteiro e poderia ser substituída por uma semínima, com igual valor, sem a necessidade da ligadura, entretanto essa opção da autora nos parece didática por dividir ambas as sílabas “ri” e “nho”, da palavra cachorrinho, em duas notas. Mas o som é o mesmo “dó” e a duração é de um tempo para as duas sílabas, inclusive há um sinal de ligadura entre elas. A pulsação do segundo tempo recai sobre uma pausa da colcheia, ou seja, meio tempo de silêncio, de modo que a sílaba “cha” da palavra “chamado” está no tempo fraco. Feita a divisão desta forma, a respiração do cantor recai no tempo dois do compasso, em cima da pausa, o que é desejável.

⁴⁴ Na fórmula de compasso, o número de cima representa o tipo de compasso (binário, ternário ou quaternário) e o número de baixo representa a unidade de tempo, neste caso, o compasso é binário e a unidade de tempo é semínima, porque o número 4 representa essa figura conforme consta no quadro de equivalência da página 74.

Na frase seguinte “ele é malhadinho de uma banda só”, o que pareceria igual ao primeiro fraseado rítmico se modifica com a representação das sílabas “di” e “nho” de malhadinho anotadas abaixo de uma colcheia (meio tempo) ligada a uma semicolcheia (um quarto de tempo), ambas na nota “si”.

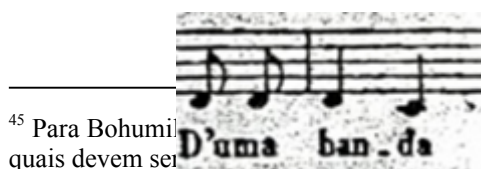


Desse modo, a respiração recai sobre o final do primeiro tempo, necessitando ser mais rápida para que no tempo forte, ou tempo dois, já seja dado início à próxima frase “de uma banda só”. A música segue sem nenhuma alteração de prosódia até o fim do segundo verso. Observando que no penúltimo compasso aparece uma ligadura de expressão ⁴⁵ significando o prolongamento da sílaba “ban” por cada uma daquelas sonoridades: “sol, fá, mi” recaindo a sílaba “da” na nota ré. E a sílaba “só” na nota dó.



Ao final da música temos uma pausa da semínima, ou seja, pausa de um tempo e em seguida se apresenta uma barra dupla com dois pontos. A barra dupla precedida de dois pontos é um sinal de *ritornello*, uma expressão italiana que significa retorno, indicando que a música será repetida. Neste caso a repetição será com a segunda letra.

Há uma diferença na escrita da letra da música na partitura de 1916 em relação à partitura de 2023 que também pudemos observar. Aquela apresenta a expressão “d’uma banda só”, enquanto essa mais atual traz “de uma banda só”. No verso (fora da partitura) de ambas está grafado “de uma”, de modo que isso só ocorre na partitura. Isso faz todo sentido ao se considerar que acontece uma elisão no momento de se cantar a música neste trecho, pois está localizado sob uma nota que equivale a meio tempo, ou se seja, meio tempo para se emitir duas sílabas. Então acaba acontecendo o “d’uma”, conforme a partitura original, marcando o regionalismo e a oralidade, já que a música foi recolhida em Minas Gerais, e vimos em capítulo anterior que essa junção silábica é uma característica desse Estado.



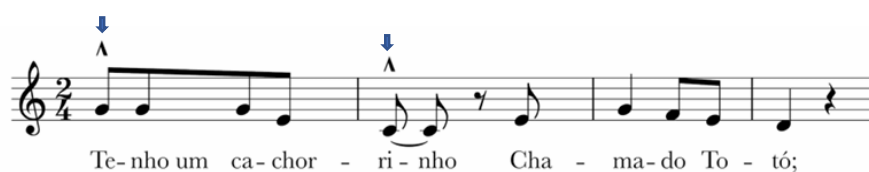
⁴⁵ Para Bohumil, a ligadura colcheia sem nenhuma interrupção, as

é a ligadura colcheia sem nenhuma interrupção, as



ras diferentes, as

Há ainda dois acentos que Bohumil Med chama de acentos métricos, na música. O acento é uma intensidade maior atribuída a determinada nota de um desenho, frase ou período musical (Med, 1996, p. 141) Na partitura Tenho um cachorrinho, das duas edições aparecem acentos sobre a primeira sílaba da música e a primeira sílaba do segundo compasso “ri”, de cachorrinho. Os acentos evidenciam a nota, neste caso se deve entoar mais forte a sílaba “Te” e a sílaba “ri”, quando ocorrer a execução destes trechos musicais.



Em relação à última nota de rodapé, temos a informação de que: “A última quadra é imitação: a música obriga a esse recurso; fazer só, só = ficar em pé. (N.A.)” (Pinto, 2023, p. 29). A letra está distribuída na partitura logo abaixo da nota musical em que ela deve ser entoada, entretanto, temos quatro estrofes e a partitura apresenta somente duas em seu corpo. Este paratexto refere-se à repetição da música, “imitando” a primeira vez, ou seja, deve-se repetir a mesma melodia, aplicando-se a outra parte da letra. Ocorre que algumas adequações de prosódia precisarão ser feitas para que isso dê certo.



Imagem criada pela autora.

Criamos no programa MuseScore 4, a partitura de tenho um cachorrinho, contendo a segunda parte da letra da música. Diante dela é mais fácil visualizarmos o que acontece com a

prosódia. No terceiro compasso da música, em que na primeira parte tivemos a discussão sobre o trecho “chamado Totó” e que Alexina sugere a substituição para “Que é o meu Totó”, independente da escolha feita, a nota Sol (em semínima = um tempo) recai sobre o tempo forte do compasso e estaria na sílaba tônica “ma” de chamado ou na sílaba tônica “é” de “éo meu Totó”. Agora a sílaba que vai recair no tempo forte é a primeira sílaba da palavra “papai”, ou seja, não é uma sílaba tônica, gerando um som mais prolongado em “**paa**...pai não quer”.

Na segunda linha da pauta acima encontramos outra coisa interessante. O segundo tempo do segundo compasso abre o trecho “Levo o meu Totó”. Na primeira letra, se encontrava neste lugar o trecho “Bate, bate, pão de Ló”, esta frase fica perfeitamente dividida de forma silábica entre as seis colcheias que as conduzem na peça, entretanto, na segunda parte da música há menos palavras, “Levo o meu Totó”, para ficar semelhante em termos de prosódia talvez pudesse ser “Levo, levo o meu Totó”, fazendo com que aconteça uma elisão em “levoo” meu Totó. Como o trecho não é assim representado, o cantor deverá considerar as seis colcheias como se fossem três semínimas, ou seja, deverá agrupar a sonoridade. E a elisão acontecerá mesmo assim em “levoo meu Totó”, ficando quase como “**levu** meu Totó”, marca inclusive do nosso regionalismo.



No final da música teremos “Ele diz adeus / Ele faz só, só...” que na primeira letra seria: “bate bolachinha / de uma banda só”. A primeira frase desse trecho, embora tenha uma sílaba a menos do que na primeira letra, não compromete a prosódia, porque a palavra “bolachinha” é entoada semelhantemente a “bolachia”, cabendo na mesma métrica de três pulsos de “ele diz adeus.”

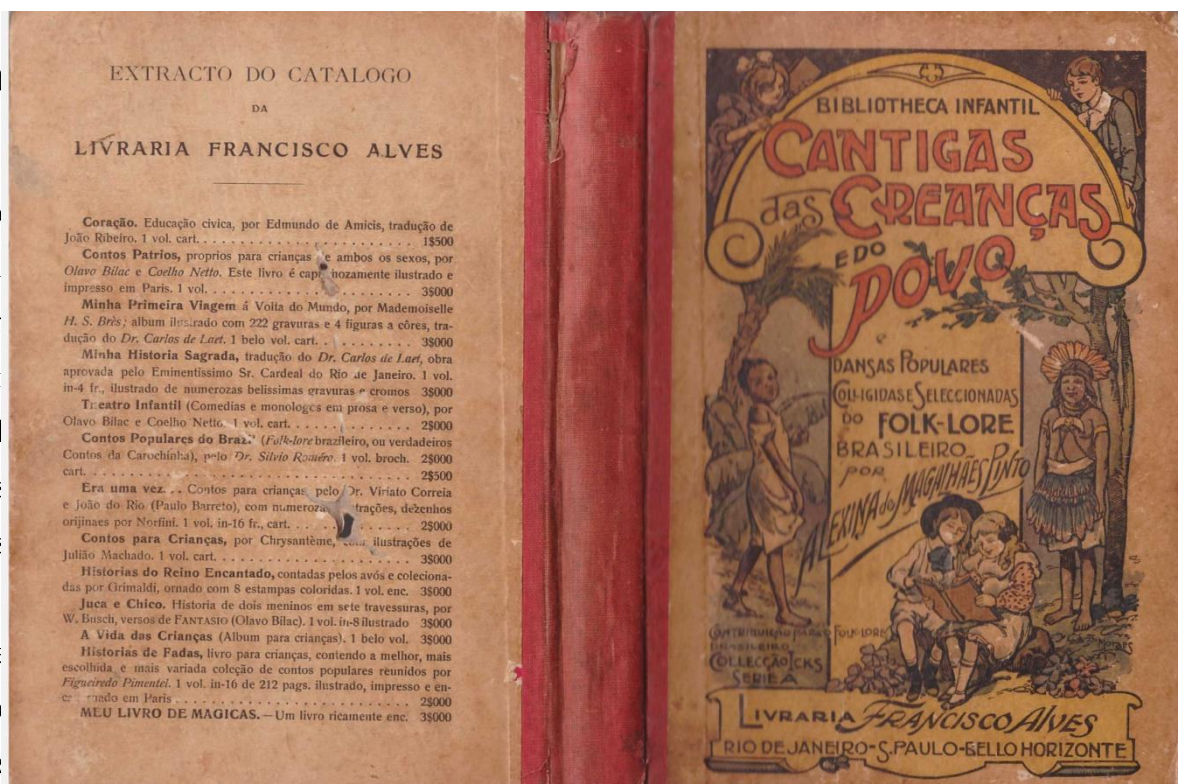
Ocorre que no trecho “Ele faz só, só”, que na primeira letra entoavam-se “De uma banda só”, temos o seguinte:



A palavra faz deverá ser distribuída em três sonoridades de colcheia, ficando “faaaz

só
ent

Te
fin
ser
ter
col
des
des
su
Al
po



mais singelas,
capa do seu
traga elementos
em tons terrosos

embora a
livro já
coloridos
e vários

elementos compondo o cenário.

Imagem da capa do livro Cantigas das Crenças e do Povo e Dansas Populares de Alexina de Magalhães Pinto, edição de 1916.

Nesta capa podemos observar uma figura agárica centralizada, na qual aparecem no topo os dizeres: BIBLIOTHECA INFANTIL; em letras avermelhadas temos o nome do livro “Cantigas das creanças e do povo” em letras menores lemos “Dansas populares coligidas e seleccionadas do folk-lore brasileiro por Alexina de Magalhães Pinto”. No canto esquerdo inferior lê-se: “contribuição para o folk-lore brasileiro” e ainda “Collecção Icks Série A”. Logo abaixo, de maneira centralizada, encontramos os dizeres: Livraria Francisco Alves–Rio

de Janeiro—S. Paulo—Belo Horizonte. Quanto às imagens, podemos ver duas crianças no alto, uma em cada lado da figura central, usando trajes formais e aparentemente “espiando”, com olhar de cima para baixo, a própria capa. Do lado esquerdo, uma criança negra, com um vestido claro em frente a uma árvore, possivelmente uma palmeira. Há também, em segundo plano, alguma folhagem semelhante a folhas de bananeira. A criança está à frente delas olhando de lado, com rosto sério, pés descalços e há algo atado ao seu tornozelo. Do lado direito aparece outra criança indígena, com adereços de pena na cabeça e na vestimenta, além de acessórios, contendo elementos tribais. Também está de pés descalços e em segundo plano há uma árvore, aos seus pés um pouco de grama de flores. Em primeiro plano há duas crianças brancas ricamente vestidas, o menino com chapéu e laço na gola da camisa, a menina com laços nos cabelos e vestidos de babados, ambos seguram um livro, estão com os pés calçados, sentados sobre uma pedra, cercados por flores. As pesquisadoras, Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Maria Zilda da Cunha, em seu artigo *Opera Lyrica Nacional: Das Minas Gerais Para o Folk-Lore Brasileiro e A Bibliotheca Infantil*, analisam essa mesma capa, o que em muito contribui para uma visão detalhada e mais enriquecedora:

A capa do livro apresenta uma imagem, que parece apontar para o caráter de síntese de culturas que o livro pretende ter: com fundo branco, a ilustração, que ocupa praticamente toda a extensão da capa, apresenta-nos, em tom claro, um monumental portão, contendo a expressão “Bibliotheca Infantil” e com a primeira parte do título (Cantigas das crianças e do povo) centralizada, em um umbral, com os substantivos em vermelho, em letras grandes e, abaixo, a expressão *dansas populares*. Há, também, a seguinte informação: “Colligidas e seleccionadas do folk-lore brasileiro por Alexina de Magalhães Pinto”. Na margem inferior, à esquerda, tem-se: “Contribuições para o folk-lore brasileiro, Coleção ICKS, 15 série A”.

Abaixo, centralizada, a informação sobre a editora e local de publicação: “Livraria Francisco Alves. Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte”. 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 indiozinho, 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.

A leitura semiológica da capa articula-se com o conteúdo do livro, o qual sua própria autora pretendia que fosse considerado um repositório nacional de culturas: de natureza eclética, a obra reúne cantos (narrativas) das culturas negra, branca e indígena – que transportam crenças, superstições, informações sobre o *modus vivendi* dessas etnias. Ademais, não nos parece

demasiado afirmar que a imagem corrobora as circunstâncias e a ordem de ideias em vigor naquele contexto finissecular: as crianças brancas bem vestidas, em posição de destaque social; as crianças negras e indígenas às margens dos processos educacionais e sociais de formação humana e cidadã (Santos, Cunha, 2017, p. 10 e 11).

Em uma análise mais profunda dos tipos contidos na capa do livro, teríamos material para uma segunda dissertação de mestrado. Em razão da delimitação temática, nos atemos a dizer que esta capa nos traz uma leitura social evidente, nos informando claramente sobre as



subjugações de raça, face aos privilégios da elite. Não se pode, porém, julgar as intenções da autora, nem mesmo cogitar suas convicções pessoais, sem se considerar seu contexto histórico.

