

CELIANE FERREIRA REIS

**“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**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS/MG**

Abril/2023

CELIANE FERREIRA REIS

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

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura de Minas Gerais

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

MONTES CLAROS/MG
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Abril/2023

Dedico esta pesquisa aos meus pais, meus maiores e melhores orientadores na vida, e aos meus avós paternos, Zacarias e Maria Aparecida (em memória), por me ensinarem o valor das contações de estórias, narradas ao pé do fogão e à luz de lamparina.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir a concretização de mais um sonho. Sem Ele, não teria forças para chegar até aqui.

Aos meus pais, Tânia e Vanderlei, pelo apoio e amor incondicional que sempre dedicaram a mim. Sem eles, nada disso seria possível.

Aos meus irmãos, Célia Cristina e Anderson, sempre dispostos a me ajudar e apoiar no que for preciso.

Aos meus queridos sobrinhos, Ítalo e Maria Isabel, razão dos meus melhores sorrisos.

Aos amigos e colegas que fizeram parte dessa jornada, contribuindo para essa vitória. Especialmente, a minha amiga Ivânia, por sempre acreditar em mim.

Aos mestres, pelos ensinamentos eternizados.

À minha orientadora, Rita de Cássia, por ajudar-me a trilhar esse caminho tão árduo, mas igualmente prazeroso: a construção da escrita. E, ainda, pelo incentivo, dedicação e olhar cuidadoso que fez com que fosse possível chegarmos até aqui.

Aos professores Ozana do Sacramento, Ivana Ferrante Rebello e Osmar Pereira Oliva pelas contribuições no projeto de pesquisa e no exame de qualificação que foram fundamentais para as reflexões traçadas ao longo da dissertação.

À Cyntia Pinheiro, Paula Mariane e Felipe Elizeu que gentilmente aceitaram produzir um vídeo da Peça “Marmellada” de Alexina de Magalhães Pinto, executado ao som do piano por Paula Mariane, pianista do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández, para fazer a abertura da minha apresentação oral.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da UNIMONTES, pela oportunidade de poder desenvolver minha proposta de pesquisa, além do suporte oferecido durante essa jornada.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pois graças ao auxílio financeiro, pude, pela primeira vez, dedicar-me, exclusivamente, aos meus estudos.

O interesse pela literatura popular anonyma será perdoável a um fado errante? Na humilde e inevitável realidade quotidiana, paroxismos há em que só nelle é dado algo vislumbrar-se da vida espiritual que alenta a humanidade. De lar em lar, de poiso em poiso, durante longos anos, andei a ouvir e a registrar de lábios mineiros, cariocas, fluminenses, paulistas, – de contingentes estranhos que a sorte adversa a essas paragens lançára – cantigas, histórias, máximas, receitas, superstições... Nos salões, nas salas, atenta, ouvi meninas, mocinhas, senhoras, matronas, buscando-as sempre em meios em boa conta tidos. Nos empoeirados engenhos mineiros, carinhosa, solicitei das ‘abelhas negras’ que moirejando, zumbem cantigas para os livros dos seus filhinhos. Uns e outros especimens desses frutos que em taperas ou em estufas vicejam igualmente, sem monda ou amanho, trago-os aqui aos civilizados e às creanças.

Alexina de Magalhães Pinto (1916)

RESUMO

A escritora e educadora Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921) nasceu em São João del-Rei, Minas Gerais. Durante sua vida, publicou algumas obras. Entre elas, *As nossas histórias* (1907), *Os nossos brinquedos* (1909) e *Cantigas das creanças e do povo e Danças Populares* (1916). Alexina Pinto dedicou-se a registrar a cultura folclórica por meios de suas obras, com o intuito maior de educar e instruir as crianças daquela época, visto que exercia a função de professora. Neste viés, esta pesquisa visa apresentar algumas reflexões acerca do livro *Cantigas das creanças e do povo e Danças Populares*, especificamente, a parte em que a autora denomina como “Cantigas dos pretos”, que é composta por 7 cantigas, intituladas “Pae Jose”, “Charuta”, “Pae Francisco”, “Sinházinha”, “Chiquinha”, “Tumba” e “Carola”. Para tanto, buscaremos responder ao seguinte questionamento: Em que medida as cantigas dispostas no capítulo “Cantigas dos pretos” representam a vida dos escravizados da época em que o livro foi publicado? A pesquisa também almeja alcançar os seguintes objetivos: verificar se no capítulo “Cantigas dos pretos” pode ser identificada alguma produção que possa ser classificada como cantiga de trabalho; identificar como o negro é representado por Alexina Pinto ao tecer comentários sobre as cantigas; averiguar se, na obra analisada, a autora selecionou outras cantigas que também possam ser classificadas como cantigas de trabalho ou cantigas dos pretos; e, ainda, identificar como a cultura e a história dos povos africanos são apresentadas na obra. Como hipótese inicial, consideramos que as cantigas coligidas remontam ao tempo da escravidão e o que era vivenciado pelos escravizados, conseqüentemente, reverbera nas cantigas folclóricas. Para este trabalho, baseamo-nos no método bibliográfico, utilizando-nos dos teóricos Flávia Guia Carnevali (2009), Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2017), Maria Zilda da Cunha (2017), Arthur Ramos (2007), Luís da Câmara Cascudo (2012), Mário de Andrade (1989), Leonardo Arroyo (2011), entre outros. Pretendemos, portanto, refletir sobre a forma como a cultura negra é representada nas “Cantigas dos pretos”, visto que a obra analisada, apesar de ter sido escrita no início do século XX, aparenta ser um documento importante para se discutir um tema em plena potência no presente século.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Literatura de Minas Gerais; Alexina de Magalhães Pinto; Cantigas dos pretos; Folclore.

SUMMARY

The writer and educator Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921) was born in São João del-Rei, Minas Gerais. She published some works throughout her life. Among them, *As nossas histórias* (Our Stories – 1907), *Os nossos brinquedos* – (Our Toys - 1909) and *Cantigas das creanças e do povo e Danças Populares* – (Children's and People's Songs and Popular Dances – 1916). Alexina Pinto dedicated to registering folk culture through her works with the main aim of educating and instructing children at that time, once she was a teacher. In this bias, this research aims to present some reflections about the book *Cantigas das Creanças e do Povo e Danças Populares*, specifically the part named *Cantigas dos Pretos* (Africans' songs), which is composed of 7 songs, entitled Pae Jose, Charuta, Pae Francisco, Sinházinha, Chiquinha, Tumba and Carola. For this purpose, we will seek to answer the following question: To what extent do the songs arranged in the chapter *Cantigas dos Pretos* represent the life of enslaved people at the time the book was published? The research also aims to achieve the following objectives: to verify whether in the chapter *Cantigas dos Pretos* any production can be identified as a work song; identify how black people are represented by Alexina Pinto when making comments about the songs; check in the analyzed work whether the author selected other songs that can also be classified as work songs or black songs; and also identify how the culture and history of African peoples are presented in the work. As an initial hypothesis, we considered that the collected songs date back to the time of slavery and what was experienced by the enslaved, consequently, reverberates in folk songs. For this work, we based on the bibliographic method, using the theorists Flávia Guia Carnevali (2009), Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2017), Maria Zilda da Cunha (2017), Arthur Ramos (2007), Luís da Câmara Cascudo (2012), Mário de Andrade (1989), Leonardo Arroyo (2011), among others. Therefore, we intend to reflect on the way in which black culture is represented in *Cantigas dos pretos*, since the analyzed work, despite having been written in the early twentieth century, appears to be an important document to be discussed thoroughly as a topic in the present century.

Keywords: Brazilian Literature; Literature of Minas Gerais; Alexina de Magalhães Pinto; *Cantigas dos Pretos*; Folklore.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Retrato de Alexina de Magalhães Pinto.....	16
Figura 2: Texto “Modos de dizer Brasileiros”. ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908, p.169-170.	26
Figura 3: Peça “D. Silvana”. ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1910, p. 422.....	28
Figura 4: Retrato de Alexina de Magalhães Pinto. ALMANAQUE GARNIER In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908, p. 327.....	30
Figura 5: Dança “A marmellada”. ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p. 407.....	31
Figura 6: Dança “A marmellada”. ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p. 407.....	32
Figura 7: Canto “Os três passarinhos” e a cantiga “Pirolito”. ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p. 409.....	34
Figura 8: “Desapareceu primeira bicicleta do Brasil”. O GLOBO. In. ARQUIVOS TEMÁTICOS HEMEROTECA DIGITAL, 1971, s/p.....	47
Figura 9: Ilustração da capa da obra <i>Cantigas das Crenças e do Povo e Danças Populares</i> (PINTO, 1916).....	72
Figura 10: Ilustração da cantiga “Pae José” (PINTO, 1916, p. 76-77).....	93
Figura 11: Ilustração da cantiga “Pae Francisco” (PINTO, 1916, p. 82-83).....	97
Figura 12: Ilustração da cantiga “Charuta” (PINTO, 1916, p. 78-79).....	99
Figura 13: Ilustração da cantiga “Sinházinha” (PINTO, 1916, p. 84-85).....	102
Figura 14: Ilustração da cantiga “Chiquinha” (PINTO, 1916, p. 86-87).....	104
Figura 15: Ilustração da cantiga “Tumba” (PINTO, 1916, p. 88-89).....	107
Figura 16: Ilustração da cantiga “Carola” (PINTO, 1916, p. 90-91).....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - O FOLCLORE E A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA.....	15
1.1 Contexto histórico: condição da mulher no século XIX.....	21
1.2 A busca da identidade nacional por meio da Literatura.....	22
1.3 Alexina de Magalhães Pinto e a recepção crítica	24
CAPÍTULO 2 - ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO E A EDUCAÇÃO INFANTIL: ESBOÇO PROVISÓRIO DA BIBLIOTECA INFANTIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	58
2.1 O assassinato da memória: identidades em questão.....	63
2.2 Folclore e cultura popular brasileira em <i>Cantigas das creanças e do povo e danças populares</i> (1916), de Alexina de Magalhães Pinto.....	66
2.3 <i>Cantigas das creanças e do povo e danças populares</i> (1916): embalando infâncias e tradições.....	71
2.4 A representatividade da cultura dos povos africanos em cantigas coletadas por Alexina de Magalhães Pinto.....	74
CAPÍTULO 3 – “CANTIGAS DOS PRETOS”: A PRESENÇA DA CULTURA E DA VOZ NEGRA EM CANTIGAS DAS CREENÇAS E DO POVO E DANÇAS POPULARES.....	91
3.8 Pretos do Sul: as fontes de pesquisa de Alexina de Magalhães Pinto.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	117
Da autora.....	117
Sobre a autora.....	117
Geral.....	120

INTRODUÇÃO

De acordo com Glória Porto Kok, no livro *A escravidão no Brasil colonial* (1997), a escravidão no Brasil iniciou-se em meados do século XVI e perdurou por mais de três séculos (1500-1888). Esse regime escravagista foi marcado pela violência e exploração da mão de obra dos indígenas e africanos, além da comercialização desses povos, isto é, esses indivíduos eram tidos como mercadoria, tornando, assim, uma das principais fontes de renda dos senhores de escravizados. Kok (1997) afirma, ainda, que os trabalhos impostos aos “[...] índios e negros ocasionou o desaparecimento de muitas culturas, a morte de milhares de homens, mulheres e crianças e deixou de herança para as elites brasileiras preconceitos, discriminações e um grande desprezo pelo trabalho manual” (KOK, 1997, p. 6).