(Pinto, 2023, p.28)

Com relação à música *Tenho um cachorrinho* percebemos ainda que o desenho que ilustra a peça é o mesmo nas duas edições. Uma menina de vestido, lenço na cabeça e um cesto pendurado no braço; segura seu cachorro para abraçá-lo, ao lado de uma cama. Ela tem uma expressão suave. Está em primeiro plano, centralizada na imagem. Há o que parece ser um reflexo incompleto dos pés da cama, como se fosse uma sombra, mas não é possível afirmá-lo. A menina usa meias altas e um par de sapatos baixos. Ao seu lado, no chão, há um traçado que se assemelha a algum brinquedo, um boneco ou até mesmo uma pessoa deitada.

Chama-nos a atenção o cachorro que ela traz em seu colo, o qual é manchado de preto em um lado do rosto. O que nos faz entender a expressão “ele é malhadinho de uma banda só”, a banda seria a “banda do rosto”, um lado do rosto é malhado.

Observamos o que parece ser uma assinatura ao lado do desenho, mas infelizmente não é possível a identificação do autor. Suspeita-se de que a própria Alexina de Magalhães, que também era desenhista, pudesse ter feito as ilustrações de seu livro. Em algumas páginas, porém, há uma assinatura semelhante ao nome “Moraes”. Era muito comum que editoras comprassem catálogos de ilustrações de ilustradores estrangeiros. A literatura ilustrada tornou-se popular com os denominados “clássicos de aventura” (embora envolvendo outras temáticas), traduzidos para o português, a partir das primeiras décadas do século XX (Bonicci, Zolin, 2009, p. 384). Tornou-se muito comum a reprodução de ilustrações originais, nas obras traduzidas, mas também o uso de imagens elaboradas por artistas estrangeiros, o que sempre foi uma estratégia de mercado, segundo nos afirma Nilce M. Pereira em seu artigo *Literatura, ilustração e o livro ilustrado* (Bonicci, Zolin, 2009, p. 384). Os desenhos passariam a conferir credibilidade ao texto traduzido, assim como para toda a obra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Maria Zilda da Cunha em seu artigo *Ópera Lyrica Nacional* nos informam que:

No que se refere à literatura infantil (cujo surgimento notadamente se dá no final do século XIX), vale lembrar que, sendo inicialmente marcada por traduções de coletâneas estrangeiras, é mais tardiamente que vai receber a atenção e investimento por parte de autores preocupados com a formação de uma literatura nacional voltada para crianças (Santos, Cunha, 2017, p. 4).

Desse modo, ainda estávamos impregnados das traduções e adaptações de obras estrangeiras. Somente mais tarde é que a literatura infantil nacional se consolidaria. O trabalho feito por Alexina de Magalhães teve grande relevância nesse fundamento do que seria a literatura infantil nacional, uma vez que algumas de suas obras obtiveram a informação de aprovação pelo Conselho Superior de Instrução Pública do Estado de Minas Geraes e pela Directoria de Instrução Pública do Distrito Federal (Santos, Cunha, 2017, p. 7) e foram instrumento pedagógico de formação infantil.

Outra peça escolhida para este trabalho é *O limão*. Abaixo apresentamos um quadro com o texto constante das duas publicações, de 1916 e de 2023.

Publicação de 2023	Publicação de 1916
O LIMÃO (Brinquedo de roda)	O limão (Brinquedo de roda)
O limão andou na roda, O limão... Ele andou de mão em mão; Não chores, Fulana, Não chores, Fulana, Não...	O limão andou na roda, O limão... Ele andou de mão em mão; Não chores, Fulana, Não chores, Fulana, não...

Tira um verso ao teu amor,
O limão.

(Pinto, 2023, p. 64)

(grifo nosso)

Tira um verso ao teu amor,
O limão.

(Pinto, 1916, p.48)

Observamos que o título aparecerá em caixa alta na publicação de 2023, em contraste com a de 1916. A classificação em “Brinquedo de roda”, logo abaixo do título, está em itálico na publicação de 1916, não se mantendo tal formato na publicação atual. Mas quanto ao texto, a única diferença está na palavra “Elle”, que aparece na primeira publicação, como marca forma escrita da época, não configurando erro, conforme já discutimos anteriormente.

Quanto aos elementos paratextuais, observemos:

1 Outros muitos brinquedos de roda encontrarão as crianças no livro *Os Nossos Brinquedos* da Coleção Icks – Série B, da mesma autora – Alexina DE M. P. (N. da A.)

2 Na partitura, há a inclusão de “ó limão” após “de mão em mão”. (N. do E.)

3 Na partitura, não consta esse “não...” do final do verso. (N. do E.)

4 Orig. pop.: seu amor, em vez de teu amor. Vulgaríssimo erro é o das misturas de pessoas gramaticais referindo-se à mesma entidade aqui em Minas e na Capital, onde foi esse brinquedo coligido, por uma ex-aluna do Conservatório de Música. (N. da A.)

5 Na partitura, a finalização é diferente. (N. do E.)
(Pinto, 2023, p. 64)

Na publicação de 2023 são acrescentadas três notas do Editor, que não constam na publicação anterior. As notas da autora são mantidas iguais, exceto pela alteração da linguagem, consoante os acordos ortográficos já mencionados. Falemos de cada uma delas.

A primeira nota é informativa e está nas duas edições e diz que “Outros muitos brinquedos de roda encontrarão as creanças no livro ‘*Os Nossos Brinquedos*’ da Collecção Icks – Série B, da mesma autora–ALEXINA DE M. P.” (Pinto, 1916, p. 49). Aline Santos da Costa, citando Afrânio Peixoto fala sobre os ideais da literatura infantil naquele período histórico:

Afrânio Peixoto disserta sobre a importância da Literatura para a formação moral e intelectual das crianças. Defendia também que, para lograr o objetivo pedagógico, os livros infantis deveriam lançar mão da fantasia, de gravuras, de histórias bem construídas que ganhassem a simpatia das crianças. Por sua vez, as personagens das histórias deveriam sempre apresentar qualidades morais (caridade, amor ao trabalho, amor à família etc), e as histórias ideais apresentariam situações com uma fantasia controlada, sempre a serviço do cultivo de “bons sentimentos” e “formação de bons hábitos”. Ressalta, contudo, que os elementos educativos deveriam ser parte “natural” dos livros infantis sem imposições ou destaque em detrimento da qualidade narrativa da história (Peixoto *apud* Costa, 2018, p. 32).

Através do tratamento lúdico das cantigas e dos brinquedos de roda, Alexina de Magalhães alcançava os anseios da pedagogia da época na formação infantil, bem como o respeito à infância e às suas peculiaridades. Costa (2018) nos traz ainda o olhar do escritor Alceu Amoroso Lima sobre a infância ao afirmar que a Literatura Infantil ideal é aquela capaz de divertir e educar, ao mesmo tempo (Costa, 2018, p. 33).

O segundo elemento paratextual é uma nota do editor da publicação de 2023 no qual é feito um esclarecimento importante acerca da partitura. Ele nos informa que o terceiro verso diz: “Ele andou de mão em mão”, mas informa ainda que na partitura há o acréscimo do vocativo “ó limão”. O vocativo acrescentado na partitura é imprescindível ao trecho para que se possa preencher a frase musical, que sem ele ficaria incompleto:

emb
parti
mes



(Rio de Janeiro)

Tomamos a liberdade de reservar a análise do quarto elemento paratextual mais adiante, por se tratar do texto e merecer uma atenção especial, seguindo agora com a análise da partitura.

A quinta nota é feita pelo Editor na edição de 2023 e informa somente que “Na partitura, a finalização é diferente.” Começemos pela observação do primeiro compasso da música:



Temos a fórmula de compasso 2/4 indicando que o compasso é binário (número 2) e a figura que valerá um tempo é a semínima (número 4 – “apelido” da figura conforme quadro de equivalência). As primeiras figuras que representam a linguagem musical e indicam a sonoridade das sílabas “O li-” são semicolcheias. Se voltarmos ao quadro de equivalência da página 84, veremos que elas equivalem a um quarto do valor da semínima, ou seja, seriam necessárias quatro semicolcheias para se ter um tempo completo, já que nesta peça a semínima é a unidade de tempo (vale um tempo). Então perceberemos que só temos duas semicolcheias, de modo que o primeiro compasso está incompleto, mas isso não constitui um erro, é, inclusive, algo muito comum em música. Quando isso acontece chamamos esse compasso de anacruse. Geralmente quando temos o primeiro compasso em anacruse, o último compasso da música o completa, ou seja, os tempos faltantes estariam no último compasso.

Nesse caso precisaríamos de um tempo e meio no último compasso da música, já que no primeiro compasso (que está incompleto) temos duas figuras de um quarto de tempo, resultando em meio tempo. Mas sempre há exceções, nem sempre a música que está começando em compasso anacruse terá o último compasso completando o primeiro, e é exatamente este o caso dessa partitura.



Nas sílabas “mor, o li-mão”, último compasso da peça, temos quatro colcheias, ao que nesta música cada uma equivalerá a meio tempo. Se temos quatro partes de meio tempo, no total teremos dois tempos, correspondendo a um compasso completo, ou seja, o último compasso não vai completar o primeiro, uma vez que ele já está completo.

Há dois colchetes acima da pauta, nos dois últimos compassos:



Isso significa que na primeira vez que a música for cantada, cantaremos o trecho do primeiro colchete, então encontraremos a barra dupla com dois pontos, que, conforme já analisamos, representa o *ritornello*, ou retorno. O retorno pode ser ao início da música ou

onde houver outro sinal que delimite a volta, neste caso, há a mesma barra, porém com os dois pontos no sentido da música, significando que devemos retornar a ela, ou seja, voltaremos ao segundo compasso, entoando a sílaba “mão”:



Por mais que isso possa parecer estranho àqueles que desconhecem a escrita musical, isso faz com que o trecho fique matematicamente perfeito, pois finalizaremos com “O li –” e já cairemos na sílaba “mão”.

Feita a repetição da música, o trecho apreendido pelo colchete de número 1 não será mais cantado, seguiremos direto para o colchete de número 2, fechando em “verso ao teu amor, o limão.”



A escrita desta partitura está perfeita, não observamos nenhum erro nela, embora acreditássemos que se o último compasso completasse o primeiro, a execução ficaria ainda mais interessante. Por exemplo, se reproduzíssemos as mesmas figuras do penúltimo compasso (uma colcheia + duas semicolcheias + uma colcheia), finalizando com uma pausa de meio tempo (pausa da colcheia) onde está a sílaba “mão”, a métrica ficaria mais interessante, permitindo inclusive nova repetição da música inteira, pois o retorno ao início seria matematicamente preciso.

Com relação à nota de número 4, nos elementos paratextuais, que ficamos de analisar posteriormente, nas duas publicações consta do seguinte:

“Orig. pop.: *seu amor*, em vez de *teu amor*. Vulgaríssimo erro é o das misturas de pessoas gramaticais referindo-se à mesma entidade aqui em Minas e na Capital, onde foi esse brinquedo coligido, por uma ex-aluna do Conservatório de Música⁴⁶ (N. da

⁴⁶ A inauguração do Conservatório Padre José Maria Xavier, em princípio denominado Conservatório Mineiro de Música de São João del-Rei, se deu a 1º de março de 1953, conforme informações no sítio virtual da referida

A.) (Pinto, 2023, p. 64)

Observamos primeiramente que Alexina de Magalhães informa que a recolha da peça aconteceu em Minas e na capital. Logo abaixo da partitura temos entre parêntesis a referência ao Rio de Janeiro, que permaneceu sendo a capital do Brasil até o ano de 1960.

Interessante é a aplicação didática que a pedagoga vislumbra ao escrever, demonstrando exaltação, quando usa o superlativo “vulgaríssimo” para dizer que não se devem misturar as pessoas nas conjugações de verbos. Se a música fala em “não chores, fulana”, não se poderia dizer “seu amor, O limão”, mas “teu amor, O limão”. Nota-se uma preocupação da aplicabilidade da música no momento de trabalhá-la didaticamente. Adepta ao método global de ensino, Alexina de Magalhães acreditava no potencial educativo e pedagógico da cultura popular. Estava inserida em um contexto em que as propostas inovadoras de uma escola ativa e plural, promoveriam o aprendizado interdisciplinar, cunhado na criatividade e na experimentação. Descobriu assim a eficiência do ensino fora das cartilhas e métodos tradicionais, pragmáticos e com a excessiva e ineficaz atuação das práticas de memorização mecânica.

Notamos ainda que no poema, fora da partitura, não aparece nenhuma vez “Ó limão”, com acento, mas somente “O limão”, entretanto, na partitura, a expressão aparece três vezes, como se representasse um vocativo e outras duas vezes como referência ao limão (substantivo).



Quanto à imagem que ilustra o texto, temos um homem de chapéu, ou o que seria uma espécie de quepe, com três cestos, dois nos braços e um na cabeça. Não conseguimos

escola. O fato de Alexina de Magalhães citar uma ex-aluna do Conservatório de Música nos intriga, é bem provável que estivesse se referindo ao Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado em 1841.

identificar o que há nos cestos, mas tudo indica que sejam alimentos, no cesto da mão esquerda há algo semelhante ao rabo de um peixe. O homem veste uma camisa de botão com bolso no peito e um colete por cima. Tem um olhar fixo para a frente e está em primeiro plano. Ao fundo, o que parecem ser arbustos e um pequeno rabisco no arbusto do lado direito, que nos parece uma assinatura, mas infelizmente, também está ilegível, não nos permitindo identificar o ilustrador.

Nilce M. Pereira, em seu artigo *Literatura, ilustração e o livro ilustrado*, nos afirma que a maneira como a informação textual é vertida para o meio visual é fundamental no processo de construção significativa da obra. (Ronicci, Zolin, 2009, p. 388). Obviamente que não podemos considerar uma ilustração do entresséculos XIX-XX tão potente ao ponto de promover mudanças conotativas relevantes ao leitor. Somente com a evolução dos métodos de impressão e com a compreensão da imagem como elemento importante na influência e na recepção dos textos, é que as ilustrações passaram a ter um tratamento melhor.