A lei nº 10.803 de 11 de dezembro de 2003 alterou o artigo 149 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 do Código Penal Brasileiro em que determina que qualquer trabalho forçado, “[...] jornada exaustiva, condições degradantes”, cerceamento do direito de ir e vir, seja por qualquer razão, configura trabalho análogo à escravidão. A pena para este crime é “[...] de (2) dois a (8) oito anos” de reclusão, “[...] multa, além da pena correspondente à violência”. O 2º parágrafo da mesma lei acrescenta que se o crime for cometido “[...] contra criança ou adolescente” e “[...] por motivo de preconceito de raça, cor, etnia, religião ou origem”, a pena tende a ser aumentada pela metade. Ainda assim, com direitos assegurados pela lei, os cidadãos estão sujeitos a esse tipo de situação. A exemplo disso, podemos citar alguns casos noticiados recentemente pelo G1 da Rede Globo, de trabalhadores resgatados em condição análoga à escravidão. Entre eles, podemos citar as seguintes matérias: “Quatorze trabalhadores são resgatados em situação análoga à escravidão em fazenda de café do Norte de MG”¹ ; “MG tem maior número de resgates de pessoas em situação de trabalho escravo em 2022; Estado ocupa posição há dez anos consecutivos”² ;

¹ Quatorze trabalhadores são resgatados em situação análoga à escravidão em fazenda de café do Norte de MG. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2023/03/08/quatorze-trabalhadores-sao-resgatados-em-situacao-analoga-a-escravidao-em-fazenda-de-cafe-no-norte-de-mg.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2023.

² MG tem maior número de resgates de pessoas em situação de trabalho escravo em 2022; Estado ocupa posição há dez anos consecutivos. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/01/28/minas-gerais-e-o-estado-com-a-maior-quantidade-de-pessoas-resgatadas-ha-10-anos-consecutivos.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2023.

“Ministério do Trabalho resgata 13 pessoas em situação análoga à escravidão em Januária”³; “Grupo com 24 pessoas é resgatado em condições análogas à escravidão em fazenda em MG, diz Ministério Público do Trabalho”⁴; “Homem é resgatado em condições análogas à escravidão, na cidade de Lagoa dos Patos, no Norte de Minas”⁵; “Cidades do Noroeste de MG concentram o maior número de denúncias e resgate de pessoas em situação de trabalho escravo”⁶ e “Spray de pimenta, espancamento e comida estragada: veja relatos de pessoas resgatadas em condições análogas à escravidão no RS: ‘Pesadelo’”⁷. Essas matérias são apenas alguns exemplos recentes de como a escravidão ainda é uma questão latente em nossa sociedade mesmo no século XXI. Nessa perspectiva, a temática desta dissertação faz-se necessária, pois, embora tratemos de cantigas que remontam aos tempos da escravidão, recolhidas nos entresséculos XIX e XX, faz-nos inferir que, diante dos casos mencionados, estamos diante de uma escravidão contemporânea. Dessa forma, empreender uma discussão que traz à baila questões étnico-raciais, partindo de textos literários que representam, em grande medida, mais do que a cultura folclórica nacional, mas, também, as mazelas sofridas pelos povos africanos é de fundamental importância.

A escritora, folclorista, musicista e educadora Alexina de Magalhães Pinto nasceu em São João del-Rei, Minas Gerais, em quatro de julho de 1869 e faleceu em decorrência de um atropelamento de trem na linha férrea do distrito de Corrêas, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 17 de fevereiro de 1921. Filha de Eduardo d’Almeida

³ Ministério do Trabalho resgata 13 pessoas em situação análoga à escravidão em Januária. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2022/05/26/ministerio-do-trabalho-resgata-13-pessoas-em-situacao-analoga-a-escravidao-em-januaria.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2023.

⁴ Grupo com 24 pessoas é resgatado em condições análogas à escravidão em fazenda em MG, diz Ministério Público do Trabalho. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2022/04/12/grupo-com-24-pessoas-e-resgatado-em-condicoes-analogas-a-escravidao-em-fazenda-em-mg-diz-ministerio-publico-do-trabalho.ghtml>>. Acesso em 17 de março de 2023.

⁵ Homem é resgatado em condições análogas à escravidão, na cidade de Lagoa dos Patos, no Norte de Minas. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2022/11/17/home-m-e-resgatado-em-condicoes-analogas-a-escravidao-na-cidade-de-lagoa-dos-patos-no-norte-de-minas.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2023.

⁶ Cidades do Noroeste de MG concentram o maior número de denúncias e resgate de pessoas em situação de trabalho escravo. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2023/03/12/cidades-do-noroeste-de-mg-concentram-o-maior-numero-de-denuncias-e-resgate-de-pessoas-em-situacao-de-trabalho-escravo.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2023.

⁷ Spray de pimenta, espancamento e comida estragada: veja relatos de pessoas resgatadas em condições análogas à escravidão no RS: ‘Pesadelo’. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2023/03/05/spray-de-pimenta-espancamento-e-comida-estragada-veja-relatos-de-pessoas-resgatadas-em-condicoes-analogas-a-escravidao-no-rs-pesadelo.ghtml>>. Acesso em: 17 de março de 2023.

Magalhães e Virgínia Vidal Carneiro de Magalhães, considerada uma das famílias tradicionais mineiras São-joanenses, a autora dedicou-se a resgatar e a registrar a identidade nacional de forma que os diferentes grupos étnicos fossem representados, utilizando, para isso, produções folclóricas para elaboração de livros infantis. Alexina Pinto foi casada com seu primo médico, Dr. Floriano Leite Pinto, mas logo ficou viúva.

As obras da autora foram publicadas a partir de 1907 e representam, para a época, uma referência para os primeiros passos de uma biblioteca infantil. São elas: *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil* (1907), *As nossas historias* (1909), *Os nossos brinquedos: contribuição para o folk-lore brasileiro* (1909), *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916)⁸ e *Proverbios populares, maximas e observações usuas* (1917). Suas produções fizeram parte da coleção *Icks* e foram publicadas pela Livraria Francisco Alves. Com exceção à Imprensa Nacional que se originou 1808 como Impressão Régia, a Francisco Alves, fundada em 1854, é a primeira editora do Brasil que ainda funciona atualmente. A Livraria Francisco Alves destacou-se com publicações de livros didáticos que tinha sede no Rio de Janeiro e, em seguida, abriu filiais em São Paulo e Belo Horizonte. Com a Livraria em expansão, foi possível criar uma ponte editorial com a Europa, feito inédito, à época.

Além das obras mencionadas, Alexina Pinto atuou como tradutora de textos do inglês para o português. A saber, o livro *Liga de instrução moral ingleza* (1907) – Belo Horizonte, Minas Gerais – foi traduzido por ela. Alexina Pinto também contribuiu de forma assídua no jornal *Almanaque Brasileiro Garnier* (ABG), Rio de Janeiro e publicou alguns escritos, tais como: “Modos de dizer brasileiros” (1908); “Antes magro no mato...” (1910); “O afilhado do Diabo” (1910); “Poesias Populares” (1910); “D. Sylvana” (1910); “A marmellada” (1911); “Os tres passarinhos” (Lundu) (1911) e “Advinha que tem historia” (1912). Alexina Pinto foi pioneira no que diz respeito à forma de ensino que adotou e contribuiu efetivamente para a educação infantil. Infelizmente, não teve seu devido valor reconhecido por se tratar de um contexto sociocultural e histórico em que a mulher não tinha voz e isso impactou

⁸ As obras de Alexina de Magalhães Pinto não estão de acordo com a ortografia atual e optamos por respeitar integralmente a forma escrita dos livros originais. Portanto, haverá inúmeras citações com palavras e/ou expressões digitadas sem acento gráfico, com omissão ou adição de letras e sem a devida pontuação ou concordância gramatical.

significativamente a visibilidade de seus projetos educacionais. De acordo com Maria Lúcia Monteiro Guimarães (2017), em 1893, Alexina Pinto tomou posse da Cadeira de Desenho e Caligrafia da antiga Escola Normal de São João del-Rei e ocupou o cargo por três anos, entretanto, pediu exoneração do cargo para lecionar na Escola Normal do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de vinte anos.

Flávia Guia Carnevali (2009), em sua tese intitulada *A Mineira Ruidosa: cultura popular e brasilidade* na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), defende que esse movimento de resgatar e registrar a identidade nacional, mostrando a cultura popular brasileira, tinha o intuito de distingui-la das demais culturas. Isso porque uma parcela significativa da elite brasileira nutria desprezo pelas manifestações culturais oriundas do povo. Dessa forma, tal movimento tinha de mostrar ao mundo algo que representasse a cultura do país, uma característica inerente ao brasileiro. Alexina Pinto, que já atuava como pedagoga, fez com que, através de suas obras de caráter educativo, as tradições folclóricas fossem inseridas no contexto escolar por meio daquilo que já era comum ao povo. Ela é considerada a primeira educadora a usar material folclórico na elaboração de livros didáticos, além de se destacar por seu pensamento inovador em relação aos métodos utilizados para a educação, à época.

Alexina Pinto foi criada e educada numa sociedade patriarcal, era à frente de seu tempo, e soube conquistar seu próprio espaço e ainda cooperar para o ensino por meio de suas obras. É válido dizer que a folclorista e educadora deixa transparecer em suas obras o intuito de instruir, educar e preparar os cidadãos para o futuro a fim de que eles possam exercer seu papel futuramente de servir o país. Assim, o povo estaria preparado para servir o Brasil e contribuir para o crescimento da Nação.

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.

Este trabalho vincula-se a um projeto mais amplo, coordenado pela professora e pesquisadora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos que tem, há alguns anos, dedicado-se a pesquisar a vida e obra desta autora mineira que contribuiu, em grande medida,

para que tivéssemos obras voltadas para o público infantil nos entresséculos XIX/XX, e ainda valorizar, a partir dessas publicações, a cultura nacional por meio do folclore.

A professora Rita de Cássia, juntamente com o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – MG, em parceria com o Grupo Mulheres em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, organizou o Colóquio "Alexina de Magalhães Pinto: história das mulheres escritoras" em homenagem ao centenário de falecimento da autora. O evento em voga ocorreu de forma remota, nos dias 28 e 29 de junho de 2021 e, a partir desse evento que surgiu o convite de estudar a vida e obra de Alexina de Magalhães Pinto.

Como eu já havia demonstrado interesse em mudar o projeto de pesquisa inicialmente apresentado ao processo de seleção do Programa de Pós-Graduação, minha orientadora, Rita de Cássia, convidou-me para fazer parte dessa pesquisa e fazer disso minha escrita de dissertação. Fiquei muito instigada e grata pelo desafio proposto e tenho aprendido muito como pesquisadora. A propósito, nesse mesmo colóquio, o professor Doutor Osmar Oliva lançou seu "Livro objeto bordado", em homenagem à Alexina de Magalhães Pinto. Oliva (2021), para compor seu "Livro", selecionou as cantigas "Tumba", "Pae José", "Sinházinha", "Charuta", "Chiquinha", "Eu quero, papae", "A borboleta", "Nossa Senhora faz meias", "Therezinha de Jesus", "Como póde viver o peixe", "O cravo e a rosa" e "As despedidas". A exposição do professor Osmar Oliva instigou-nos a olhar para um objeto ainda não explorado na obra da autora, qual seja, a figura e a representação do negro em sua obra, resultando, portanto, no projeto que propusemos para esta pesquisa e, de forma mais específica, no que passamos a dissertar no capítulo "Cantigas dos pretos" – como se poderá ver a seguir.

Capítulo 1
O FOLCLORE E A LITERATURA INFANTIL
BRASILEIRA

Figura 1: Retrato de Alexina de Magalhães Pinto



Fonte: Revista Brasileira de Folclore – Setembro/Dezembro de 1970 – Nº 28. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore. Acesso em: 29 de março de 2023.

Therezinha de Jesus
De uma queda foi ao chão;
Acudiram tres cavalleiros,
Todos tres, chapéu na mão:

O primeiro foi seu pae,
O segundo seu irmão
E o terceiro foi aquelle
A quem ella deu a mão.

Alexina de Magalhães Pinto (1916)

Desde a mais tenra idade, as cantigas populares são inseridas em nossa formação e, conseqüentemente, fazem parte de nossa educação infantil. As cantigas de ninar entoadas pelas mães para embalar suas crianças e as brincadeiras de roda com os colegas na escola são ambientes propícios para o desenvolvimento social e cultural das crianças, além de possibilitar a articulação com as mais diversas linguagens como: oral, gestual, corporal e musical. É praticamente improvável quem não conheça a cantiga “Terezinha de Jesus”, recolhida por Alexina Pinto, ainda no início do século XX, e essa afirmação se justifica pelo fato de a música, especialmente as cantigas folclóricas, estar sempre presentes tanto no contexto familiar quanto escolar. Sendo assim, folclore⁹ e Literatura Infantil estão intrinsecamente ligados, uma vez que suas raízes foram lançadas a partir das narrativas populares em que a literatura oral era de suma importância, principalmente para as crianças em situação de vulnerabilidade social que não tinham acesso à escola e, conseqüentemente, não dominavam a leitura e a escrita.

Em 1958 foi criada uma Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que tinha o intuito de pesquisar e também preservar a cultura nacional. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, no artigo “Entendendo o folclore e a cultura popular” (2002), afirma que

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

Nesse sentido, de acordo com estudos relacionados ao folclore no Brasil, os conceitos de folclore e cultura popular foram construídos, gradativamente, no início do século XX e se consolidando em meados do mesmo século. Portanto, não é possível dizer, especificamente, quando houve uma definição do que pode ser designado cultura folclórica, pois seu significado varia com o passar do tempo.

⁹ Câmara Cascudo afirma que “Esse nome – *Folk-Lore* – foi criado por um arqueólogo inglês, William John Thoms (1803-1885), propondo a denominação num artigo com esse título, publicado na revista *The athenaeum*, de Londres, a 22 de agosto de 1846, com pseudônimo de ‘Ambrose Merton’. *Folk-lore* seria *the lore of the people*, a sabedoria do povo. Tornou-se universal e comum” (CASCUDO, 2012, p. 9).

A cultura folclórica e a Literatura Brasileira estão intimamente ligadas, uma vez que essa cultura representa e faz parte de nossa literatura. Para Alexina de Magalhães Pinto, o material folclórico, como as cantigas e provérbios populares, brincadeiras infantis e os contos representavam métodos educativos eficazes, chegando a ser utilizado em livros didáticos, na Educação Infantil.

A folclorista e educadora destacou-se por reelaborar e recriar os contos e as cantigas populares à sua maneira, contrariando intelectuais da época ao utilizar histórias populares para fins educativos. Carnevali, em seu artigo intitulado “Música popular, memória e história em Alexina de Magalhães Pinto” (2012), afirma que o objetivo de Alexina Pinto não era somente de educar por meio da cultura folclórica, mas também de “[...] construir uma memória artística nacional através da preservação de um material que fatalmente desapareceria, compilando e arquivando diversas formas de registro sobre música e outras manifestações populares, em geral, de tradição oral”, fazendo com que esse material se difundisse e fizesse parte da memória cultural de nosso país (CARNEVALI, 2012, p. 388).

Nelly Novaes Coelho, em *Literatura Infantil: teoria, análise, didática* (2000), afirma que antes do surgimento de textos para o público infantil, no passado “[...] a criança era entendida com um ‘adulto em miniatura’ que precisava assimilar, o mais rápido e o mais perfeitamente possível, o modo de ser, pensar e agir do adulto” (COELHO, 2000, p.224). Portanto, não tinham a diferenciação entre adultos e crianças, sequer conteúdos voltados para o ensino da literatura infantil. A autora afirma, ainda, que a poesia infantil brasileira nasceu no fim do século XIX e ganhou alguma relevância no início do século XX, em que se destacou o compromisso “[...] com a tarefa educativa da escola, no sentido de contribuir para formar no aluno o futuro cidadão e o indivíduo de bons sentimentos” (COELHO, 2000, p. 224). A partir daí é que surgem trabalhos como o de Alexina Pinto, nos quais os sentimentos pátrios, fraternais e generosos eram transportados para a obra literária. Para Coelho,

[a] produção de poesia infantil era muito pequena, restringia-se a poemas lúdicos, de pura brincadeira e quase sempre pueris. Essa limitação na produção poética para crianças era compensada com a voga das cantigas populares ou folclóricas, cantigas de rodas, etc. que a criançada sabia de cor (COELHO, 2000, p. 225).

A saber, as produções de Alexina de Magalhães Pinto são citadas por Coelho (2000), como exemplo de obras literárias brasileiras que circularam no início do século XX. Por mais que suas obras tenham um caráter moralizante e patriótico, é natural que seus escritos obedeçam ao “espírito da época, ou “a mentalidade dominante na sociedade” (COELHO, 2000, p. 230).

De acordo com Coelho, “[...] a literatura oferecida ‘oficialmente’ aos educandos nas escolas obedecia ao espírito da época ou à mentalidade dominante na sociedade” (COELHO, 2000, p.230). As primeiras décadas do século XX passaram por “[...]uma fase de endurecimento de suas normas ou padrões de comportamentos, para fazer frente aos novos ventos que haviam começado a abalar seus alicerces” (COELHO, 2000, p. 230). Esse contexto literário ficou marcado por “clichês poéticos” em que se privilegiava as boas maneiras e os bons sentimentos que deveriam ser impregnados nas crianças, além de adotarem uma linguagem infantilizada para se dirigir a elas. Portanto, Coelho acredita que esses “[...] modelos estereotipados de pensamento e ação [...]” fizeram com que a literatura infantil fosse vista como “[...] um gênero menor, sem lugar nos quadros oficiais da literatura brasileira. Na verdade, faltava-lhe criatividade, originalidade – condição *sine qua non* da verdadeira literatura” (COELHO, 2000, p. 231).

Os materiais de educação infantil anterior a 1970, segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (2006)¹⁰, evidenciam que o ensino da literatura era pautado em um modelo de “educação pela literatura”, com objetivos pedagógicos, cívicos, morais e familiares, como se pode identificar na obra de Alexina Pinto. A partir da teoria proposta por Lajolo e Zilberman (2006) de que o ensino da literatura deveria ser pautado na “educação para a literatura” é que os estudiosos da área começaram a refletir sobre a forma de ensino adotada anteriormente, criando, assim, uma nova tradição de estudos sobre a literatura infantil, em que se privilegia o estético literário em detrimento à literatura pedagogizante e moralista.

Os estudos sobre Literatura Infantil no Brasil ganharam força no final do século XIX e início do século XX e tinham como objetivo o ensino de leitura nas escolas. Os livros sobre essa temática eram traduzidos para a Língua Portuguesa, vindos da

¹⁰ Publicado originalmente em 1984.

Europa. Só após a instauração da República é que começaram o movimento de valorização da cultura nacional, tendo, assim, traduções brasileiras, além de produção de obras de autores brasileiros, como afirma Fernando Rodrigues de Oliveira no livro *História do ensino da literatura infantil na formação de professores no estado de São Paulo (1947-2003)* (2015). A exemplo de escritor(a)s brasileiro(a)s, temos Alexina de Magalhães Pinto, que publicou algumas obras para o público infantil. Maria do Rosário Longo Mortatti, no artigo “Leitura crítica da literatura infantil” (2001), a Literatura Infantil e/ou Juvenil pode ser sintetizada da seguinte forma:

Por “literatura infantil e/ou juvenil” entendo um conjunto de textos — escritos por adultos para serem lidos por crianças e/ou jovens — que constituem um corpus/gênero historicamente oscilante entre o literário e o didático e que foram paulatinamente sendo denominados como “literatura infantil e/ou juvenil”, em razão de certas características do corpus e certos funcionamentos sedimentados historicamente, por meio, entre outros, da expansão de um mercado editorial específico e de certas instâncias normatizadoras, como a escola e a academia (MORTATTI, 2001, p. 182).

Sendo assim, o conteúdo de literatura infantil e/ou juvenil, dado a sua abrangência, permeia tanto no universo literário quanto no didático, complementando-se, sem criar uma oposição dos conceitos Infantil x Juvenil.

Embora os primeiros livros sobre literatura infantil fossem destinados a educar cívico e moralmente as crianças em fase de escolarização, constata-se que esse viés modificou-se entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, como se observa nas obras de Alexina de Magalhães Pinto (1916). Segundo Oliveira (2015), Alexina Pinto, ao explicar a forma que aderiu para montar a biblioteca infantil, deixa sugerido no texto, ainda que implicitamente que

[...] a escolha de livros ilustrados para, por exemplo, treinar a ‘audição’ e ‘análise de imagens’, como forma de as crianças aprenderem a ler e escrever. Ainda que ela não faça em seu texto uma associação direta com o método intuitivo, é possível presumir que o destaque que dá aos livros ilustrados tenha relação com os pressupostos desse método, no qual a criança, antes de aprender uma lição, analisa e descreve, decompondo em partes, oralmente, a estampa apresentada (OLIVEIRA, 2015, p. 83).

Portanto, mesmo que suas obras fossem de caráter moralizante, havia uma preocupação sobre os métodos de ensino adotados para que a criança aprendesse a ler e a escrever.