Visando corroborar nossas afirmações feitas nos capítulos anteriores, acerca da busca pela Identidade Nacional, em que os folcloristas, compositores e arranjadores viam a necessidade de tornar a música folclórica enquadrada nas expectativas da elite intelectual e, influenciados pelas estruturas musicais formais europeias, é que acrescentamos abaixo duas versões da cantiga Ó limão que encontramos no álbum *Guia Prático* do compositor Heitor Villa-Lobos:

93

O' LIMÃO (1ª Versão)
(Canto com Piano, conjunto instrumental ou Piano solo)

Arr. de H. Villa-Lobos

ALLEGRO VIVACE (184)

O' li - mão en - tra - i na ro - da Oh! li - mão E - le an - da de mão em
pé - so plan - tar ro - se - ira Oh! li - mão Em lu - gar que tem la -
de - ira Oh! li - mão En - ga - na Ma - né Jo - ão Oh! li - mão E - le é um bo - ba -
- lho Oh! li - mão Não se po - de morar perto Oh! li - mão Dessa gen - te fa - la -
- lho Oh! li - mão E - le foi, e - le veio, e - le a - qui não che - gou Lá no
me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le

© Copyright U. S. A. 1941 by H. Villa-Lobos 9-KL

94

O' LIMÃO (IIª Versão)
(Canto e 3 vozes)

Arr. de H. Villa-Lobos

ALL.º MODERATO (184)

O' li - mão que an - da na ro - da
Cho - ra Ma - né não cho - ra não
O' li - mão que an - da na ro - da
Cho - ra Ma - né não cho - ra não
An - da de mão em mão O' li - mão E - le foi, e - le veio, e - le a -
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le
- qui não che - gou, Lá no me - io do ca - mi - nho a prin - ce - za to - mou! E - le

Quando tocada no Piano, toda a parte da mão esquerda deve ser executada uma
oitava abaixo.

© Copyright U. S. A. 1941 by H. Villa-Lobos 9-KL

(Villa-Lobos, 1941, p. 93 – 94)

O compositor nos apresenta duas versões da peça O' Limão. Observamos que as letras são semelhantes à peça apresentada por Alexina de Magalhães Pinto. Aqui as transcrevemos para melhor visualização:

O'limão entrai na roda
Oh! limão
Ele anda de mão em mão
Oh! Limão
Engana Mané João
Oh! Limão
Ele é um bobalhão
Oh! Limão
Ele foi, ele veio, ele aqui não chegou
Lá no meio do caminho a princeza tomou
Não se pode plantar roseira
Oh! Limão
Em lugar que tem ladeira
Oh! Limão
Não se pode morar perto
Oh! Limão
Dessa gente faladeira
Oh! Limão

(Villa-Lobos, 1941, p. 93)

Na segunda partitura há uma letra um pouco diferente, que também transcrevemos para melhor visualização:

O' limão que anda na roda
 Anda de mão em mão
 O' limão
 Ele foi, ele veio, ele aqui não chegou
 Lá no meio do caminho
 A princeza tomou
 Elle chora Mané
 Não chora não
 Porque não vê
 O limão.

(Villa-Lobos, 1941, p. 94)

A melodia também é semelhante, com algumas variações rítmicas e mudança de tonalidade na segunda versão. Trouxemos estas partituras para demonstrar o que qualquer leitor, ainda que não tenha conhecimentos teóricos em música, poderá perceber com a observação. A partitura trazida por Alexina de Magalhães é bem mais limpa, simples e fácil de se observar, porque nos traz somente a melodia para ser cantada. A de Villa-Lobos tem muito mais anotações, pois se trata de arranjos para serem executados por canto com piano, conjunto instrumental ou piano solo.

Do capítulo denominado Cantigas Históricas, Regionais, Patrióticas do livro *Cantigas das Crianças e Danças Populares* de Alexina de Magalhães Pinto, selecionamos para análise e apreciação a peça *O Lopes comeu pimenta*.

Em uma primeira leitura da letra podemos não compreender a razão de ela estar no rol deste capítulo, pois aparentemente não faz nenhuma alusão às questões históricas e/ou patrióticas. Parece, inclusive, tratar-se de uma cantiga jocosa, ao falar que o sacristão dá um sopapo no Lopes, que cai no chão.

O Lopes foi à missa,
 Esbarrou no sacristão;
 Sacristão deu-lhe um sopapo
 E o Lopes caiu no chão. (Pinto, 2023, p. 169)

Entretanto, ao observarmos os paratextos, perceberemos tratar-se de uma música com profundo valor histórico. Passemos ao comparativo das publicações:

Publicação de 2023	Publicação de 1916
O LOPES COMEU PIMENTA	O Lopes comeu pimenta
O Lopes foi à missa, Esbarrou no sacristão; Sacristão deu-lhe um sopapo E o Lopes caiu no chão.	O Lopes foi á missa, Esbarrou no sacristão; Sacristão deu-lhe um sopapo E o Lopes caiu no chão.
Careca o pai , Careca a mãe, Careca toda Sua geração!	Careca o pae , Careca a mãe, Careca toda Sua geração!
O Lopes comeu pimenta, Pensando que não ardia; Agora está se usando Colar à Maria Pia. 1	O Lopes comeu pimenta, Pensando que não ardia; Agora está se usando Collar á Maria Pia.
Careca o pai , Careca a mãe, Careca toda Sua geração. 2	Careca o pae , Careca a mãe, Careca toda Sua geração.
(Pinto, 2023, p. 169) (grifos nossos)	(Pinto, 1916, p.168)

Com relação ao texto observamos alguns detalhes interessantes. Na letra de O Lopes comeu pimenta da publicação de 1916, encontramos o título em negrito, mas sem caixa alta, diferente do título da publicação de 2023 em que o nome da música está todo em caixa alta. Reparamos um acento agudo na vogal “a”, antes de “missa”, enquanto na publicação atual temos um acento grave, ou crase, na mesma vogal, indicando que se trata de artigo + preposição, a qual é a forma correta neste caso. Assim, dando-nos a entender, diante do rigor e da competência de Alexina de Magalhães, não se tratar de um erro, mas de uma provável adequação ortográfica. A palavra “pae” aparece grafada com “e” duas vezes na primeira versão e na versão atual aparece como “pai”. A palavra “collar” com duplo “l” na versão mais antiga e com um “l” apenas na versão de 2023. Notamos também o número 1 e o número 2 postos no terceiro e quartos versos, indicando partirem daí as primeiras notas de rodapé, às quais analisaremos em sequência.

1 Maria Pia refere-se à Dona Maria I (1734-1816), rainha de Portugal de 1777 a 1816. (N. do E.)

2 Será alusão ao barão de Tiradentes, mandado enforcar pelos ministros dessa rainha? Em tal caso teríamos careca por carrega, pois que as condenações abrangiam pelas notas infamantes às famílias até à terceira e quarta geração. (N. da A.) [Barão é corda para enforcar. (N. do E.)] Pinto, 2023, p. 169

O paratexto de número 1 só vai aparecer na edição de 2023, trazendo-nos a informação de que Maria Pia refere-se à Dona Maria⁴⁷, rainha de Portugal entre 1777 e 1816. A monarca chamada de “Piedosa”, mas também de “Maria Louca” pode ter recebido a alcunha de “Maria Pia” na peça apresentada por Alexina de Magalhães, por causa deste adjetivo pelo qual fora conhecida, como sendo piedosa, misericordiosa, compassiva.

O segundo elemento paratextual também aparece na publicação de 1916, ressalvadas as adequações ortográficas, trazendo uma possibilidade à cena; a de que o poema trate do enforcamento de Tiradentes, promovido pelos ministros da rainha. E sugere ainda que a palavra “careca”, seria, na verdade, “carrega”, pois as condenações abrangiam pelas notas infamantes às famílias até à terceira e quarta geração. (Pinto, 2023, p. 169)

Quanto à primeira estrofe notamos que ela não aparece na partitura. Sendo decodificada a melodia a partir da segunda parte do poema, pois a métrica se faz coerente. E não há nenhuma nota explicativa quanto a este trecho:

O Lopes foi à missa,
Esbarrou no sacristão;
Sacristão deu-lhe um sopapo
E o Lopes caiu no chão.
(Pinto, 2023, p. 169)

É possível inferir-se do poema que o personagem “Lopes” é atrapalhado e acaba por apanhar do sacristão, numa imagem que chega a ser cômica, embora deva carregar alguma simbologia política. Na segunda estrofe, porém, já temos uma narrativa que, embora evidencie algo corriqueiro, como comer pimenta, por pensar que não vai arder, o personagem “Lopes” passa por uma prova de fogo, já que é um risco comer pimenta e esperar que ela não

⁴⁷ No tempo em que Portugal ainda era uma das maiores potências europeias, e dona de várias colônias, inclusive o Brasil, D. Maria I se tornou a primeira rainha de Portugal e Algarves de 1777 até 1815, e posteriormente, Rainha do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves a partir de 1815 até sua morte, em 1816.

Desde cedo, teve educação apurada, revelando grande sensibilidade para música. Católica fervorosa, mãe dedicada e feliz no casamento com seu tio, D. Pedro de Bragança, ela se tornou uma monarca adorada por seu povo, em meio ao qual gostava de se misturar, participando de festas religiosas. Seu fervor era tão forte que quando ladrões entraram em uma igreja e espalharam hóstias pelo chão, decretou nove dias de luto, adiou os negócios públicos e acompanhou a pé, com uma vela, a procissão de penitência que percorreu Lisboa. D. Maria conseguiu afastar do poder o controverso marquês de Pombal, que conspirou contra sua Aclamação, além de inimigo dos jesuítas e da velha aristocracia que a apoiavam. Seu reinado foi intitulado “a Viradeira”. D. Maria foi amante da paz e soberana dedicada às obras sociais. O seu reinado foi de grande atividade legislativa, comercial e diplomática, na qual se pode destacar o tratado de comércio que assinou com a Prússia em 1789. Ela reconheceu a independência dos Estados Unidos da América, estabeleceu convenções com o império de “Todas as Rússias” e assinou tratados com o Reino de Túnis. Encaminhou pioneiramente “tratados de paz e amizade” com povos originários do Brasil e da África, entre outros, o Kadiwéu, em 1º de agosto de 1791. Em suas colônias, enfrentou duas conjurações para derrubar o reino português: no Brasil, em Minas Gerais, a “inconfidência mineira”, que terminou com a execução do alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. E em Goa, a “inconfidência dos Pinto”. Enviou missões científicas a Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique, fundou várias instituições, como a Academia Real das Ciências de Lisboa, a Real Biblioteca Pública da Corte e a Academia Real de Marinha. Também fundou a Real Casa Pia para acolher órfãos pobres a quem era oferecida educação profissional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/d-maria-i-portugal-e-o-brasil-elos-de-uma-mesma-corrente/abertura-d-maria-i-portugal-e-o-brasil/> (Acesso em 04 de janeiro de 2025)

arda. É uma expressão costumeira do interior do Brasil, onde se cultivam pimentas nos quintais, que se digam para as pessoas tomarem cuidado com as pimentas que ardem, pois algumas podem causar prejuízos graves ao bem-estar e à saúde.

O resultado para o Lopes foi usar “colar à Maria Pia”, ou seja, a corda que envolveu o seu pescoço na forca. Na nota da autora em ambas as publicações ela evoca essa possibilidade ao perguntar: será alusão ao baraço de Tiradentes, mandado enforcar pelos ministros dessa rainha? (Pinto, 2023, p. 169) E na edição de 2023, o editor acrescenta uma nota explicando que “baraço” é a corda feita para enforcar. Essas questões semânticas se apresentam por todo o *corpus* deste trabalho, ao se analisar as peças coligidas por Alexina de Magalhães, uma vez que a linguagem é muito própria dos dialetos falados no interior do Brasil.

Tal peça reforça a ideia do manejo da cultura popular para atender a finalidades pedagógicas, como era o objetivo maior de Alexina de Magalhães Pinto. A contextualização histórica, no fenômeno interdisciplinar que englobava arte, música e cultura popular, reforçam propostas pedagógicas das escolas ativas europeias, que influenciaram as estratégias de ensino-aprendizagem propostas por ela.

O Lopes comeu pimenta,
Pensando que não ardia;
Agora está se usando
Colar à Maria Pia.
(Pinto, 2023, p. 169)

Passemos à análise das partituras:

CANTORAS DAS CRIANÇAS E DO POVO. DANÇAS POPULARES 159



O Lo-pes comeu pi-men-ta, Pea-
sando quem não ar-di-a, A-gora es-tá se n-
san-do Col-lar á Ma-ri-a Pi-a.
Ca-re-ca o pa-e, Ca-re-ca a mãe, Ca-re-ca
to-da Sua ge-ra-ção Ca-re-ca o pa-e, ca-re-ca
mãe, Ca-rê-ca to-da Sua ge-ra-ção.

(Mizuki)

Será alusão ao barão de Tiradentes, mandado enforcar pelos ministros dessa rainha?

Em tal caso teríamos *cureu* por *carrega*, pois que as condennações abrangiam pelas notas infamantes às famílias até a terceira e quarta geração.

(Pinto, 1916, p. 169)

Partituras encontradas na publicação de 2023 da mesma música:

O Lo - pes co - meu pi - men - ta, Pen -
san - do que não ar - di - a; A - go - ra es - tá se u -
san - do Co - lar à Ma - ri - a Pi - a.
Ca - re - ca o pa - i, ca - re - ca a mã - e Ca - re - ca
to - da Sua ge - ra - ção. Ca - re - ca o pa - i, ca - re - ca a
mã - e, ca - re - ca to - da Sua ge - ra - ção.
(Minas)



³ Na edição original, sobra o tempo de uma semicolcheia no compasso 14. Para ajustar o tempo, a pausa de colcheia do compasso foi substituída por uma pausa de semicolcheia, ficando mais semelhante ao último compasso, que repete o mesmo trecho. Outra opção seria substituir a primeira colcheia por uma semicolcheia, ficando semelhante a outros compassos que são iniciados por essa figura musical. Nesta edição, optou-se pela primeira alternativa. (N. do E.)

(Pinto, 2023, p. 170)

O Lo - pes co - meu pi - men - ta, Pen -
san - do que não ar - di - a; A - go - ra es - tá se u -
san - do Co - lar à Ma - ri - a Pi - a.
Ca - re - ca o pa - i, ca - re - ca a mã - e Ca - re - ca
to - da Sua ge - ra - ção. Ca - re - ca o pa - i, ca - re - ca a
mã - e, ca - re - ca to - da Sua ge - ra - ção.