1.1 Contexto histórico: condição da mulher no século XIX

Constância Lima Duarte, em *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX* (2017), afirma que nas primeiras décadas do século XIX é que surgiram “[...] a literatura, a imprensa e consciência feminista [...]” e, desde então, as mulheres começaram a ter acesso à educação e conhecimento do papel que exerciam na sociedade (DUARTE, 2017, p. 14). Duarte (2017) reitera que o “marasmo” do Brasil colônia só se rompeu com a vinda da família real, pois suscitou novos comportamentos da sociedade brasileira mediante “[a] convivência com a corte e os novos costumes importados da Europa, como a etiqueta, os modismos, o gosto pela literatura” que foram difundidos pela imprensa, beneficiando, assim, as mulheres que, anteriormente, conviviam com um “sentimento de inferioridade” e “reclusão” (DUARTE, 2017, p. 14).

Cláudia de Jesus Maia, no artigo “Feminismo e narrativa nacional no Brasil e em Portugal” (2017), defende que as atuações das mulheres escritoras, “[...] especialmente por meio da escrita literária, desvela em particular o intenso interesse e a participação das mulheres nas narrativas nacionais do final do século XIX e início do XX” (MAIA, 2017, p.1056). Maia afirma, ainda, que nesse entresséculos, “[...] várias sociedades ocidentais passaram por intensas mudanças de ordem política, econômica, social e cultural, assim como nas formas de comportamento e de percepção da realidade” (MAIA, 2017, p. 1056). No Brasil, essas mudanças foram marcadas pelo regime republicano em 1889, “[...] com seus modelos idealizados de família, casamento, maternidade, de homens e mulheres marcados pelas diferenças de gênero” (MAIA, 2017, p. 1056). Entretanto, nas primeiras décadas do século XX, com a ascensão da república,

[...] as mulheres queriam participar, ser ouvidas e tomar lugar não mais como musas inspiradoras ou meras esposas reclusas e devotadas à família, mães dedicadas ou filhas obedientes, mas como

trabalhadoras, intelectuais, escritoras, indivíduos jurídicos e cidadãs ativas, preocupadas com os destinos da nação (MAIA, 2017, p. 1057).

A exemplo disso, temos Júlia Lopes de Almeida, Ana de Castro Osório e Alexina de Magalhães Pinto. Cada uma a sua maneira, contribuiu de forma significativa e relevante para que pudéssemos pensar o papel que a mulher vinha ocupando na sociedade. A intelectual Alexina Pinto destaca-se em um cenário em que apenas homens escritores poderiam fazer pesquisas relevantes. No entanto, dada a sua dedicação à pesquisa folclórica, representou uma parcela significativa da nação brasileira por meio do processo de recolhas de cantigas dos mais variados povos, sejam eles, brancos, negros e indígenas.

Alexina de Magalhães Pinto faz parte de um contexto literário em que se produziu obras artísticas e literárias muito distintas, o qual foi denominado Pré-modernismo. De acordo com Alfredo Bosi, no livro *História concisa da literatura brasileira* (2015), “[...] se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 22) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural” (BOSI, 2015, p. 349). Nesse sentido, o trabalho etnográfico que Alexina Pinto desenvolveu nas primeiras décadas do século XX em suas obras, por meio de cantigas recolhidas, revela, em grande medida, a realidade social e cultural da nação brasileira, visto que ela traz à tona questões de como o negro era visto na sociedade por meio das cantigas recolhidas por descendentes de escravizados, além de outras inúmeras cantigas que representam nossa cultura brasileira.

1.2 A busca da identidade nacional por meio da Literatura

Zilá Bernd, no livro *Literatura e identidade nacional* (2003), afirma que o conceito de identidade, em meados da década de 60, passou por uma mudança significativa, pois o conceito de identidade individual passa a ser uma identidade coletiva no âmbito dos estudos literários. Segundo Bernd, “[...] a partir do momento em que as literaturas minorizadas no interior dos campos literários hegemônicos recusam a classificação de literaturas periféricas, conexas e marginais e reivindicam

um estatuto autônomo no interior do campo instituído” o conceito de identidade torna-se recorrente na literatura (BERND, 2003, p.15).

Bernd (2003) afirma que “as literaturas emergentes”, ainda muito próximas “de seu passado colonial”, como as nações africanas, “estão destinadas a desempenhar um papel fundamental na elaboração da consciência nacional”. Em sua visão,

[...] as literaturas dos grupos discriminados – negros, mulheres, homossexuais – funcionam como elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de autoafirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação (BERND, 2003, p.15).

Vale ressaltar que, anterior à década de 60, Alexina Pinto dá protagonismo ao negro ao dedicar um capítulo intitulado “Cantigas dos pretos” no livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916), além de trazer inúmeras cantigas no decorrer do livro que apresentam a cultura e a história do negro. Isso representa passos largos no que diz respeito ao lugar do negro na sociedade no início do século XX, visto que não era comum, na literatura, o negro ser protagonista de coisa alguma.

Bernd (2002) destaca que

[n]o que diz respeito à identidade coletiva, é preciso encará-la como um conceito plural: os conceitos estáveis de “caráter nacional” e “identidade autêntica” são modernamente substituídos por uma noção pluridimensional na qual as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem para constituir um mosaico. As partes se organizam para formar o todo (BERND, 2003, p. 17).

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.

De acordo com Bernd (2003),

[a] literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma palavra exclusiva, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação inventada do outro. No caso da Literatura Brasileira este outro é o negro cuja representação é frequentemente ocultada, ou o índio, cuja representação é, via de regra, inventada (BERND, 2003, p. 33).

Embora Bernd afirme que seja frequente o apagamento do negro da historiografia brasileira, pode-se afirmar que Alexina Pinto faz um movimento inverso ao selecionar cantigas que representem o que era ser negro numa sociedade escravocrata. Além de mostrar as mazelas do povo negro, mostra o Brasil sem máscaras, sem floreios, como de fato é. Ela poderia ter feito escolhas de outras cantigas para compor o livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*, entretanto, optou por incluir todo o povo brasileiro, inclusive o negro e, ainda dá credibilidade aos que repassaram as cantigas a ela, descrevendo características desse povo, a sua maneira.

1.3 Alexina de Magalhães Pinto e a recepção crítica

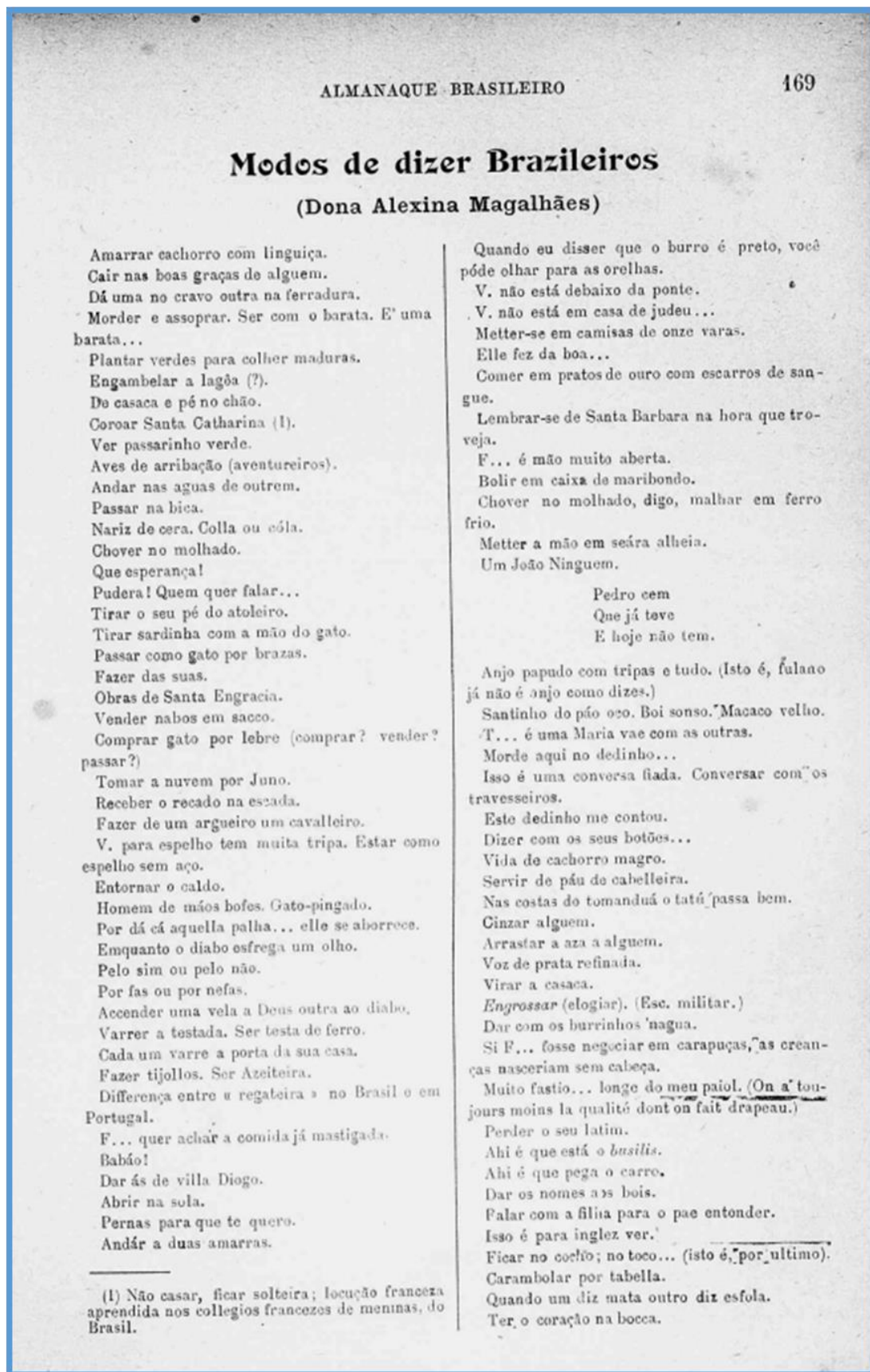
Alexina de Magalhães Pinto era uma das colaboradoras mais importantes do Almanaque Brasileiro Garnier e contribuiu com a publicação de algumas pesquisas. É importante destacar que de acordo com Solange Balbi Mendes e Marlice Seixas de Andrade – organizadoras do “Almanaque Garnier (1903-1914)” – (1981) “O Almanaque Brasileiro Garnier foi uma publicação anual editada de 1903 a 1914”, com exceção de 1913, ano do falecimento de Sr. Garnier, em que se paralisou com as publicações durante um ano, voltando a publicar em 1914. Neste Anuário, costumava-se discutir assuntos literários, econômicos, geográficos e históricos, além de colaborar com divulgações de trabalhos desenvolvidos no Brasil, muitos deles desconhecidos para a maioria dos brasileiros. Entretanto, as publicações não se limitavam apenas a questões do Brasil, mas também dados econômicos de diversos países, dos quais mantinham “laços econômicos com o Brasil” (MENDES; S. ANDRADE, 1981, p. 9).

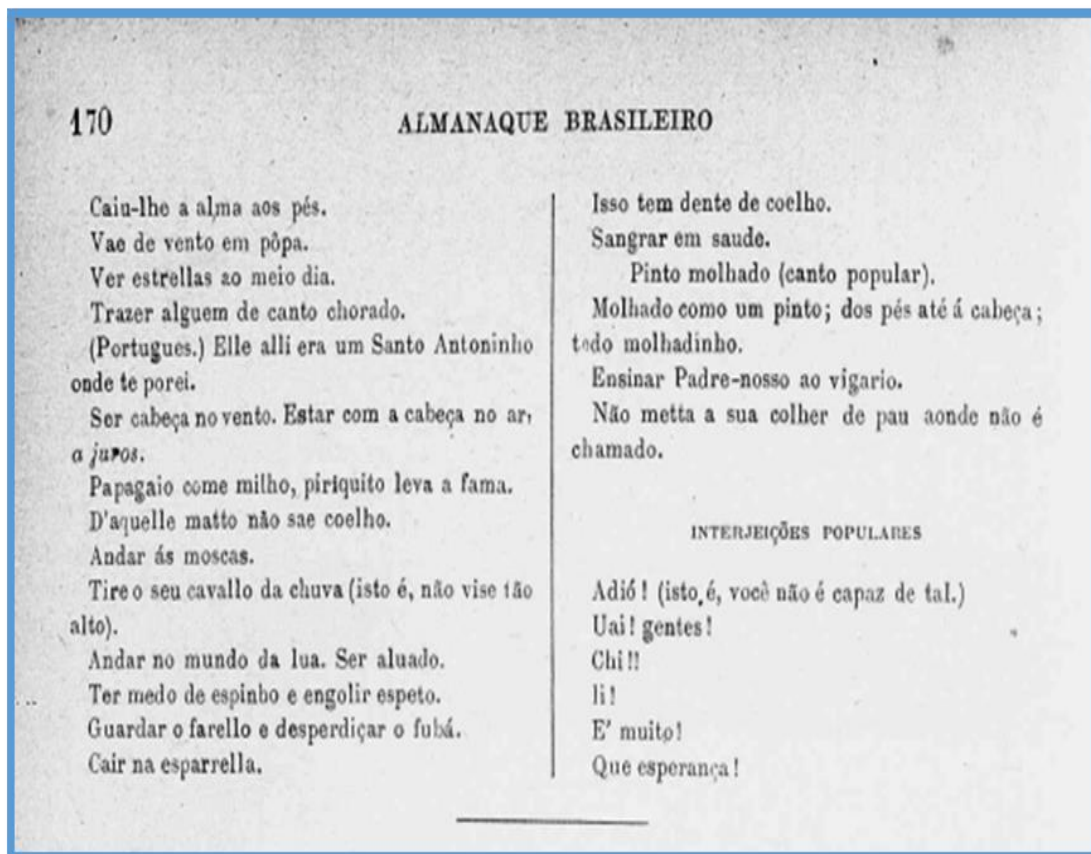
Conforme Eliana de Freitas Dutra, no livro *Rebeldes literários da República: História e identidade no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)* (2005), o público-

leitor do Almanaque Garnier era composto pela população urbana letrada, principalmente do Rio de Janeiro – então capital da República – e São Paulo que já haviam iniciado o processo de industrialização. Portanto, funcionários públicos, profissionais liberais, comerciantes e estudantes de ensino médio e de escolas normais compunham o quadro de leitores do jornal.

O Almanaque Garnier publicou o texto intitulado “Modos de dizer brasileiros” (1908, p.169) em que traz algumas expressões comumente utilizadas no Brasil. Como pesquisadora atenta, Alexina Pinto desdobrava-se para que seu trabalho historiográfico representasse de maneira mais fidedigna possível a forma que o povo brasileiro se expressa, pois é pela língua que se conhece o povo. Portanto, através de sua pesquisa historiográfica, observa-se que a identidade do povo brasileiro está intimamente ligada com a forma escolhida por eles para se expressarem, deixando registrados os principais ditados ou modos de dizer do brasileiro.

Figura 2: Texto "Modos de dizer Brasileiros", publicado no Almanaque Brasileiro



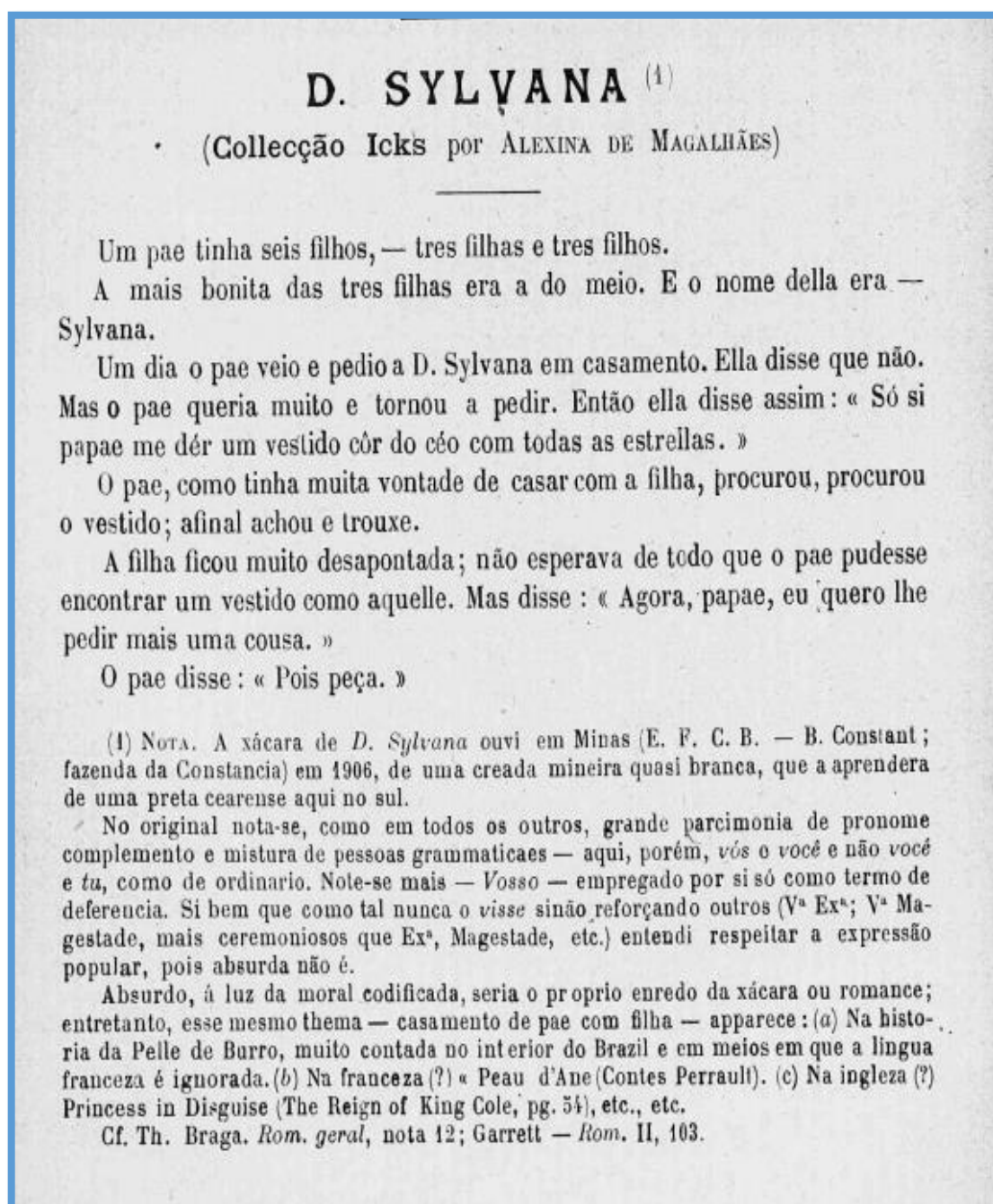


Fonte: ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908, p.169-170. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449> . Acesso em: 07 out. 2022.

Alexina Pinto, como estudiosa do folclore, sempre estava atenta às formas que os brasileiros se expressavam e, a partir daí, seleccionou inúmeros ditados populares que representam o povo brasileiro.

Outro texto veiculado pelo Almanaque Garnier é a peça “D. Sylvana” (1910, p. 422-427) em que narra a história de um pai que queria, a todo custo, casar-se com a própria filha, a Sylvana, a mais bonita das três filhas. A seguir, a primeira parte do texto:

Figura 3: Peça “D. Sylvana”, publicada no Almanaque Brasileiro Garnier



Fonte: ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1910, p. 422. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>. Acesso em: 07 out. 2022.

Alexina Pinto tem um currículo que a faz ser classificada como historiadora, pesquisadora, musicista e educadora. Como se sabe, dedicou maior parte de sua vida à educação infantil. Entretanto, não se pode afirmar que, como professora de educação infantil, fugia de temas fraturantes. A peça aborda questões como incesto, pois revela

a tentativa de um pai manter relação conjugal com a própria filha. Logicamente, Alexina Pinto considera o enredo de “D. Sylvana” um completo absurdo, pois esse tipo de relação entre pai e filha fere a moral cristã e foge, por completo, do que representa uma relação entre pai e filha. Entretanto, essa mesma história é contada também na cultura francesa e inglesa. A narrativa, como afirma Alexina Pinto, foi contada por uma preta e, em 1946, foi recontada por uma criada mineira quase branca. Sendo assim, a narrativa veio de escravizados.

A pesquisadora Alexina Pinto é sempre muito atenta em relação a questões gramaticais no processo de recolha. Em “D. Sylvana” não é diferente, uma vez que ela destaca, em nota, como os pronomes pessoais estão empregados de forma equivocada, mas decide por respeitar a versão popularizada. O enredo faz referência ao conto “Pele de Asno”, de Charles Perrault, publicado em 1694 e também inserido na primeira edição do “Contos da Mãe Gansa”, em 1781.

Em relação à peça, a Revista Brasileira de Folclore, no ano de 1970, reconhece o talento de Alexina Pinto com as palavras, destacando que a peça “D. Sylvana” foi coletada pessoalmente pela folclorista, “na fazenda Constância, município de Benjamin Constant, Minas Gerais, em 1906, mostra aos folcloristas de hoje a maneira singela e autêntica com que ela sabia reconstituir as histórias populares” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p.118).

Ainda no Almanaque Brasileiro Garnier (1908), na seção “Páginas de retratos”, é possível identificar, juntamente com outras figuras ilustres, à época, o retrato de Alexina de Magalhães Pinto:

Figura 4: Retrato de Alexina de Magalhães Pinto, publicado no Almanaque Brasileiro Garnier



Fonte: ALMANAQUE GARNIER In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908, p. 327.