(Pinto, 2023, p. 171)

Notemos que a publicação de 1916 nos apresenta somente uma partitura da peça O Lopes comeu pimenta, enquanto a publicação de 2023 nos traz duas partituras distintas da mesma peça. Isso acontece porque o editor percebeu um erro na partitura que achou conveniente reproduzir integralmente, mas apresentou também a versão corrigida da peça, para apreciação do leitor ou executante. Isso fica evidente no terceiro elemento paratextual, que subscrevemos:

Na edição original, sobra o tempo de uma semicolcheia no compasso 14. Para ajustar o tempo, a pausa de colcheia do compasso foi substituída por uma pausa de semicolcheia, ficando mais semelhante ao último compasso, que repete o mesmo trecho. Outra opção seria substituir a primeira colcheia por uma semicolcheia, ficando semelhante a outros compassos que são iniciados por essa figura musical. Nesta edição, optou-se pela primeira alternativa (N. do E.) (Pinto, 2023, p. 170).

Observamos que a segunda partitura constante da publicação de 2023, ressalvadas as questões de escrita musical e estética, não apresenta nenhuma diferença em relação à partitura da publicação de 1916, o editor optou por mantê-la na íntegra, embora contenha erro. Enquanto a primeira partitura da mesma música, apresentada na publicação mais recente, está corrigida. Destacamos, para uma melhor apreciação, os acentos gráficos, que determinam uma marcação mais forte em determinadas partes, e notamos serem os mesmos nas três partituras.

Com relação ao compasso 14, merecedor de um elemento paratextual com nota do editor, também o destacamos para melhor visualização, mas a partir de agora faremos uma análise mais completa dele:

1. Compasso 14 - primeira publicação	2. Compasso 14 – segunda publicação corrigida	3. Compasso 14 – segunda publicação com erro
		
(Pinto, 1916, p. 169)	(Pinto, 2023, p. 170)	(Pinto, 2023, p. 171)

(grifos nossos)

A primeira consideração a ser feita é que, na verdade, com relação ao compasso em questão, se fôssemos numerar todos os compassos da peça, ele não deveria ser considerado de número quatorze, mas treze. Isso porque o compasso de número nove está dividido por uma barra dupla, dando a impressão de que se trata de dois compassos. Embora ambos os trechos se encontrem em linhas distintas, um trecho completa o outro em termos de valor de figuras necessárias para se preencher um compasso. Ou seja, trata-se do compasso nove, alterando assim a contagem, de modo que o compasso quatorze é, na verdade, o compasso treze. Seguiremos tratando-o como compasso quatorze em consideração à nota do editor, mas é importante notarmos o equívoco:



Tempo 1 – Tempo 2 = compasso binário

Conforme o quadro que elaboramos acima, o compasso 14 está para a publicação de 1916 (coluna 1) e 2023 (coluna 3) com o mesmo valor de notação, apesar da escrita ser um pouco diferente.

Temos colcheia na nota ré, pausa da colcheia, semicolcheia na nota fá seguida de duas colcheias na nota fá. Ou seja, as duas colunas do quadro, embora escritas de forma diferente, possuem a mesma representação musical. E ambas estão erradas. Observe que o valor da colcheia é de meio tempo e da pausa equivalente a ela também, resultando em um tempo completo. Depois teremos uma semicolcheia (valendo um quarto de tempo) e duas colcheias valendo meio tempo cada (= um tempo), ou seja, teremos um tempo e um quarto de tempo que sobra no compasso binário, que deve conter exatos dois tempos.

Assim, a coluna dois, da partitura da página 170 da publicação de 2023, que foi corrigida pela edição, apresenta-se correta e coerente para a execução da peça, apresentando: uma colcheia (valendo meio tempo), pausa da semicolcheia e semicolcheia (valendo um quarto de tempo cada e somando meio tempo) = 1, mais duas colcheias (valendo meio tempo cada) = 1, resultando em dois tempos no compasso.

O primeiro compasso da peça está em acéfalo. Ou seja, ele é completo, possui as figuras com valores resultantes em dois tempos, porém, o primeiro e o segundo tempo estão em figuras negativas, as quais são pausas, tempos de silêncio.



Teremos, portanto, um tempo e meio de silêncio antes de cantarmos a música. Ao final da peça teremos uma semínima, equivalente a um tempo, na nota “dó” e uma pausa da semínima, que também equivale a um tempo.



Considerando a hipótese de se transformar a peça em cânone, que consiste em cantar simultaneamente duas partes distintas da peça, um grupo começaria cantando normalmente e quando chegassem na palavra “comeu”, o segundo grupo começaria a cantar do início, formando uma harmonia interessante. Ocorre que a questão das pausas iniciais da partitura e a pausa final, demandariam quase três tempos de silêncio que comprometeriam a execução correta do cânone, então teríamos de eliminá-las no momento da execução, como se o primeiro compasso fosse anacrústico (incompleto), tendo o último compasso que o completar. Na peça O Lopes comeu pimenta não há ilustrações em nenhuma das duas edições.

Durante todo nosso trajeto neste estudo, uma pergunta nos intrigava. Alexina de Magalhães Pinto, mineira de São João Del-Rei, cuja biografia nos revela uma mulher culta e bem-preparada, inclusive na área musical, o que fica evidente em seus livros? Com quem teria estudado música? É sabido que era comum que as “moças de família” tivessem pianos em casa, um requisito para a virtude feminina era tocar piano e falar francês, como parte de sua educação. Não há dúvidas de que tinha formação musical, inclusive, em sua nota justificativa aos estudiosos e aos educadores, ela afirma:

(...) em tudo procurei ser fiel. Ouvia de lápis na mão, de papel em punho; escrevia rápido; em segunda audição verificava o que escrevera; para o piano transportava os trechos musicais; escrevia-os; conferia-os, após escritos (Pinto, 2023, p.19).

Para se obter tal habilidade de se ouvir e transcrever uma partitura, é necessário muito tempo de estudo de teoria por essa tarefa ser extremamente difícil e minuciosa, até mesmo aos ouvidos mais atentos. Como há muita dificuldade em se encontrar respostas sobre a vida dela, resta-nos levantar algumas hipóteses.

Buscamos informações sobre pianistas Sanjoanenses contemporâneos de Alexina de Magalhães e encontramos dois nomes que poderiam ter influenciado sua formação. O primeiro deles foi Padre José Maria Xavier, que hoje dá nome ao Conservatório de Música de São João Del-Rei, nascido em agosto de 1819 e falecido em 1887, podendo ter convivido com ela um curtíssimo período de sua vida, ainda assim, fica a hipótese. Também encontramos o nome de Presciliano José da Silva, que nasceu em 1854 e faleceu em uma data próxima a 1910. Presciliano foi um compositor de prestígio internacional, contemporâneo de Alexina de Magalhães e atuou como professor de piano. Não sabemos se a pedagoga e pianista teria estudado com qualquer um deles, mas devido à localização e ao tempo em que viveram, isso nos faz acreditar que seria possível. Inclusive observando a capacidade dela em transcrição de

partituras, nota-se uma formação erudita muito consistente, algo que nos instiga e que seguiremos investigando.

Na primeira parte do livro *Cantigas das Crianças e do povo e danças populares* de Alexina de Magalhães Pinto, encontramos uma peça muito familiar ao povo do interior de Minas Gerais: Sapo Jururu. No Norte de Minas a conhecemos por Sapo Cururu, nas corruptelas e regionalismos muito comuns à oralidade.

Versão de 2023		Versão de 1916
SAPO JURURU		Sapo Jururu
Sapo <i>jururu</i> , Na beira do rio; Quando o sapo grita 1 É porque está com frio.		Sapo <i>jururú</i> , Na beira do rio; Quando o sapo grita E' porque está com frio.
Sapo <i>jururu</i> , Na beira do mar; Quando o sapo grita É porque quer casar.		Sapo jururú, Na beira do mar; Quando o sapo grita E' porque quer casar.
(Pinto, 2024, p. 56)	(grifo nosso)	(Pinto, 1916, p. 40)

No quadro acima percebemos títulos em negrito e em caixa alta somente na versão de 2023. A palavra ‘jururu’ aparece com acento agudo no último “u” na letra da primeira versão e sem acento na letra da segunda versão. E aparece em itálico no primeiro verso da versão de 1916, mas não no primeiro verso da segunda estrofe, enquanto na versão de 2023 está em itálico nos versos que abrem ambas as estrofes.

Observamos o primeiro elemento paratextual no terceiro verso da versão mais recente que nos diz o seguinte: 1 A letra omite o vocativo “menina”, presente na partitura. (N. do E.) (Pinto, 2023, p. 56). Esta é uma nota do editor que só aparece no livro de 2023, não constando da versão de 1916. Isso acontece porque na partitura, aparece tal vocativo no trecho mencionado, entretanto na letra posta em separado, não é mencionado.

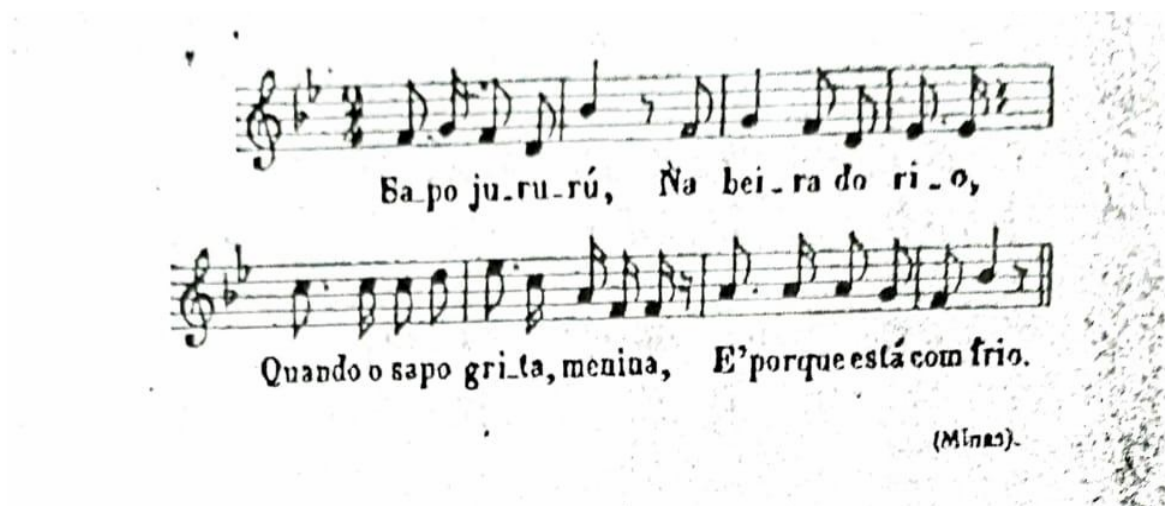


A melodia encontrada na partitura de Alexina de Magalhães Pinto é um pouco diferente das conhecidas através da oralidade, que se aproxima bem mais da melodia notada

por Villa-Lobos. Alexina traz nos paratextos uma informação que corrobora isso ao dizer que: O ritmo da música no 2º verso recaía na 3ª sílaba: “beirá do rio” (Pinto, 2023, p. 57).

Essa é uma questão de prosódia bem relevante. A versão que nos chega até é exatamente esta em que cantamos a palavra “beira” como “beirá”, mas Alexina de Magalhães faz uma adequação, de modo que a tônica recai sobre a sílaba “bei”, modificando a melodia.

Passemos à análise das partituras:



Sa-po ju.ru-rú, Na bei-ra do ri-o,
Quando o sa-po gri-ta, meni-na, E'por-que es-tá com frio.
(Minas).

(Pinto, 1916, p. 41)



Sa-po ju - ru - ru, Na bei - ra do ri - o; 2
Quan-do o sa-po gri- ta, me-ni-na, É por- que es- tá com frio.
(Minas)

(Pinto, 2023, 57)

154

№. 113

SAPO JURURÚ

(Côro a 2 vozes)

And. por H. Villa-Lobos

ANDANTE (M.M. 72 = ♩)

Sa - po Ju - ru - rú, Na bei - ra do

Sa - po Ju - ru - rú,

ri - o Quan - do o sa - po grita oh! ma - ni - nha!

Na bei - ra do ri - o Quan - do o sa - po grita oh! ma - ni - nha!

1ª E' por - que tem fri - ol' 2ª D.C. al. E' porque tem fri - ol' *muitas vezes.*

E' por - que tem fri - ol' E' porque tem fri - ol'

Sapo Jururú,
Na beira do rio
Quando o sapo grita oh! maninha!
E' porque tem friol' } Bis.

(Villa-Lobos, 1941, p. 154)

Às partituras de Alexina de Magalhães Pinto juntamos o arranjo a duas vozes feito por Heitor Villa-Lobos para finalidade comparativa com relação à melodia.

Como as partituras apresentadas por Alexina na versão de 1916 e na de 2023 não possuem nenhuma diferença com relação à notação, a não ser pela caligrafia posta nas pautas, tomaremos a versão mais atual para fins de ilustração.

A primeira observação a ser feita comparando Villa-Lobos e Alexina de Magalhães é que a peça se encontra em tonalidades diferentes.



Em Alexina a peça está em Bb (Si bemol maior) (Pinto, 2023, 57)



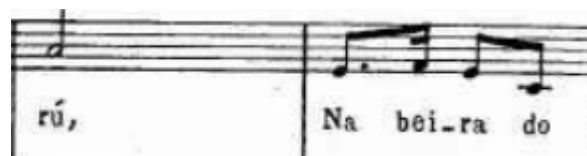
Em Villa-Lobos está em A (Lá maior). (Villa-Lobos, 1941, p. 154)

Com finalidade elucidativa, mas sem aprofundar de maneira desnecessária, a primeira observação que se faz quando se quer conhecer a tonalidade da música é olhar a sua “armadura”. Para Bohumil Med a armadura informa quais notas são sempre sustenizadas ou bemolizadas durante uma música, é um conjunto de alterações constitutivas de uma escala (Med, 1996, p. 105).

Quanto ao trecho em que Alexina de Magalhães afirma ter alterado a métrica para melhorar a prosódia da palavra “beira” transformada em “beirá” temos o seguinte:



(Pinto, 2023, p. 57)



(Villa-Lobos, 1941, p. 154)

Em Alexina temos uma pausa da colcheia (meio tempo) seguida de uma colcheia (meio tempo) na nota “fã”. No compasso seguinte, a sílaba “bei” ocupa todo o primeiro tempo, na nota “sol” e segue com as sílabas “ra” e “do” em colcheias, cada uma equivalendo a meio tempo. Tal métrica faz com que a ênfase esteja na sílaba “bei”, como desejou a pesquisadora.

Já em Villa-Lobos temos todo o trecho “na beira do” em um único compasso, com um ritmo mais marcado, tendo uma colcheia pontuada (meio tempo + um quarto de tempo) na sílaba “Na”, seguida de uma semicolcheia (um quarto de tempo) na sílaba “bei”, seguida do

mesmo movimento final proposto por Alexina, as sílabas “ra” e “do” em colcheias (meio tempo cada). Tal sequência faz com que “bei” soe muito rápido (um quarto de tempo), recaindo a tônica sobre a sílaba “ra”, ficando então “beirá”, como até hoje nos habituamos a cantar.