A relevância que a educadora e professora recebe pelo seu trabalho, em notas que antecedem sua fotografia:

Mencionamos ainda as escritoras A. de Alencar, Alexina de Magalhães e Eduviges Pereira¹¹. Dentre's estas, Alexina de Magalhães com grande relevo dedicou-se a literatura didática que segundo o seu modo de ver deve ser inteiramente popular e baseada no folk lore, na alma do povo, mãe de toda literatura e de toda a educação literária (ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908, p. 324).

¹¹ Em relação às autoras A. de Alencar e Eduviges Pereira ainda não foi possível encontrar nenhuma informação.

Pode-se afirmar, então, que Alexina Pinto provocou grandes inovações no que tange à forma de ensino que adotou por meio do folclore, isto é, lançou mão daquilo que era mais popular ao povo para que alcançasse êxito na forma de ensino adotada, além de ensinar com novas metodologias, pôde, também, levar ao conhecimento a nossa literatura folclórica que é tão rica.

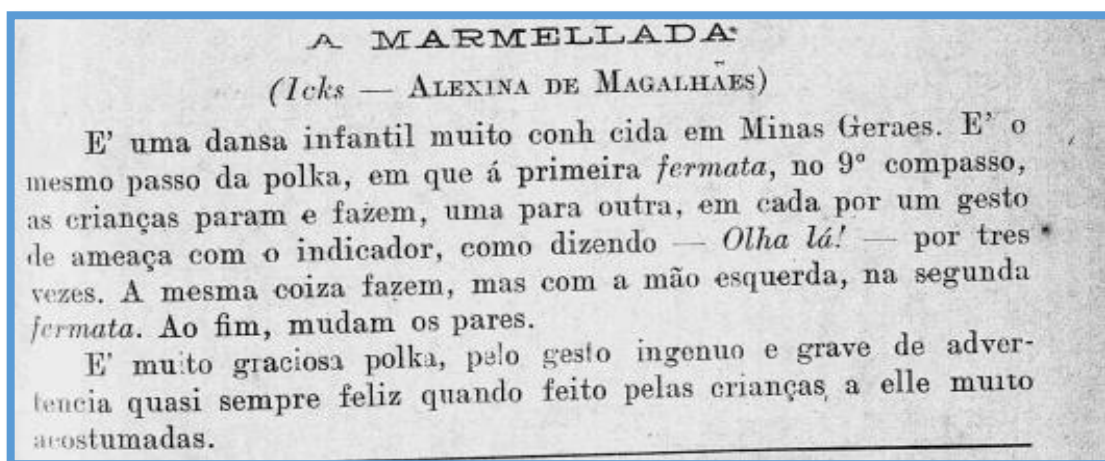
Em 1911, no Almanaque, foi publicada uma nota em que se menciona o nome de Alexina Pinto:

No correr do ano apareceu o livro primorosamente ilustrado: *Nossos brinquedos*, da nossa colaboradora Icks (Dona Alexina de Magalhães) cujas contribuições nesta matéria são sempre de primeira ordem pela conscienciosa probidade com que tem recolhido as nossas tradições populares quanto à vida infantil (ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER, 1911, p. 407).

As ilustrações da obra de Alexina Pinto são elogiadas como um livro primoroso, além de seu olhar cuidadoso em relação às cantigas recolhidas das tradições populares destinadas ao público infantil.

Logo após a citação acima, retirada do Almanaque Brasileiro Garnier, a cantiga “A Marmellada” recolhida por Alexina Pinto é transcrita através de partituras musicais, classificada como uma dança infantil, ouvida em Minas Gerais.

Figura 5: Dança “A marmellada”, publicada no Almanaque Brasileiro Garnier



Fonte: ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p.407. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>. Acesso em: 07 out. 2022.

Figura 6: Dança “A marmellada”, publicada no Almanaque Brasileiro Garnier



Fonte: ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p.407. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>. Acesso em: 07 out. 2022.

De acordo com o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Candido Figueiredo (1913), marmelada é um “[d]oce de marmelo ralado e misturado com calda de açúcar. Pop. Vantagem. Pechincha”, o que não designa o termo marmelada como um tipo de dança (FIGUEIREDO, 1913, p.1249). Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012)¹² e Mário de Andrade, no *Dicionário Musical Brasileiro* (1989)¹³ não conceituam a palavra marmelada em seus dicionários. No entanto, trazem o significado da polca que, segundo Alexina Pinto, a dança marmelada é executada da mesma forma. Cascudo (2012) a define como uma dança que surgiu da Boêmia, por volta de 1830 e que

¹² Primeira edição publicada em 1954.

¹³ Coordenação de Oneyda Alvarenga entre os anos 1982-1984 e Flávia Camargo Toni, de 1984-1989.

[a] palavra polca quer dizer polaca. Os polacos chamam ao país Polska, e Polca ou Pulc foi também o nome de um regimento da Polônia. A dança que hoje chamam assim, é conhecida naquele país pelo nome de Mazurek, que vem da Mazawia, um dos lugares mais bonitos da Polônia. O compasso da Mazurek é em três tempos; O seu movimento varia muitas vezes, e exprime admiravelmente os sentimentos suaves e ternos, ora graciosos, ora poéticos, ora vivos, ora risonhos: as figuras e passos são uma série de movimentos complicados, com certo sistema de volta, com menos rapidez do que a valsa, a cadência de um movimento em notas picadas em valores desiguais, que requerem grande energia e leveza para boa execução (CASCUDO, 2012, p. 570).

A descrição que Cascudo (2012) traz sobre o conceito de polca aproxima-se com a dada por Mário de Andrade (1989):

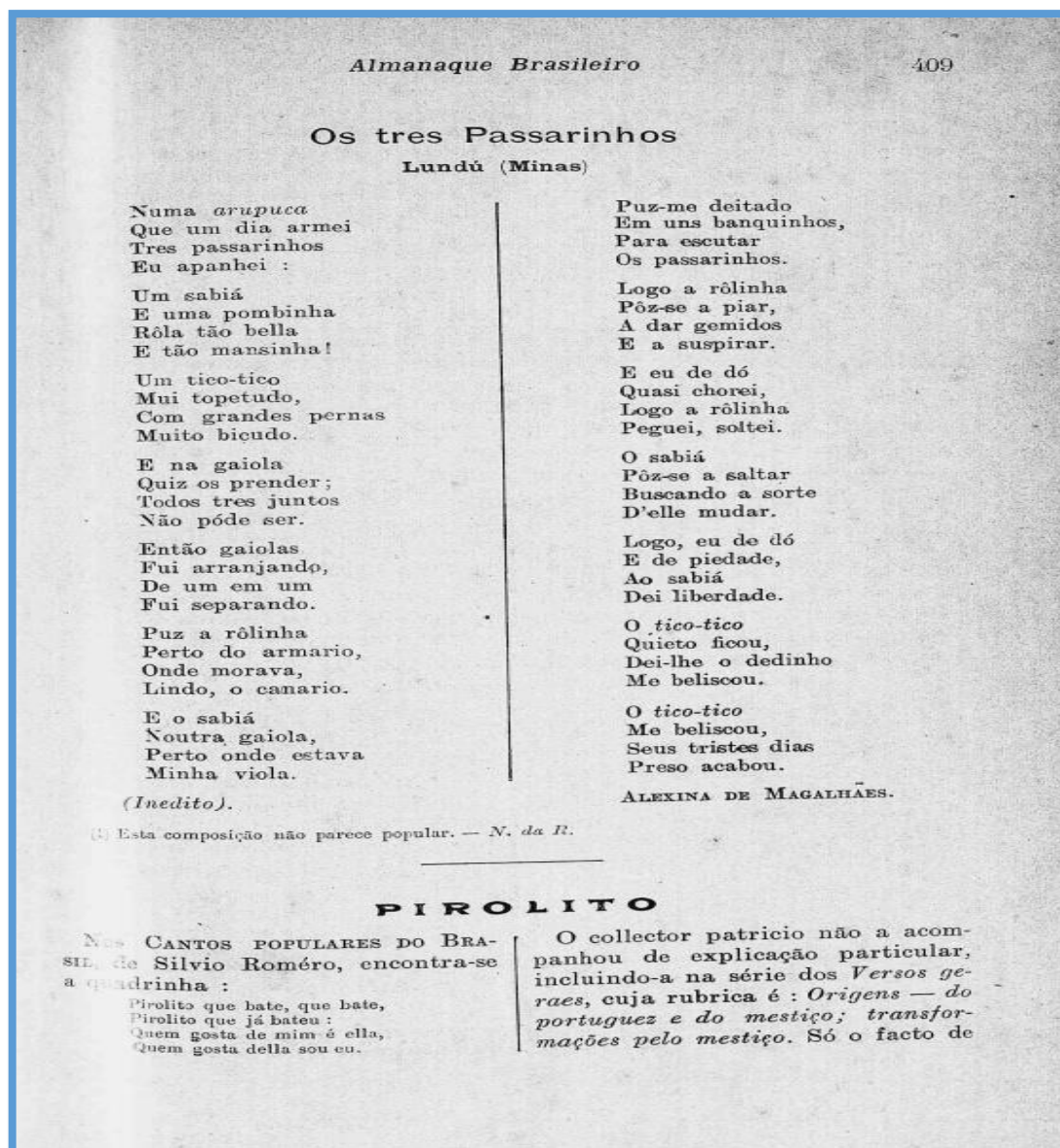
Dança em compasso binário, 2/4, andamento alegre, originária da Boêmia. As figuras e passos são uma série de movimentos complicados com certo sistema de volta, com menos rapidez do que a valsa, a cadência de um motivo em notas picadas em valores desiguais, que requerem grande energia e leveza para boa execução (ANDRADE, 1989, p. 404).

Quanto à temática da cantiga, não foi possível analisar, visto que Alexina Pinto apresenta apenas a descrição de como a cantiga deve ser executada e as partituras musicais.

Assim como em *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), Alexina Pinto utiliza-se das notas musicais para exemplificar como a cantiga deve ser executada. Na figura 3 contém a explicação da cantiga e na figura 4, as partituras musicais.

Em seguida, a canção “Os tres passarinhos”, identificada como Lundu, recolhida em Minas Gerais, na qual a folclorista faz uma observação de que a cantiga é inédita e sua composição não lhe parece popular.

Figura 7: Canto “Os tres passarinhos” e a cantiga “Pirolito” que fazem parte da obra *Nossos brinquedos* (1909), publicados no Almanaque Brasileiro Garnier



Fonte: ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911, p.409. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>. Acesso em: 07 out. 2022.

Poder-se-ia inferir que a cantiga pudesse ser de autoria da própria Alexina de Magalhães Pinto por mencionar ser inédita. Entretanto, a própria pesquisadora afirma que a composição não lhe parece popular. O ineditismo do canto pode estar relacionado ao fato de a pesquisadora não conhecer outra versão escrita além dessa.

Câmara Cascudo (2012) define Lundu como: “Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro, o fado, nasceram ou muito devem ao lundu”

(CASCUDO, 2012, p. 406). Cascudo reitera ainda que o lundu “[e]ra bailado de par solto, homem e mulher” e que “[...] no Brasil, a coreografia evoluiu para o samba, solto, individual, sacudido, enfim a batucada, onde cada bailarino é um competidor da execução anterior” (CASCUDO, 2012, p. 407).

Mário de Andrade (1989) caracteriza o Lundu como:

Canto e dança populares no Brasil durante o séc. XVIII, introduzidos provavelmente pelos escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é frequentemente sincopado. No início era uma dança cuja coreografia foi descrita como tendo certa influência espanhola pelo alteamento dos braços e estalar dos dedos semelhante ao uso de castanholas, tendo, no entanto, a umbigada característica. A coreografia foi aproximada por alguns autores às do samba e do batuque (ANDRADE, 1989, p. 291).

Andrade (1989) afirma, ainda, que “[o] Lundu canção ficou conhecido durante o primeiro Império e, no séc. XIX, depois de ter frequentado os salões familiares, caiu em desuso. A falta de documentos antigos dificulta a caracterização do lundu como forma” (ANDRADE, 1989, p. 291). O canto e a dança eram acompanhados “por instrumentos de cordas dedilhadas” e foi substituído pelo piano nos salões (ANDRADE, 1989, p. 291). Além dessas informações, Mário de Andrade cita que Raymundo Nina Rodrigues descreve o lundu em 1895 como uma “dança de pretos, muito indecente, na qual se faz mil espécies de movimentos com o corpo” (ANDRADE, 1989, p. 291).

Ainda sobre o Lundu, Andrade (1989) destaca algumas variantes do canto e da dança: Lundu chorado – “Modalidade de lundu que, segundo Tolentino, caracterizava-se por ser mais lento”; Lundu de marruá – “Dança em uso na Bahia, ainda durante o Império”; Lundu das crioulas – “Repique de sinos usado na Bahia”; Lundu de monroi – “Título de um lundu conhecido em Portugal e no Brasil, deformação do francês ‘mon roy’, ou seja, ‘lundu de meu rei’. O título provavelmente sofreu as deformações: lundu de marruá e lundu do marroá” e, por último, Lundum da figueira – “Lundu de autor desconhecido, usado em Portugal em meados do século XIX” (ANDRADE, 1989, p. 292-293).

Quanto à narrativa do canto, pode-se destacar que o eu-poético aprisiona os passarinhos para ouvi-los cantar, mas fica com dó e acaba soltando a pombinha e o

sabiá. O tico-tico que não cantou e ainda beliscou o eu-poético teve sua sentença decretada: morreu aprisionado. Dessa forma, o canto “Os tres passarinhos” não se mostra muito educativo e, por este motivo, o tico-tico é punido por ter feito algo mal, isto é, beliscou o eu-poético e ainda não cumpriu com a sua função de passarinho que é cantar. Portanto, a prisão na gaiola é o castigo para os que são maus e desobedecem e a libertação dos demais é a recompensa por terem sido bons, revelando assim, o caráter moral da cantiga, fazendo o leitor refletir sobre o que é certo e errado. O canto em questão foi publicado no Almanaque Brasileiro Garnier (1909).

É comum nas obras de Alexina Pinto sua preocupação com as ilustrações e também com a necessidade de colocar as partituras musicais das cantigas para que estas sejam cantadas em casa para as crianças com a ajuda de seus familiares e educadores.

Em relação às figuras, Alexina Pinto dá “Alguns conselhos”, nas primeiras páginas do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*:

Indicando as figuras ou ilustrações, com um ponteiro, os pais, educadores convidarão as crianças a externar simplesmente o que veem, o que sentem, o que lhes dizem o quadro. Em seguida permitir-lhes-ão apontar com os dedos, bem limpinhos, os detalhes das figuras, a fim de que possam elles, assim, guiar os olhos a vê-las, a observá-las melhor. Enquanto o fazem deverão ir mencionando o que conseguem divizar (PINTO, 1916, p. 4).

Sendo assim, o livro ilustrado, na visão de Alexina Pinto, pode colaborar para a interpretação do texto e, ainda, externar a imaginação da criança por meio das imagens. Esse posicionamento da autora sobre a importância de se ilustrar os livros para as crianças torna-se um marco para a Literatura Infantil, visto que à época, (início do século XX) não havia muitas obras ilustradas para o público infantil.

No Almanaque Brasileiro Garnier, edição 1912, Alexina Pinto é citada como uma figura de destaque ao publicar o livro *Os nossos brinquedos* (1909): “É uma das mais interessantes contribuições para o estudo do folk-lore infantil. Icks é o pseudônimo da nossa ilustre colaboradora, Dona Alexina de Magalhães” (ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1912, p. 507).

Alexina de Magalhães Pinto é descrita por Câmara Cascudo (2012):

Com vocação ao magistério, viajou pela Europa em 1892, “tornando-se pioneira da moderna didática. No intenso convívio infantil e popular, coligiu vasto documentário da literatura oral, romances, contos, provérbios, divertimentos, sendo a primeira brasileira a valorizar a cultura tradicional do seu povo, divulgando-a em livros popularíssimos nas primeiras décadas do século XX: Contribuição do Folklore brasileiro para a biblioteca infantil, Rio de Janeiro, 1907; Nossos brinquedos, Lisboa, 1909; Cantigas das crianças e do Povo e Danças Populares, Rio de Janeiro, 1911; Provérbios Populares, Máximas e Observações Usuais, coligidos na tradição oral, Rio de Janeiro, 1917. Algumas boas pesquisas estão incluídas no ‘Anuário Brasileiro Garnier’, Rio de Janeiro, 1908, 1910, 1911, 1912 (CASCUDO, 2012, p. 25).

Cascudo (2012) menciona que *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* foi publicado em 1911, porém a autora Alexina Pinto informa que o exemplar mencionado foi concluído em 1911, ou seja, a data refere-se ao término do livro e que somente foi publicada em 1916: “Terminado em 1911, impresso em 1916” (PINTO, 1916, p. 204). Portanto, para nos referirmos a ela, será utilizada a data de impressão/publicação que é 1916.

Uma matéria veiculada pelo “O Jornal”, Rio de Janeiro, em 22 de fevereiro de 1948, intitulada “Os professores e o folk-lore”, assinada por Renato de Almeida, destaca a riqueza no folclore infantil que Alexina Pinto conseguiu captar por meio de seu trabalho historiográfico, ressaltando que ela “[...] colecionou em livro admirável, jogos, parlendas e não sei quantas formas de brinquedos [...] digno de reedição para ser usual em nossas escolas” (ALMEIDA. In: CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 1948, s/p.).

Em meados do século XX, Alexina Pinto foi mencionada em algumas pesquisas relacionadas ao folclore brasileiro, a começar por um artigo publicado na Revista Brasileira de Folclore intitulado “O folclore no Ensino Primário” (1962), de Maria de Lourdes Borges Ribeiro. Ribeiro afirma que Alexina de Magalhães Pinto, foi “[...] uma ilustre folclorista mineira, não só se preocupou em utilizar o folclore no fortalecimento da unidade nacional, mas muito se preocupou, também, com o comportamento de folcloristas e educadores frente ao assunto” (RIBEIRO, 1962, p.108).

A autora do artigo reitera a preocupação de Alexina Pinto em relação aos erros gramaticais que, por vezes, as cantigas utilizadas em sala de aula poderiam apresentar. Em razão disso, para que os alunos não memorizassem palavras erradas, era preferível que os professores fizessem escolhas cuidadosas de cantigas que não contivessem

erros de grafias. Na maioria das cantigas apresentadas no livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*, Alexina Pinto optou por fazer algumas correções, ora para soar melhor aos ouvidos dos ouvintes, ora para que pudesse ser transcrita em notas musicais, uma vez que a folclorista preocupou-se em adotar partituras musicais, a fim de que os pais e professores pudessem ter acesso à melodia das cantigas recolhidas.

No artigo publicado na Revista Brasileira de Folclore, que tem como título “O dia do folclore” (1965) (ao que parece ser um texto da própria revista, sem identificação de autoria), Alexina de Magalhães Pinto está entre os nomes de folcloristas de destaque que “[...] dedicaram com inteligência e amor ao estudo da cultura da nossa gente do povo, indicando os fundamentos mais legítimos de nossa nacionalidade” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1965, p. 182).

Carlos Felipe redigiu uma matéria intitulada “O coração feminino do folclore”, publicada no jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, em 19 de agosto de 1979, exaltando as mulheres que lutaram “[...] para manter vivos o espírito e a alma do folclore”, entre elas, Alexina de Magalhães Pinto que, “[a]través de contos, brinquedos e das poesias populares, queria encontrar modos de animar seus alunos, levá-los a um conhecimento maior do Brasil e de sua gente e até mesmo integrá-lo mais ainda em seu meio social” (FELIPE. In: CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 1979, s/p).

Leonardo Arroyo (1918-1986), em seu livro *Literatura Infantil Brasileira* (2011)¹⁴ (terceira edição), dedica algumas páginas de sua obra para falar da professora mineira Alexina de Magalhães Pinto. Arroyo discorre sobre a temática abordada no livro *Os nossos brinquedos* (1909), que tem como foco central “[...] o grande público infantil brasileiro, nesse sentido de reintegrá-lo na verdade da terra e sua cultura, oriunda da confraternização do português com o índio e com o negro” (ARROYO, 2011, p. 251).

Arroyo afirma, ainda, que a obra de Alexina Pinto é “[...] fundamental neste vasto quadro de preliminares da história da literatura infantil brasileira” e os motivos principais para isso é que “[...] destinava-se ao público infantil” e “[...] revalorizava os temas de nossa formação cultural” e que essas mesmas características estão presentes

¹⁴ Publicado originalmente em 1967.

em outras obras da autora, assim como em *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916) (ARROYO, 2011, p. 251). Conforme Arroyo,

[o]s temas tratados por Alexina de Magalhães Pinto são impressionantemente brasileiros. Em sua obra se encontra o processamento de uma temática que seria, modernamente, um filão extremamente explorado pela nossa literatura infantil, ou seja, o folclore e sua imensa variação. O primeiro livro de Alexina de Magalhães Pinto representa admirável contribuição para o conhecimento, principalmente, de jogos infantis do começo do século XX. Muitos desses jogos infantis, cirandas e parlendas, chegaram até nós muitas vezes deformados. Outros desapareceram. Em seu caráter de autenticidade, foram fixados pela pesquisadora mineira. Nesses jogos encontram-se brinquedos de roda, os de roda ou de fileira, os de marchar, os de pular, os de correr, os de palmas, os brinquedos ginásticos, os brinquedos de roda assentada, os ruidosos, os brinquedos silenciosos. Também fixou Alexina de Magalhães Pinto, então residente em São João del-Rei, com auxílio de senhoras de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul e de várias regiões mineiras, numerosas e belíssimas cantigas de ninar, pedindo hoje o reencontro com alguma sensibilidade de artista (ARROYO, 2011, p. 252).