O arranjo feito por Villa-Lobos é para duas vozes no formato de cânone, que já explicamos anteriormente, em que se cantam simultaneamente trechos distintos da peça, de maneira harmoniosa. A partir do sexto compasso temos uma convergência da letra, e a harmonia segue a partir de terças, o que não pormenorizaremos, por não ser este nosso objetivo.

Alexina nos traz outro paratexto interessante:

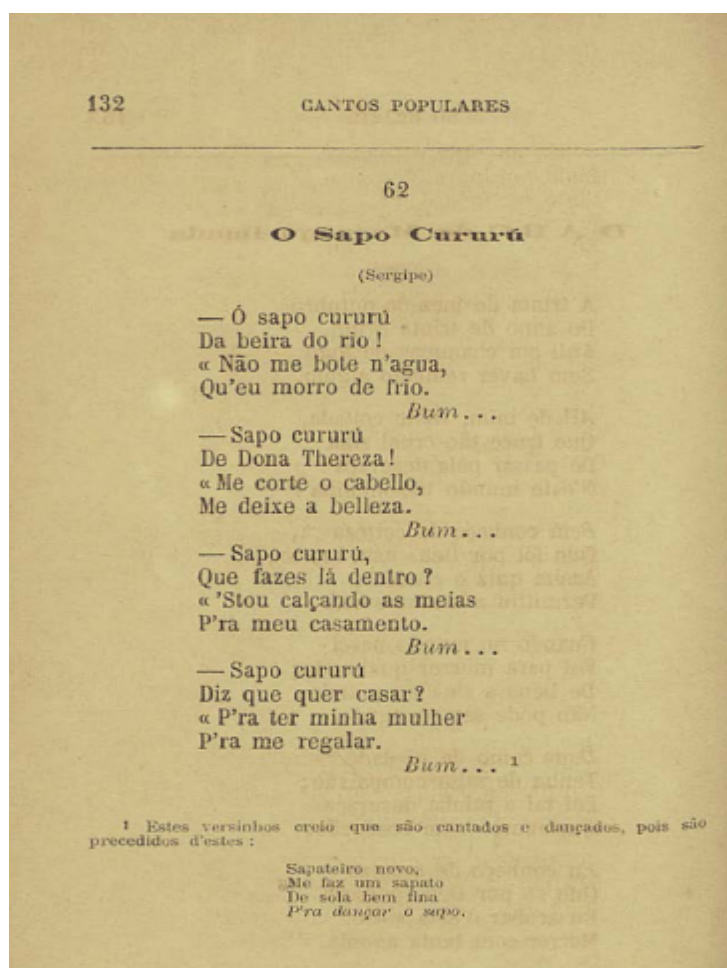
Dos lábios de meninas brancas, foi essa versão coligida; uma sergipana, sobre o mesmo tema, é encontrada nos Cantos Populares do SR. SÍLVIO ROMERO: sem música, o que é pena; uma outra versão, e essa negra, que me foi dada como cantiga de ninar, tive de suprimi-la, receosa da malícia adulta que, essa, não escapa nunca à sagacidade infantil. As crianças sentem a expressão das fisionomias antes de compreenderem a significação das palavras (N. da A.) (Pinto, 2023, p. 57).

Nota-se aqui uma preocupação da autora com os valores morais a serem ensinados às “suas” crianças. Nos paradigmas desejáveis para a época havia um zelo maior para com os valores da família, a preservação da infância e sua ingenuidade, o instinto de nacionalidade e a alta moralidade em todos os afazeres propostos no ambiente escolar. Por essa razão, sem a finalidade consciente de ser uma censuradora, Alexina de Magalhães Pinto, acaba por suprimir trechos que considera inadequados à educação infantil, algo perfeitamente compreensível em seu contexto histórico.

A tal nota, o editor faz um adendo, que lemos a seguir:

[A autora se refere à obra: ROMERO, Sílvio (org.). Cantos populares do Brasil. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518774>. Acesso em: 20 abr. 2022 (N. do E.)] (Pinto, 2023, p. 57).

Buscamos o texto da peça na obra de Sílvio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, volume 1.



(Romero, 1883, p. 132)

Ao que tudo indica, Sílvio Romero teria feito essa recolha em Sergipe, conforme nota no próprio texto. Alexina de Magalhães apresenta uma recolha desta peça feita em Minas Gerais, e Villa-Lobos não nos apresenta o local de sua recolha. A letra em Sílvio Romero é “Sapo Cururu”, diferente das outras versões em que se tem “Sapo Jururu”, atestando as marcas da oralidade. Aqui transcrevemos a letra:

- Ó sapo cururu
Da beira do rio!
“Não me bote n'água,
Qu'eu morro de frio.
Bum...

- Sapo cururu
De Dona Thereza!
“Me corte o cabelo,
Me deixe uma beleza.
Bum...

- Sapo cururu
Que fazes lá dentro.
“‘Stou calçando as meias
P'ra meu casamento

Bum...
 - Sapo cururu
 Diz que quer casar?
 “P’ra ter minha mulher
 P’ra me regalar
 Bum...
 (Romero, 1883, p. 132)

Alexina lamenta que Romero apresente só a letra e não traga a música para ser conhecida. Também afirma ter suprimido um trecho a fim de preservar os ouvidos infantis de alguma malícia contida nele. Seria o trecho em questão aquele que diz “pra ter minha mulher pra me regalar”?

A peça contém a mesma ilustração tanto na versão de 1916, quanto na versão de 2023:



O ilustrador Odilon Moraes, em entrevista à revista *Literartes*⁴⁸ afirma que “com o desenho se escreve” (Moraes, 2014, p. 28), de modo que a ilustração é também capaz de criar ou compor uma narrativa. Laura Emanuelle Gonçalves Lima, cuja dissertação de mestrado já foi resenhada neste trabalho, nos afirma que:

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 (Lima, 2020, p. 65).

Embora existindo em um tempo no qual às ilustrações ainda não se davam o valor que hoje possuem, Alexina de Magalhães acreditava no poder do desenho em subsidiar o texto e a

⁴⁸ 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).

leitura. A maioria das peças do livro em estudo possuem uma expressão imagética que remete ao texto. Na peça sapo Cururu, dois sapos na beira do rio, um deles em cima de uma folha, observando o que parece ser uma lagoa. Há, como em outras ilustrações que os livros trazem, algo semelhante a uma assinatura no canto inferior direito da imagem, mas é impossível identificarmos a autoria.

Diferentemente dos livros voltados à infância atualmente, nos quais o valor atribuído à imagem é enorme, de modo que o desenho é visto como elemento intertextual ou, no caso do livro ilustrado, o desenho é quem conta a história, temos no sentir de Laura Emanuelle Gonçalves Lima, a seguinte perspectiva:

(...) 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 (...) 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 (Lima, 2020, p. 66).

Segundo Lima (2020) há uma razão para as ilustrações contidas no livro de Alexina de Magalhães Pinto serem contidas e pouco elaboradas, não acrescentando nada além do texto escrito; o objetivo seria a criação de imagens que reforçassem os elementos textuais e musicais, sendo feitos com o objetivo pedagógico de serem coloridos pelas crianças. Lima afirma ainda que “o livro da folclorista não possui a designação do ilustrador. Em duas cantigas encontramos a possível indicação de autoria das imagens (...) sob a inscrição Moraes” (Lima, 2020, p.66). A pesquisadora, após apresentar alguns elementos paratextuais que fornecem pistas acerca das ilustrações, conclui que certamente Alexina de Magalhães teria recebido várias contribuições nos desenhos de seu livro, embora os traçados sejam semelhantes.

Nas notas avulsas do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (2023) encontramos alguns fragmentos do pensamento de Alexina de Magalhães que expressam a sua sensibilidade com relação à cultura popular, à alma nacional e tratam, quase como um conselho, sobre o zelo e o trato infantil, devendo os homens comprometerem-se com o progresso dos pequenos em tudo aquilo que é belo, pátrio e benéfico. Dessa forma, deixamos aqui a observação da própria autora, de modo a fechar este trabalho, pois que havia um anseio pelo olhar sensível de fotógrafos e artistas que bem buscassem representar os folguedos populares e infantis, para que a cultura popular fosse devidamente louvada e levada às

gerações futuras, com a merecida notoriedade e apreço. Fiquemos, pois, com as palavras de Alexina de Magalhães Pinto:

NOTA – H

À espera de pincéis, que os interpretem com sentimento, andam por aí os nossos folguedos populares e infantis, as nossas cenas e canções do trabalho, todo o folclore nacional brasileiro no que ele tem de mais pitoresco, mais expressivo, mais significativo.

Alguns dos nossos tipos, apenas, souberam inspirar um ou outro pintor, conquistar a objetiva de um ou outro fotógrafo artista.

Enquanto não sentem os que devem, esses fragmentos da alma nacional surpreendentes de naturalidade, expressão e vida – fragmentos já ricamente esparsos na nossa literatura – que os apreendam e ilustrem os senhores que se dedicam às artes industriais.

Trabalhem “do povo e para o povo”, da criança e para a criança, com simplicidade, amor e interesse e serão generosamente retribuídos. Progredirão, se fizerem progredir “os pequeninos” e a arte, e o sentimento pátrio, e o amor ao belo, o amor humano puro e benéfico (Pinto, 2023, p. 202 – 203).

E, na tentativa de responder à indagação que abre esta seção: “O que tem de especial na obra de Alexina de Magalhães Pinto?” Como pesquisadora e após conhecer a trajetória da autora e sua contribuição às múltiplas faces das matrizes pedagógicas de seu tempo, afirmo que seu legado está no seu anseio altruísta pelo desenvolvimento humano, acima de qualquer outra coisa. Nada supera a esperança no outro e a expectativa de ser parte de uma mudança que constitui em progresso para a coletividade. Sabemos que sempre houve algo maior, um ideal de se posicionar frente ao cenário nacional como alguém que contribuiu para a transformação social pela educação e para manter viva a cultura de nosso povo, mas Alexina de Magalhães conseguiu transcender todo e qualquer pragmatismo, nota-se, uma alma vivificante, capaz de iluminar os caminhos que trilhou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando os feitos de uma mulher são resgatados do obscurantismo, do esquecimento e das intenções opressivas do patriarcado, todas nós mulheres alcançamos um novo sentido de fazer e ser, historicamente. Há mãos e rostos femininos absconditos em todos os fenômenos que movem a humanidade, é preciso alforriá-los.

Estudar o trabalho de Alexina de Magalhães Pinto, colocou-me enquanto artista e pesquisadora, diante de uma questão inescusável e moralmente inarredável. A sensação de remover as pedras desses escombros que nos afastam da posição exitosa de verdadeiras protagonistas da vida, foi como libertar de um claustro os méritos de alguém que sempre os teve, mas jamais os estampou.

Incontáveis mulheres estão soterradas pelo memoricídio. Nós, mulheres pesquisadoras, fazemos um trabalho anômalo e ainda balbuciante no território desse resgate histórico, isso porque ainda estamos conquistando o nosso próprio território. A dimensão do masculino no cenário humano, ainda hoje, é fruto de uma ascendência pujante e pouco capaz de transigir em favor do feminino (há muitas camadas nisso, não é verdade?).

Mulheres como Oneyda Alvarenga, cuja literatura em muito contribuiu para este trabalho, apesar de toda a sua capacidade e conhecimento, sempre ficariam à sombra de homens como Mário de Andrade. Não é de se estranhar! Afinal, era o que se esperava de uma boa mulher, educada sob a égide de um elemento masculino, no começo do século XX.

Só de pensar que nasci no mesmo século que ela, percebo o quanto uma geração de mulheres precisou desbravar para que eu pudesse realizar uma pesquisa como esta e me posicionar pública e academicamente sobre a importância da obra de outra mulher, nascida no entresséculos XIX–XX. Há muito em comum entre todas nós, uma vez que a fenomenologia histórica se posiciona no território em que estamos hoje, questionando nosso lugar nessa estrutura social, que ainda tende a nos apagar.

Felizmente, há uma força maior a mover a cadeia de acontecimentos não registrados, nem mesmo considerados, por mero desinteresse ou pelo interesse (inclusive político) em soterrar, chama-se: ORALIDADE. Ela nos trouxe até aqui. Falamos, cantamos, reproduzimos histórias e estórias, edificamos afetos pela via da repetição e da ancestralidade. Infelizmente muito se perde, porque embora haja uma extraordinária força a fluir por esta via, a memória é algo constituído de efemeridade.

Quando uma mulher se propõe a catalogar tais afetos, com a competência interrelacional de pedagoga, musicista, professora e pesquisadora, o resultado é um acervo copioso. Mais ainda, ao repousar sua aplicação nas modernas tendências de seu tempo, extrapolando a simples recolha e adequando seu material às perspectivas pedagógicas, acontece uma forma de edificação interdisciplinar, a garantir eficácia e eficiência capazes de transformar toda a estrutura educacional de um país para as gerações futuras.

Quando frequentava as cadeiras das últimas turmas de magistério, no ano de 1995, em uma escola pública na cidade de Taiobeiras, eu e minhas colegas (a turma tinha 38 mulheres e somente 1 homem), estudávamos um Jean-Piaget⁴⁹ (1896–1980), que dizia que “O principal objetivo da educação é criar pessoas capazes de fazer coisas novas e não simplesmente repetir o que outras gerações fizeram”. Notamos que, contemporâneo de Alexina de Magalhães, o pensador suíço que viveu mais de oitenta anos e considerado “Pai do Construtivismo”, por ser o desenvolvedor da teoria construtivista, estava envolvido no mesmo pensamento de edificação da aprendizagem a partir do estímulo ao aluno, a fim de que ele mesmo fosse um protagonista do seu desenvolvimento.

O construtivismo, que era um braço do escolanovismo, já era algo que a pedagoga Alexina de Magalhães adotava na sua prática laboral, sem nomear dessa forma, em sua jornada no exercício do magistério; mas sua abordagem, fermentada no início do século XX, só começou a ser adotada no Brasil na década de 1980. O grande nome que ouvíamos, por sua vez, era de Jean-Piaget, jamais o dela.

Ao longo deste trabalho não só percebemos a menos-valia de gênero com relação à personagem medular de nossa pesquisa, como uma insistência histórica em uma política de segregação racial, também do ponto de vista cultural dos povos indígenas e africanos. Não é novidade que o Brasil está alicerçado em uma vexatória formação com graves questões de raça. Entretanto, é axiomática a contribuição dos povos originários, bem como dos povos escravizados, para a robustez, não só de nossa civilidade, mas também de nossa cultura, contaminada (no melhor sentido do termo), por suas crenças, tradições, ritualística e, consequentemente, por sua música.

Alexina de Magalhães Pinto, mulher branca, rica, culta, dotada de privilégios que a oportunizaram alcançar lugares de apanágio em uma sociedade machista, misógina e racista, contribuiu sobremodo para que as memórias dos povos excluídos de uma baliza civil, não só

⁴⁹ <https://www.todamateria.com.br/jean-piaget/>

fossem preservados, mas servissem de instrumentação pedagógica para a edificar essa mesma nação excludente e fragmentadora.

As anotações musicais, o respeito a cada cantiga timbrada nas partituras, tudo revela extremado devotamento e esmero na feitura de um material que felizmente esquivou-se dos obstáculos temporais e chegou até nossas mãos.

Executar ao piano, cantarolar, ouvir as gravações produzidas pela Biblioteca do Senado Federal, com a edição de 2023 foi ter o privilégio de conhecer e reconhecer o valor das cantigas para a formação de nossa identidade, foi reviver as cantigas que minha avó entoava no quarto de costura enquanto me ensinava o bordado em ponto cruz. A obra de Alexina de Magalhães não é somente instrumento histórico ou pedagógico, é também forte elemento de afeto e transcendência, por haver algo na simplicidade de se visitar o passado pelas cantigas, algo que nos conecta a um lume em nós, que reconhece e ressignifica nossa própria história.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Vasco Mariz, **Catálogo de Obras**. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/8658-hist%C3%B3ria-da-m%C3%BAsica-no-brasil-vasco-mariz.html> . Acesso em 11 de agosto de 2024.

ALMEIDA, R. Literatura Infantil. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.) **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 6, p. 200-222.

ANDRADE, M. de. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. 1. Ed. São Paulo: Global, 2019.

ANDRADE, M. de., **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. São Paulo: 1972.

ARANHA, G. **Chanaan**. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor: 1902. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3927> Acesso em 15/12/2024.

AZEVEDO, T. **Léxico Catrumano**. Montes Claros, MG. Ed do Autor: 2022.

BÁEZ, F. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BARBOSA, R. S. **Gênese da Literatura Brasileira: os conceitos de Literatura Nacional de Ferdinand Denis e Afrânio Coutinho**. Mafuá, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 14, 2010.

BARBOSA, Cyntia Cybelle Pinheiro. **Entre som e sentido: a música folclórica em cantigas das creanças e do povo e danças populares de Alexina de Magalhães Pinto**. **Orientador:** Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Silva Dionísio Santos. 2025. F.150. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Estadual de Montes Claros – MG. 2025

BRAZ, P. **Léxico dos Gerais**. São Paulo: Chiado Books, 2020.

BURKE, P.; BOTTMANN, D. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, A. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3. ed.– São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CARNEVALI, F. G. A mineira ruidosa - **Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)**' - 31/05/2009 235 f. Mestrado em HISTÓRIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: SBD / CAPH

CARNEVALI, F. G. **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 12/05/2024

CARVALHO, D. D. de. **Origem etimológica de CORETO e denominações noutros idiomas**. Meloteca, 2010. Disponível em <https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2019/03/origem-etimologica-de-coreto-compactado.pdf>. Acesso em 25/04/2024

CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. CNF. **Carta do Folclore Brasileiro**. Anais I Congresso Brasileiro de Folclore. Rio de Janeiro, 1951. Disponível em <https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/CartadoFolcloreBrasileiro1951.pdf>. Acesso em 30/05/2024.

CÂMARA C. L. da. **Literatura oral no Brasil**. Olympio, 1978.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9ª. ed. São Paulo: Global Editora, 2000.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. Rio de Janeiro: 1951. Disponível em <https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/CartadoFolcloreBrasileiro1951.pdf>, acesso em 11 de agosto de 2024.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. /Nelly Novaes Coelho. – 1.ed. – São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, N. N. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CONTIER, A. D. **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural**. *ArtCultura*, [S. l.], v. 15, n. 27, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29338>. Acesso em: 21 abr 2024.

COUTINHO, A. **Conceito de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

CORRÊA, L. R. A. **Raça, Miscigenação e Identidade Nacional no Folclore de Sílvio Romero**. História em Rede. 2019. Disponível em: <https://historiaemrede.medium.com/ra%C3%A7a-miscigena%C3%A7%C3%A3o-e-identidade-nacional-no-folclore-de-s%C3%ADlvio-romero-c86e66ddf91b>. Acesso em 12/03/2025.

COSTA, A. S. **A Conformação da literatura infantil como disciplina no Instituto de Educação do Distrito Federal (1932 – 1938)** / Aline Santos Costa. UERJ – 2018.
DIA DOS POVOS INDÍGENAS. <https://www.camara.leg.br/noticias/896465-nova-lei-denomina-o-19-de-abril-como-dia-dos-povos-indigenas-em-substituicao-a-dia-do->

[indio/#:~:text=A%20mudan%C3%A7a%20do%20nome%20da,Senado%20em%20maio%20deste%20ano.](#) Acesso em 19 de setembro de 2024.

DIONÍSIO, R. de C. S.; CUNHA, M. Z. da. **"Opera Lyrica Nacional": das Minas Gerais para o Folk-Lore brasileiro e a Bibliotheca Infantil**. Recorte: Revista Eletrônica. Três Corações, V. 14, n. 2, jul.-dez 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/78770892/_Opera_Lyrica_Nacional_das_Minas_Gerais_para_o_Folk_Lore_brasileiro_e_a_bibliotheca_infantil. Acesso em 13/02/2024

DORRICO, J. **Folclore brasileiro versus Literatura Indígena: entenda a diferença...** - Disponível em <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrigo/2021/08/25/folclore-brasileiro-versus-literatura-indigena-entenda-a-diferenca.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 30/05/2024.

DUARTE, C. L. (org.). **Memorial do Memoricídio: Escritoras brasileiras esquecidas pela história**. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022. p. 123-131.

DUARTE, C. L. organizadoras... (et al.) e várias autoras. **Mulheres em Letras: diáspora, memória, resistência** / – Viçosa, MG: As Organizadoras, 2019. 493 p.; 21 cm.

FONSECA, E. **A ideia de folk e as musicologias**. Debates: UNIRIO, n. 12, p. 79-92, jun. 2014.

FREYRE, G. 1900-1987. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal** - ed. rev. — São Paulo: Global, 2003.

FREIRE, M. M de L. LEONY, V. da S. **A caridade científica: Moncorvo Filho e o Instituto de Proteção e Assistência à Infância do Rio de Janeiro (1899-1930)**. Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro: v.18, supl.1, dez. 2011, p. 199-225. Disponível em <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/pMzXR6Xv9xBJgG9gyc4ZrZv/?lang=pt>. Acesso em 24/04/2024.

GOMES, L. F. E. **Ser Pardo O limbo identitário-racial brasileiro e a reivindicação da identidade**. Vol 05, N. 01 - Jan. - Mar., 2019 | <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>. acesso em 02/06/2024.

GOMES, L. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares**, vol. 1., 1. ed. – Rio de Janeiro: Globo livros, 2019.

GOMES, Â. de C. **Alexina De Magalhães e Lavinia Raymond: Mediações sobre Cultura Popular e Folclore Negro em dois tempos**. Afro-Ásia, n. 66 (2022), pp. 316-351.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade Stuart Hall**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano**. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991

IGAYARA-SOUZA, S. C. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: histórias e histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Fundamentos, 5.).

LIMA, Laura Emanuela Gonçalves. **Os Paratextos de Alexina de Magalhães Pinto em Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares** 29/07/2020. 104 f. Mestrado em LETRAS-ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS, Montes Claros Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5.ed. rev. e ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MED, Bohumil. **Teoria da Música / Bohumil Med**. – 4. Ed. rev. e ampl. – Brasília: Musimed, 1996.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MISSIATTO, Leandro Aparecido Fonseca. **Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.13, n.24, Jan/jul.2021 – ISSN- 2177-4129 periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria. Acesso em 30/05/2024.

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: 04/01/2025

PALMA, R. DA; TRUZZI, O. **Renomear para Recomeçar: Lógicas Onomásticas no Pós-abolição**. Dados, v. 61, n. 02, p. 311–340, 2018.

PINTO, A. de M. **Contribuição do Folk-loro Brasileiro para a Bibliotheca Infantil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1907

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

PINTO, A. de M. **Provérbios Populares, Máximas e Observações Usuaes**. Livraria Francisco Alves. Bello Horizonte: 1917.

PINTO, A. de M. **Cantigas das crianças e do povo e danças populares / coligidas e selecionadas do folclore brasileiro** [por] Alexina de Magalhães Pinto; apresentação Flávia Guia Carnevali ; notação musical e sonorização Adonias Lopes de Alcântara, André Luiz Lopes de Alcântara ; notas André Luiz Lopes de Alcântara ... [et al.]. — Brasília: Senado Federal, 2023.211, [1] p.: il., gravs. — (Coleção escritoras do Brasil; v. 10)

RAMINELLI, RONALD. **Impedimentos da cor mulatos no Brasil e em Portugal c. 1640-1750***. VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, vol.28, n 699 o 48, p.699-723: jul/dez 2012.

REIS, Celiane Ferreira. **“CANTIGAS DOS PRETOS”: a presença da voz negra no livro Cantigas das creanças e do povo e danças populares (1916), de Alexina de Magalhães Pinto’ 2023**, 121 f. Mestrado em LETRAS-ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS, Montes Claros

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. 5ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROCHA, Helena do Socorro Campos da. Viana, Bruno Jorge Abdul Massih. **INVISIBILIZAÇÃO DA ÁFRICA: apagamento da história e da cultura do negro na educação formal brasileira**. Revista da ABPN. v. 2, n. 5. jul.-out. 2011. p. 115-138.

ROMÉRO, Sylvio. **Cantigas Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

ROMÉRO, Sylvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brazil**. Rio de Janeiro, TYP. Laemmert & C, 1888. Disponível em : https://www.google.com.br/books/edition/Estudos_sobre_a_poesia_popular_do_Brazil/MWszAAAAIAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&pg=PA3&printsec=frontcover . Acesso em 15 de dezembro 2024.

BONNICI, Tomas. ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas** / 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

SALES, Mirelly de Paula, 1989 - **Memoricídio: a destruição dos livros e das bibliotecas / Mirelly de Paula Sales. Universidade de Brasília**. Brasília, DF: 2016. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/22708/1/2016_MirellyDePaulaSales_tcc.pdf. Acesso em 27/04/2024.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. **Alexina De Magalhães Pinto. Memorial do Memoricídio: escritoras esquecidas pela história: volume I / Organização: Constância Lima Duarte**. - Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. **Contiguidades na literatura luso-brasileira de autoria feminina: reflexões sobre narrativas para crianças**. Mulheres em Letras: diáspora, memória, resistência / Constância Lima Duarte organizadoras... (et al.) e várias autoras – Viçosa, MG: As Organizadoras, 2019. (p. 377 – 392)

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. Cunha, Maria Zilda da. **“Opera lyrica nacional”: das minas gerais para o folk-lore brasileiro e a bibliotheca infantil**. RECORTE– revista eletrônica ISSN 1807-8591.Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR V. 14 - N.º 2 (julho-dezembro - 2017)

SANTOS, Larissa Modesto Dos. **“A Infatigável Professora” Alexina De Magalhães Pinto: trajetória e atuação de uma educadora mineira (1893-1921)’ 24/02/2022 117 F**. Mestrado

em Processos Socioeducativos e Práticas Escolares Instituição de Ensino: Universidade Federal De São João Del-Rei, São João Del Rei Biblioteca Depositária: Universidade Federal De São João Del Rei.

SARTRE, J-P. **Que é Literatura?** 3ª. Edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** São Paulo: Editora 34, 2013 (3ª. Edição).

SCHERER, Marta Eymael Garcia; ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. SÍLVIO ROMERO, UM CRÍTICO DO SÉCULO XX. Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários** Volume 16 (set. 2009) - ISSN 1678-2054 <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja>.

SILVEIRA, Francisca Amélia. "**LUDISMO E PRAGMATISMO NA LITERATURA PARA CRIANÇAS, NO INÍCIO DO SÉCULO XX - ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO (BRASIL) E ANA DE CASTRO OSÓRIO (PORTUGAL)**" 30/06/1996 105 f. Mestrado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: LETRAS FFLCH-USP

SOARES, Gabriela Pellegrino; RAFFAINI, Patricia Tavares. **Livros Infantis Velhos e Esquecidos.** São Paulo: Publicações bbm, 2022

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas.** 2ª. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra.** Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras: 1988.

SUCHANEK, Márcia Gomes O. **Povos Indígenas No Brasil: De Escravos À Tutelados. Uma Difícil Reconquista Da Liberdade. Confluências**, Vol. 12, n. 1. Niterói: PPGSD-UFF, outubro de 2012, páginas 240 a 274. ISSN 1678-7145

THEOPHILO, G. **Notas sobre as funções da Categoria Liberdade no Romantismo Literário Brasileiro das Décadas de 1840, 1850, 1860 e no Modernismo Literário da Década de 1920.** Texto integrante dos Anais XX – Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP. UNESP: Franca. 6 a 10 de setembro de 2010. CD-ROM

VILLA-LOBOS, Heitor. **Guia prático: estudo folclórico musical.** São Paulo / Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO 1 - CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO – 1951

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO

CNF. Carta do Folclore Brasileiro. Anais I Congresso Brasileiro de Folclore. Rio de Janeiro, 1951.

O I Congresso Brasileiro de Folclore, reunido nesta Capital de 22 a 31 de agosto de 1951, resolveu tornar públicos, neste documento, os princípios fundamentais, as normas de trabalho e as diretrizes que devem orientar as atividades do Folclore Brasileiro, de acordo com as conclusões aprovadas, reservando-se para publicação nos Anais aquelas deliberações de caráter transitório ou de natureza administrativa, não passíveis de sistematização dentro do critério aqui estabelecido:

I

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.

2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.

4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturalistas no exame e análise do Folclore.

II

1. Considerando que, para melhor conhecimento e maior desenvolvimento do Folclore Brasileiro, é necessário intensificarem-se os trabalhos de campo, o I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece a necessidade de ser estabelecido um Plano Nacional de Pesquisa Folclórica, que vise ao levantamento, dentro de bases e princípios científicos, dos motivos folclóricos existentes em tôdas as regiões do país. Compete à Comissão Nacional de Folclore a organização dêsse Plano, em cuja elaboração serão ouvidos os órgãos regionais e, se necessário, associações culturais de objetivos afins.

2. Para execução do Plano será ainda elaborado um manual prático de pesquisa, contendo a orientação que deve ser seguida pelos pesquisadores nas respectivas áreas. Aconselha-se, igualmente, a realização de cursos práticos de preparação de pesquisadores, para o fim de assegurar-lhes conhecimentos fundamentais de método e técnica de trabalho de campo.

3. Os trabalhos de pesquisa devem ser executados por equipes nas quais se incluam, sempre que possível, técnicos de cinema e de gravação de som, sociólogos, historiadores, geógrafos- cartógrafos, musicólogos, etnógrafos e linguistas, além dos folcloristas necessários.

4. Competirá às equipes, em cada Estado, recolher igualmente o documentário material, através de peças folclóricas, e fotográfico, destinando-se o que fôr obtido ao Museu Folclórico da respectiva Unidade Federada; as peças mais características de cada região devem ser conseguidas em duplicata, destinada uma das vias ao Museu Folclórico que se organiza na Capital da República, com caráter nacional.

5. A Comissão Nacional de Folclore regulamentará os trabalhos de pesquisa e de preparação de pesquisadores, respeitadas as peculiaridades de cada Unidade da Federação.

III

1. Tôda pesquisa folclórica deverá ser feita em moldes científicos, obedecendo às normas metodológicas comumente seguidas nas ciências sociais. Para êsse fim os pesquisadores, além do necessário treino, devem ser instruídos sôbre as questões metodológicas e, pelo menos, noções de etnografia européia, ameríndia e africana, a fim de que não lhes passem despercebidos aspectos muitas vêzes importantes e para que os dados coletados não sejam invalidados por falhas de método e de técnica.

2. Para tornar-se viável um levantamento dos fatos folclóricos brasileiros, observadas as recomendações acima prescritas, deve-se aproveitar o concurso de instituições já existentes e ramificadas por todo o território nacional.

3. Para que sejam obtidos os elementos indispensáveis à realização das pesquisas folclóricas, cumpre que estas pesquisas, além de sua finalidade científica, adquiram finalidade prática e útil à região em que se realizem, bem como aos seus habitantes.

IV

1. É reconhecida como fundamental à pesquisa do Folclore Brasileiro, a necessidade do levantamento prévio do calendário folclórico, destinado a fixar as datas em que se celebram, em cada Município, as festas tradicionais de maior repercussão social. Consideram-se como incluídas entre estas festas as de caráter regional (festas de padroeiro, festas de colheita, moagem, marcação de gado, vaqueijadas, etc.), as de comemoração geral (festas do ciclo do Natal, de carnaval, da Semana Santa, de São João, do Divino Espírito Santo, etc.), e as festas especiais, isto é, comemorações locais, promovidas por grupos étnicos ou sociais com o propósito de determinada celebração.

2. A Comissão Nacional de Folclore organizará o questionário básico ao levantamento do inquérito, cabendo às Comissões Regionais acrescentarem os aspectos específicos referentes a cada Unidade Federada, em particular.

3. Recomenda-se às Comissões Regionais adotem providências para que o calendário e o mapa folclóricos de cada Unidade Federada sejam apresentados sob forma tão completa quanto possível, no II Congresso Brasileiro de Folclore.

V

1. A Comissão Nacional de Folclore promoverá, através das Comissões Regionais e com a possível urgência, o levantamento das romarias existentes e conhecidas nas diversas regiões do país, de modo a estabelecer sua origem, data de realização local e finalidades. Com êstes elementos será organizado o mapa e calendário das romarias brasileiras.

2. A Comissão Nacional de Folclore surgirá ao Govêrno da República, na forma que julgar mais conveniente, a organização de missões assistenciais, com a finalidade de atuar nos locais das romarias. Essas missões deverão ter a colaboração de vários serviços técnicos

do Govêrno, incluindo- se, particularmente, elementos de ação representativos de: a) grupo sanitário, de profilaxia e educação sanitária; b) grupo de educação rural, ajustado às condições de cada romaria; c) grupo de recreação e divulgação cultural, que proporcione aos romeiros, através de filmes, representações teatrais, discos, alto-falantes, etc. oportunidades de recreio e do conhecimento de fatos da vida cultural do país e ainda instruções sôbre processos sanitários, higiênicos, educativos, etc.; d) grupo de estudos sociológicos destinado a estudos e pesquisas sociais; e) grupo folclórico, para estudos e pesquisas folclóricas, e cuja representação caberá à Comissão Nacional de Folclore.

3. A atuação dos elementos integrantes da missões assistenciais visará precipuamente à assistência sanitária, educacional e cultural às populações participantes das romarias, procurando fixar, em particular, seus objetivos no seguinte: orientar o homem no sentido de sua fixação à terra, evitando a emigração; apresentar programas ou atividades que não entrem em choque com o espírito da romaria ou a mentalidade da população; programar seus trabalhos em horas que não perturbem os atos religiosos; prestigiar as manifestações artísticas autóctones, promovendo exposições de arte popular, festas de música e danças regionais, etc., de maneira a criar, no povo, interêsse pela conservação do que lhe é próprio em atividades artísticas; concorrer para a educação e o bom gosto.

4. A organização das missões assistenciais far-se-á com a colaboração dos Ministérios da Educação e Saúde e da Agricultura, da Legião Brasileira de Assistência, da Sociedade Brasileira de Sociologia e da Comissão Nacional de Folclore, e ainda de serviços técnicos estaduais ou de outros órgãos assistenciais e culturais. Para êsse fim o Gôverno promoverá a organização de uma comissão com representantes dessas entidades, para elaborar e planejar os trabalhos das missões assistenciais.

VI

1. Reconhece o Congresso a conveniência de assegurar-se o mais completo amparo às artes populares, ao artesanato e à indústria doméstica, auxiliando-se as iniciativas que digam respeito ao seu desenvolvimento e à proteção dos artistas populares.

2. Para tanto devem os órgãos da Comissão Nacional de Folclore promover, sempre que possível com a colaboração dos órgãos competentes da respectiva administração estadual, as pesquisas e estudos convenientes que visem, em particular, ao levantamento regional das artes populares e dos tipos de organização existentes para produção e comércio

em comum de artigos artesanais e de trabalho doméstico, ao planejamento das atividades, cursos, programas de aperfeiçoamento, concursos, etc., necessários ao amparo e estímulo ao artesanato.

3. É dirigido um apêlo aos Governos Regionais para que, com a cooperação dos órgãos regionais de folclore, promovam o estímulo às organizações das artes populares e de artesanato, assistindo-as no que fôr imprescindível às atividades artesanais e domésticas lucrativas, sempre preservando sua localização regional.

VII

1. Considera-se o cancioneiro folclórico infantil fator de educação, tendo em vista que, ao mesmo tempo que desenvolve o gosto pela música e o hábito do canto coletivo, fornece material adequado às aulas e recreação, reforçando ainda o aproveitamento do elemento tradicional. Sua utilização deve visar às necessidades infantis de gregarismo e expansão, e despertar o espírito de cooperação, de par com o sentido de disciplina.

2. É recomendado às Comissões Regionais que incluam, em seus planos e atividades de pesquisa, o levantamento mais completo possível do material do cancioneiro folclórico infantil, de modo que oportunamente possa a Comissão Nacional de Folclore fazer a escolha dos motivos entre as cantigas de uso mais generalizado em todo o país, em suas melhores versões musicais e literárias, observando-se, em particular, os seguintes requisitos: a) tessitura conveniente; b) boa prosódia musical; c) texto sugestivo.

3. O material que fôr coletado, dentro dêste propósito, deverá trazer indicações referentes: a) gênero; b) à movimentação; c) à localidade, região ou zona de onde procede; d) quem recolheu e em que data; e) ao andamento; i) à colocação da letra na música; g) a todos os esclarecimentos suplementares que a execução da cantiga exigir. Com base nas indicações musicais recolhidas, providenciará a Comissão Nacional de Folclore um acompanhamento pianístico de fácil execução e rigorosamente de acôrdo com o caráter de cantiga.

4. A Comissão Nacional de Folclore promoverá, oportunamente, a publicação, em volume, do material recolhido, destinando-o a ampla divulgação nas escolas pré-primárias e primárias do Brasil.

5. Propõe o Congresso que as canções folclóricas infantis sejam incluídas no programa dessas escolas, em todo o território nacional, e que se encaminhem providências para que esta sugestão se transforme em lei.

VIII

1. O Congresso protesta contra as alterações e deturpações notórias em temas folclóricos musicais. Neste sentido formula respeitoso apêlo às autoridades judiciárias do país para que, nas ações de direito autoral, em que se alegue inspiração no Folclore, sejam ouvidos peritos de reconhecida competência em assuntos folclóricos.

2. O Congresso considera necessário:

a) a adoção de providências adequadas à defesa e preservação do folclore musical em relação à sua divulgação pelo rádio, organizando-se planos e adotando normas, em cuja elaboração sejam também chamados a colaborar ativamente representantes das principais entidades radiofônicas do país. Sugere-se, que, nessas normas, se inclua a obrigatoriedade de terem as estações de rádio, individualmente ou por grupos, consultores especializados em folclore musical, sempre que possível com curso dessa disciplina feita em Conservatórios de Música;

b) seja tornado obrigatório por lei, e com sanções adequadas, a transcrição nas composições que utilizem temas folclóricos, da melodia ou tema original aproveitado e sua procedência, assim como figurem também essas indicações nos programas de concertos ou festivais em que aparecem tais obras.

IX

1. É formulado encarecido apêlo ao Exmo. Sr. Presidente da República no sentido de que promova, pelos meios julgados mais convenientes aos interesses da administração pública, a criação de um organismo, de caráter nacional, que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares.

2. Ao órgão a ser criado, nos termos desta sugestão, deve ser dada estrutura de caráter autárquico, com plena autonomia técnica e a autonomia administrativa indispensável à própria natureza de seus encargos.

X

1. É recomendado ao I.B.E.C.C. que promova junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística as providências necessárias no sentido de que a rede de Agências Municipais de Estatística possa ser utilizada, da forma mais conveniente aos interesses

daquela entidade, na realização dos inquéritos folclóricos que, em âmbito nacional, sejam estabelecidos pela Comissão Nacional de Folclore.

XI

1. É inadiável a necessidade de preservar os produtos da inventiva popular, tanto os de caráter lúdico e religioso como os de caráter ergológico. A guarda desses objetos deve ficar a cargo de instituições apropriadas, e sob a direção de órgãos ligados à pesquisa e ao estudo do folclore, devido tanto ao caráter coletivo dessa tarefa como ao longo tempo indispensável à coleta e classificação dos dados para lhes dar interesse didático.

2. Recomenda, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da Capital da República, e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais, nas Capitais e nos Municípios em que a sua criação se revelar exequível proveitosa e representativa. Caberá à Comissão Nacional de Folclore, através do seu Conselho Diretor, e sob sua responsabilidade direta, a organização do Museu Folclórico Nacional, e às Comissões Regionais, através dos seus respectivos Secretários- Gerais, a dos museus locais.

3. Para a efetivação destas medidas, a Comissão Nacional de Folclore pedirá aos governos estaduais que auxiliem, na medida do possível, a criação e organização dos Museus Folclóricos locais, seja assegurando-lhes facilidades de instalação, seja emprestando técnicos de museu, seja subvencionado no todo ou em parte as suas atividades: pedirá ao I.B.G.E. a sua colaboração, através dos agentes municipais da estatística, na coleta de material de interesse folclórico e popular; procurará obter, de outros organismos federais, o mesmo tipo de colaboração; pedirá ao Governo Federal, em caráter permanente, as necessárias franquias de transporte, por água, terra e ar, para o material recolhido; e as Comissões Estaduais de Folclore se endenderão com os poderes públicos locais no sentido de obter deles a cessão, para a formação dos museus estaduais, de objetos de uso e criação popular porventura existentes em repartições não especializada, como as chefaturas e delegacias de polícia; pedirão a colaboração de organismos e repartições que possam ajudar na coleta de material; e se dirigirão, no sentido de obter franquias de transporte para esse material, aos governos estaduais e, quando couber, às prefeituras municipais.

XII

1. É conveniente difundir e vulgarizar as diversões e danças dramáticas brasileiras, levando-as, por meio de exhibições teatrais, a camadas da população que a elas habitualmente não têm acesso e, igualmente, a outros pontos do país, fora de sua área de distribuição, contanto que não se altere, a sua autenticidade ou se deforme a sua expressão primitiva. Essa difusão e vulgarização, enquanto não se faz através dos grupos diretamente empenhados no folclore, podem ser feitas por meio de artistas especializados em representações populares e folclóricas, aos quais o Ministério da Educação e Saúde, pela Portaria n.º 240, de 23 de maio de 1949, prometeu apóio oficial.

2. Recomenda o Congresso à Comissão Nacional de Folclore e às Comissões Regionais: o estímulo e, sempre que possível, a criação de grupos de amadores, especializados em teatro popular, que, sob a orientação de um folclorista por elas designado e atendendo ao mínimo das exigências teatrais, transponham com fidelidade para o palco as diversões e danças dramáticas de sua respectiva região ou Estado; o apóio moral, científicos, artístico e, quando possível, financeiro aos grupos de amadores e profissionais, porventura existentes, que se dediquem à êste tipo de vulgarização do folclore nacional, o estudo das possibilidades de utilização gratuita e periódica de teatros já existentes por parte dêsse grupos de amadores, entendendo-se para tanto com as autoridades federais, estaduais e municipais competentes: e a coordenação das atividades dêsse grupo de amadores em plano nacional, de maneira a favorecer o seu intercâmbio entre as várias regiões brasileiras.

XIII

1. É ínfima, em comparação com a riqueza e a variedade do folclore nacional, a soma disponível de informações e de estudos folclóricos, e em geral êsses trabalhos se ressentem de falta de técnica, devido ao seu caráter eventual e fortuito. Torna-se necessário formar peritos em número razoável e com certa continuidade e familiarizá-los com os métodos modernos de observação, pesquisa e análise, a fim de aumentar o rendimento do seu trabalho e enriquece-lo, sendo conveniente que êsse treinamento especial se ministre em nível universitário, devido ao concurso de outras disciplinas afins.

2. A Comissão Nacional de Folclore dirigirá um apêlo as autoridades competentes, propondo a criação, nos cursos de Ciências Sociais e de Geografia e História das Faculdades de Filosofia, da cadeira de Folclore, na qual se ensinem, em uma parte geral, os métodos de pesquisa, observação e análise dos fatos folclóricos em tôdas as suas modalidades, e, em parte especial, as formas e processos do folclore nacional.

3. Nêste apêlo proporá, igualmente, a Comissão Nacional de Folclore:

a) que a cadeira de Etnografia e Pesquisa dos Conservatórios de Canto Orfeônico passe a denominar-se de Folclore Nacional, como na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, e que nenhum aluno seja aprovado nessa disciplina sem a apresentação de uma pesquisa de campo, como também nenhum professor seja admitido para lecioná-la sem a correspondente apresentação de uma ou mais pesquisas de mérito.

b) que seja criada, em todos os Conservatórios oficiais ou oficializados da União, Estado ou Municípios, a cadeira de Folclore Nacional;

c) que se estenda a freqüência às aulas de folclore das escolas de música nacionais a todos os estudantes dos diversos cursos, não se restringindo a sua obrigatoriedade apenas aos alunos das classes de composição, encarecendo-se ainda a necessidade de ter o curso, pela importância do estudo conjunto do folclore para a formação da cultura nacional, a duração de dois anos.

XIV

1. As Comissões Regionais de Folclore deverão organizar, nas faculdades, escolas normais e colégios secundários, centros ou grupos de pesquisas, formados por alunos dos respectivos estabelecimentos, e cujos trabalhos terão a assistência técnica e a orientação da respectiva Comissão.

2. Os Centros assim organizados terão como finalidade principal a pesquisa de campo, a colheita do material como existe, o registro mecânico dos fatos folclóricos, o estabelecimento de núcleos de documentação (museus, discotecas, arquivos etc.) e a sua respectiva divulgação, com observações e notas, mas sempre em seu estudo original.

3. Com medida de estímulo às atividades dêsses centros deverão ser promovidas palestras, conferências, seminários etc., para o estudo, em conjunto, do material recolhido, sempre que se realizar uma pesquisa de campo.

4. As Comissões Regionais procurarão entender-se em as autoridades do ensino, na respectiva região, para que sejam favorecidos êsses estudos e trabalho, prestigiando moral e materialmente as atividades dos centros de pesquisadores nos estabelecimentos de ensino.

5. É sugerida às sociedades luso-brasileiras a organização de centros de estudo folclóricos, tendo em vista as origens portuguesas fundamentais no tradicionalismo

brasileiros, a fim de que, em instituições dessa natureza, se estudem os aspectos científicos das relações entre os dois folclores — o brasileiro e o lusitano.

XV

1. É reconhecida a necessidade de dar-se início à publicação de uma Biblioteca Brasileira de Folclore, em que se editem obras originais sobre folclore brasileiro e se reeditem livros fundamentais, já hoje esgotados. Nessa coleção serão incluídas, igualmente, traduções de obras científicas em que se encontrem estudos ou pesquisas de interesse para o folclore nacional.

2. Para a organização da Biblioteca Brasileira de Folclore, a Comissão Nacional de Folclore entrará em entendimento com o Ministério da Educação e Saúde, a fim de que se organize uma comissão com representantes daquele Ministério, da Comissão Nacional de Folclore, do I.B.E.C.C., da Universidade do Brasil e do Instituto Nacional do Livro, para estabelecer o plano de publicação, distribuição e venda das obras selecionadas e tomar tôdas as providências necessárias à efetivação da Biblioteca Brasileira de Folclore.

XVI

A Comissão Nacional de Folclore fica incumbida de promover os necessários entendimentos com as autoridades competentes, no sentido da publicação de uma revista brasileira de folclore.

XVII

Reconhece o Congresso a conveniência de promover-se a organização de uma antologia de contos populares, lendas, poesias, enigmas e o que mais se enquadre na moderna orientação psicológica da adolescência, à qual se destina. Essa antologia deverá ser constituída de volumes que contenham elementos selecionados em cada região do país, sem o aspecto forma de livro texto.

XVIII

No sentido de dar maior valorização aos assuntos do tradicionalismo nacional, sobretudo junto às novas gerações, o Congresso sugere aos editores e responsáveis pelas publicações infantis e juvenis, bem como a imprensa em geral, a preferência pelos temas brasileiros, populares e folclóricos nos comentários, histórias e ilustrações dos periódicos.

XIX

A utilização de elementos folclóricos como fonte de desenvolvimento do turismo merece ser estimulada e incentivada, devendo, neste sentido, os órgãos integrantes da Comissão Nacional de Folclore manter-se em entendimento constante com o Conselho Nacional de Turismo a fim de que, num regime de estreita e proveitosa cooperação, possa ser incrementada a aplicação do Folclore ao turismo.

XX

1. É sugerida ao I.B.E.C.C. a criação, como setor de trabalho do Secretariado da Comissão Nacional de Folclore, de uma secção de intercâmbio cultural com o estrangeiro. Esta secção trabalhará em colaboração com os órgãos regionais daquela Comissão visando aos seguintes propósitos: a) manter relações com as entidades folclóricas e folcloristas estrangeiros, para isso organizando um fichário por países e especializações; b) estabelecer a permuta de publicações e material folclórico, que deverá ser feita na conformidade dos interesses locais das Comissões Regionais; c) publicar, com a periodicidade mais conveniente, um Boletim, em espanhol, francês e inglês, com informações relativas ao folclore brasileiro, inclusive indicação bibliográfica do folclore nacional.

2. Em cada Comissão Regional será designado um de seus membros para incumbir-se contacto com a secção de intercâmbio cultural, facilitando a esta todas as informações de natureza regional destinadas a divulgação no exterior.

3. A Comissão Nacional de Folclore solicitará apóio da UNESCO, do Ministério das Relações Exteriores e do Instituto Nacional do Livro para obtenção das facilidades necessárias ao desenvolvimento desse intercâmbio, que se fará diretamente ou por intermédio das Missões Diplomáticas, Repartições Consulares e Delegações junto a Organismos Internacionais.

XXI

1. Considera-se a realização da Semana de Folclore, comemoração anual do Dia do Folclore, fator de desenvolvimento do estudo do Folclore Brasileiro e de maior aproximação intelectual e pessoal entre os folcloristas nacionais. Fica estabelecido que, nos anos em que se realizar Congresso Brasileiro de Folclore, não haverá Semana de Folclore.

2. É sugerida às Comissões Regionais a inclusão, no programa da Semana de Folclore que estiver a seu cargo, de seminários, mesas-redondas e outros meios que permitam o debate, entre os folcloristas presentes, de problemas fundamentais ligados ao estudo, técnica e pesquisa do folclore, em particular da região onde se efetuar a reunião. Sugere-se também a realização, na mesma época, de exposições folclóricas de temas e assuntos regionais, como meio de difusão de aspectos folclóricos em sentido pedagógico e cultural.

XII

As Comissões Regionais de Folclore promoverão, a exemplo do que já se vem fazendo em alguns Estados, a designação de delegados seus nos Municípios do Interior, procurando, igualmente, estabelecer o mais íntimo contato com o professorado primário e secundário das diversas localidades e com os Agentes Municipais de Estatística, como elementos valiosos de informação e de cooperação quanto às pesquisas e levantamento do folclore regional.

XVIII

O Congresso recomenda à Comissão Nacional de Folclore a adoção, pelos meios mais adequados, das medidas que couberem no sentido de: a) promover-se a realização, em cada cinco anos, de Congresso Luso-Brasileiros de Etnografia e Folclore, alternadamente em Portugal e no Brasil;

b) estabelecerem-se as bases para um Congresso Sul-Americano de Folclore.

XXIV

O II Congresso Brasileiro de Folclore se reunirá em 1953 em Curitiba, como parte das comemorações do centenário da Província do Paraná.

Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1951. — Renato Almeida, Presidente. — Cecília Meireles, Secretária- Geral.

ANEXO 2 - CARTA PREMIADA (1º LUGAR)**TEMA: “SOB O OLHAR DE ONEYDA ALVARENGA: REGISTRO DA CULTURA E DO FOLCLORE LOCAL E REGIONAL”****CONCURSO CULTURAL ONEYDA ALVARENGA****PROMOVIDO PELO CEFET VAGINHA – MG / 2024**

Montes Claros, 11 de outubro de 2024

Cara Oneyda Alvarenga,

Com grande respeito remeto-lhe esta missiva honesta e emocionada na humilde expectativa de poder expressar a enormidade de minha gratidão, por todos os contributos de sua digníssima figura às produções culturais de nosso tempo. Mesmo após quarenta anos de sua extinção na matéria, devo honrar o seu legado através de meu trabalho, pois tornei-me uma pesquisadora de folclore, ainda incipiente e insipiente, sejamos francas. Mas é com total apreço por sua obra que devo dizer do quanto ela tem sido significativa para meus primeiros passos na produção científica do mestrado.

Tenho estudado a obra de outra mineira notável, Alexina de Magalhães Pinto, que foi pedagoga, pianista, pesquisadora e figura de extremado valor histórico e cultural, sobretudo para os povos interioranos da nossa querida Minas Gerais. Alexina foi sua contemporânea, nasceu em São João Del Rey e fez um trabalho semelhante ao seu, de recolha das manifestações populares e culturais de seu tempo, respeitando as peculiaridades e buscando a afirmação da Identidade Nacional.

Você (permita-me referir-me à sua ilustre figura sem afetações de formalidades), poderia ter até mesmo tomado um cafezinho com Alexina. Consigo visualizar as duas

mulheres de altíssimo nível intelectual e cultural, batendo um papo sem nenhuma pieguice, com o professor Mário de Andrade. Infelizmente isso não foi possível, talvez porque Alexina partiu cedo demais. Mas permita-me divagações com as imagens nobilíssimas de duas mulheres que admiro.

Qual não foi a minha felicidade ao ver Alexina ser citada por Mário em alguns de seus trabalhos? E saber que você, sim, senhora (!) você mesma, Oneyda Alvarenga, sempre leal ao seu mestre, organizou de maneira brilhante os livros que ainda hoje repercutem a memória do que conhecemos por folclore, ainda que doesse descrever as circunstâncias envolvendo o racismo, ainda que para isso fosse necessário “desgostar” a elite intelectual daquele tempo, sempre disposta a se livrar da “ganga” para embranquecer os fenômenos.

Devo admitir que admiro sua coragem em trabalhar lado a lado com o brilhante Mário de Andrade, isso demonstra claramente o quão brilhante você também foi, em um tempo que as mulheres não tinham oportunidades como esta. Destaco a sua paixão pelas cartas, enviadas ao amigo e professor, coisa que também aprecio sobremaneira, e sua sensibilidade ao abordar “as cheganças dos marujos”, figuras do folclore mineiro, que ainda hoje, nas festas de congado se manifestam com danças características e ritualística própria, preservando a identidade cultural dos povos. Sua contribuição como pesquisadora à Música Popular Brasileira foi e ainda é de grande valor para nossa história e, por essa razão e várias outras, não podemos jamais permitir que seu nome seja vítima de memoricídio.

O nome Oneyda Alvarenga deve ser celebrado, por seu brilhantismo e inquestionável contributo à nossa cultura. Sensibiliza-me conhecer sua recolha de côco, catimbó, babaçuê, congado e tantas outras sonoridades afro-brasileiras que constituem a nossa musicalidade e a nossa história. Tudo isso estaria completamente soterrado pelas areias do tempo, não fosse a sua dedicação e a do professor Mário e, porque não dizer (?), de Alexina de Magalhães Pinto.

Outra coisa tocante para mim, é o respeito dado às recolhas, uma vez que em uma sociedade fútil, vivendo a *Belle Époque*, tudo precisava ser palatável às exigências da elite. Entretanto, você, assim como Alexina e Mário, não se renderam a tais intransigências de sofisticação e preservaram o espírito original das peças.

As composições de Villa-Lobos, a título de exemplificação, visando repercutir o folclore de nossa gente, tinham uma sonoridade rebuscada, adaptadas à formalidade musical europeia. Não que fosse ruim, claro que não! Afinal o maestro era irretocável! Entretanto, o

fato de se refinar, tratar da sonoridade para que ela se tornasse livre das “sujeiras” originais, fazia com que o valor dado às manifestações populares perdesse o seu sentido.

Permita-me, cara amiga, mostrar-lhe um poema de Olavo Bilac:

Última flor do Lácio, inculta e bela, fonsaca
 És, a um tempo, esplendor e sepultura;
 Ouro nativo, que, na **ganga** impura,
 A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,
 Tuba de alto clangor, lira singela,
 Que tens o trom e o silvo da procela,
 E o arrollo da saudade e da ternura!

Amo o teu viço agreste e o teu aroma
 De virgens selvas e de oceanos largos!
 Amo-te, ó rude e doloroso idioma,

Em que da voz materna ouvi: “meu filho!”
 E em que Camões chorou, no exílio amargo,
 O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

(*Tarde*, 1919)

Veja você que Olavo Bilac tinha essa sensibilidade quanto à “ganga” trazida pela miscigenação à nossa “flor do lácio”; refere-se ao ouro de nossa expressão misturado ao cascalho, àquilo que precisava ser limpo, burilado, refeito e ajustado, para ser mais bem aceito. Isso se dava também com as manifestações populares. Era preciso fazer com que a música, a arte e a cultura, fossem aprazíveis às exigências de uma elite que sequer era capaz de definir o verdadeiro brasileiro.

Pois bem, cara Oneyda. Preciso ressaltar seu brilhantismo, sua relevância e sua sensibilidade mais uma vez. Sinto-me tão próxima que não quis mesmo usar de nenhuma formalidade para referir-me ao seu nome, porque também sou mulher e, apesar do choque geracional, eu procuro olhar para trás e procurar por identidades femininas de valor, para que tais mulheres não caiam em memoricídio, porque eu mesma não desejo passar por este mundo incólume.

Creio que por menor que seja a nossa contribuição na construção das memórias soterradas pelo patriarcado, por mais insignificantes que nós mulheres sejamos para a sociedade em todos os tempos, somos mulheres com poder de transformação e capazes de

edificar o patrimônio cultural dos povos. Essa, a partir de agora, é também minha missão! Que no futuro outras mulheres vislumbrem as nossas contribuições e nos honrem.

Obrigada pela atenção generosa à minha carta. Desejo-lhe um bom descanso na ternura da boa consciência dos que muito fizeram por nós! Que seu legado seja honrado!

Um afetuoso abraço,

Cyntia Pinheiro.