Arroyo (2011) reconhece que o trabalho de Alexina Pinto é de extrema importância ao tratar de temas como a literatura infantil alinhada ao folclore nacional em pleno início do século XX em que não havia muitos trabalhos voltados para a valorização da cultura nacional. A maioria dos escritos destinados ao público infantil era baseada em trabalhos estrangeiros, os quais adaptados, Alexina Pinto considerava ideais para serem utilizados no processo educacional das crianças brasileiras, à época. Neste sentido, Arroyo ainda cita inúmeras obras recomendadas por Alexina Pinto para que sejam utilizadas nas escolas brasileiras. Os livros indicados são de procedência francesa, inglesa, portuguesa e brasileira. Essas referências da literatura francesa estariam relacionadas à sua formação, visto que a autora passara um tempo em estudos na Europa.

Ainda se referindo à obra de Alexina Pinto, Arroyo (2011) discorre sobre a “temática brasileira” que perpassa as cantigas recolhidas pela folclorista. Para Arroyo, “Alexina de Magalhães Pinto mostra, no seu inventário, como muitas cantigas ficaram lembrando o negro e sua influência por largos anos na educação dos meninos brasileiros” (ARROYO, 2011, p. 255). Como seus livros são compostos por cantigas que foram coletadas oralmente de indivíduos, em sua maioria, descendentes de escravizados, não tem como desconsiderar que essas produções possuam fortes traços

das reminiscências africanas – aspecto que, contemporaneamente, tem sido tratado de forma extremamente relevante.

No subtítulo “Biblioteca para a infância”, Arroyo descreve o esforço de Alexina Pinto ao tentar montar uma biblioteca para o público infantil:

Talvez possamos destacar mais ainda a importância de Alexina de Magalhães Pinto no contexto histórico da literatura infantil brasileira, ao lembrarmos que ela foi a primeira autora a indicar uma Biblioteca para a infância no Brasil, ou seja, a relação de livros mínimos que deveria dar aos meninos para lerem. Já no Brasil se começava a libertar a infância do livro escolar propriamente dito, procurando dar-lhe uma literatura adequada à idade. Alexina de Magalhães Pinto representa no Brasil um dos pontos altos dessa reação à literatura escolar e aos velhos conceitos sobre a infância (ARROYO, 2011, p. 257).

Portanto, é indiscutível o papel que a professora Alexina Pinto exerceu para que as crianças pudessem ter uma educação de qualidade, a começar por indicação de obras literárias que ela julgava ser de grande valia para aquisição do conhecimento. Entretanto, Arroyo observa que as obras indicadas para compor a biblioteca infantil eram “[...] uma série enorme de livros, com um inventário que pode muito bem mostrar quão pobre, por volta de 1917, era ainda nossa literatura infantil” (ARROYO, 2011, p. 258). Em seguida, Arroyo defende que os critérios adotados por Alexina Pinto não podiam ser diferentes, visto que, à época, não poderia ter outras referências mais sólidas para o público infantil. Além disso, “[...] seu esforço de esclarecimento, sua preocupação com a infância não podia fugir aos padrões dominantes da educação e do divertimento na época. Era o material que contava para indicar sua biblioteca” (ARROYO, 2011, p. 262).

No “Noticiário” veiculado na Revista Brasileira de Folclore (1970) é noticiada a seguinte informação: “Em Belo Horizonte, homenagem à pioneira”:

Em Belo Horizonte, o diretor executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Professor Renato Almeida, instalou, no dia 16, a Semana do Folclore que lá se promoveu por iniciativa da Universidade Federal e a colaboração da Comissão Mineira de Folclore. A semana teve como inspiradora Alexina de Magalhães Pinto, pioneira nos estudos de folclore no Brasil, autora de vários livros, cujo centenário se comemorou no dia 4 de julho (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p.160).

Em homenagem a Alexina Pinto, a Revista Brasileira de Folclore escreveu o texto intitulado “Romance de D. Silvana” (Nota da Revista), em homenagem ao centenário de nascimento da são-joanense¹⁵, reconhecida como “[...] pioneira no aproveitamento do Folclore como material de aula na escola brasileira” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p. 118). A Revista destaca, ainda, que a folclorista surgiu em uma época em que os estudos do folclore, no Brasil, mal haviam sido iniciados, e, por ser conhecedora da vida rural de seu Estado mineiro, “em contato com a gente do povo, começou a coletar materiais e a publicá-los com certo sentido de pureza e fidelidade que, certamente, encantou – como ainda encanta a nós outros – aqueles que já lidavam com o assunto” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p. 118). Além disso, a publicação em questão cita João Ribeiro¹⁶, estudioso do folclore, como um dos incentivadores de Alexina de Magalhães Pinto.

Alexina Pinto destacou-se em um contexto em que ser mulher não a beneficiava no mercado editorial e, a princípio, postava seus textos com o pseudônimo *Icks*, mas logo depois resolveu assumir sua própria identidade:

Na literatura brasileira, a mulher ainda ensaiava os primeiros passos, abrindo lenta e tenazmente o caminho de sua emancipação. Alexina deu mostras evidentes dessa combatividade da mulher brasileira no sentido de sua autoafirmação. Era frequente o uso de pseudônimo, que escondia a verdadeira personalidade de nossas poetizas e escritoras. Alexina, neste particular, não fugiu à regra, apresentando-se com o singelo “Icks”, mas logo passou também a estampar seu próprio nome nos trabalhos publicados (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p. 118).

¹⁵ É comum encontrar divergências no que se refere ao ano de nascimento de Alexina de Magalhães Pinto. No excerto em questão, comemora-se o centenário de nascimento em 1970, no entanto, Alexina de Magalhães Pinto nasceu em 1869 e não 1870, como afirmam alguns estudiosos. Portanto, a data correta é quatro de julho de 1869, conforme consta em seu batistério. O projeto “História cultural de mulheres escritoras: vida e obra de Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921)” desenvolvido por Rita de Cássia Silva Dionísio Santos com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) foi possível acessar informações pertinentes ao ano de nascimento e falecimento de Alexina de Magalhães Pinto.

¹⁶ “João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes nasceu a 24 de junho de 1860 no estado de Sergipe, na cidade de Laranjeiras. Faleceu no Rio de Janeiro no bairro Laranjeiras, em 13 de abril de 1934. Concluiu o curso de humanidades no Ateneu Sergipense de Aracaju. Em 1880 já cursava o primeiro ano de medicina na Faculdade de Medicina de Salvador, na Bahia. João Ribeiro é definido como jornalista, crítico, filólogo, folclorista, historiador, pintor, tradutor e professor. Além de trabalhar nos principais órgãos de imprensa do país como: *O Globo*, *Gazeta da Tarde*, *A Época*, *A Semana*, *Correio do Povo* e *O País*, também foi eleito em 1898 para a Academia Brasileira de Letras. De 1907 até 1914 (ano da última publicação), João Ribeiro foi o diretor do Almanaque Garnier, introduzindo importantes modificações nesse anuário” (SILVA, C. 2008, p. 26-29).

Em relação a sua escrita, a Revista Brasileira de Folclore afirma que mesmo respeitando a ortografia vigente à época, Alexina Pinto conseguiu reproduzir “o sentimento, a maneira, o estilo do linguajar do povo brasileiro, especialmente a forma narrativa tão peculiar” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p. 118). Como pesquisadora atenta, “sabia tratar dos assuntos e auxiliar-se da bibliografia mais acessível, em sua época, para tecer considerações em torno dos mesmos, nas pequenas notas que costumava reproduzir, abonando suas assertivas” (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1970, p. 118). As obras de Alexina Pinto têm seu diferencial na medida em que ela se posiciona por meio das notas de rodapé e apêndices, seja para esclarecer algum ponto de determinada cantiga, informar de quem ouviu e onde a recolheu ou até mesmo para emitir juízo de valor. A revista esclarece, ainda, o mérito concedido a ela de conseguir, em seu tempo, dar ao folclore um caráter didático e empregá-lo em suas obras que são dirigidas ao público infantil brasileiro.

Saul Martins, um dos primeiros estudiosos de Alexina de Magalhães Pinto, publicou um texto na Revista Brasileira de Folclore que tem como título “Vida e Obra de Alexina” (1970). O texto em questão começa mencionando que em 4 de julho de 1970 comemorou-se o centenário de nascimento da escritora Alexina Pinto que, por seu pioneirismo em relação à aplicação da “literatura oral e outras formas da cultura popular à Pedagogia, o Conselho de Extensão da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais” a nomeou “como patrona da II Semana de Folclore”. O evento em questão teve como objetivo maior fazer uma homenagem “à sua memória, as expressões mais divulgadas e tradicionais da lúdica infantil” (MARTINS, 1970, p. 225).

Saul Martins revela, também, que a vida intelectual de Alexina Pinto foi marcada por três fases. A primeira destaca-se pela “integração com a comunidade” e, a partir disso, pôde conhecer melhor seus interesses e se dedicar com afinco para alcançar seus objetivos. “Muito jovem ainda, aos vinte e dois anos de idade, empreendeu sozinha longa viagem para Europa, visitando diversos países e examinando os costumes de seus povos” (MARTINS, 1970, p. 225).

Martins (1970) revela, ainda, que houve boatos de que ao voltar da França, Alexina Pinto trouxe consigo uma bicicleta, mas infelizmente sua atitude não foi bem

vista pela “tradicional família mineira” da então cidade pacata São João del-Rei e se viu obrigada a desfazer do aparelho que despertou nela grande interesse. A partir da sua volta para o Brasil, passou no concurso de sua cidade e pleiteou a vaga na Cadeira de Desenho e Caligrafia da Escola Normal.

O magistério, na segunda fase de sua vida, já se faz presente e é marcado pelas inovações nas propostas de ensino em sala de aula. Três anos após o concurso, pediu a exoneração da Cadeira de Desenho, foi para o Rio de Janeiro e “[...] ocupava lugar importante no ensino médio do Rio de Janeiro, defendendo com brilhantismo novos processos de escola viva e os experimentando com excelentes resultados pedagógicos” (MARTINS, 1970, p. 225).

Martins (1970), além dessas informações sobre a vida e obra de Alexina Pinto, presenteia-nos, também, com um feito inusitado que a professora executou em sala de aula:

Certa vez, segundo apuramos, levou para a sala de aula de uma turma de primeiro ano novato um gatinho fechado no cesto, provido de tampa. Ao abri-lo diante dos alunos, foi aquela agitação! Cessado o tumulto, ela se dirigiu ao quadro-negro, dizendo: “não preciso de trazer o animal nem mesmo desenhá-lo”. E apanhando o giz, escreveu a palavra gato, bem legível e com letras graúdas (MARTINS, 1970, p. 225).

Essa proposta de ensino inovadora ia de encontro com a difundida “cartilha soletrada”, pois esta fazia com que a criança decorasse as letras do alfabeto, em seguida, formar sílabas e logo depois, as palavras completas. Já o método global do qual Alexina Pinto era adepta, a criança aprende a ler vendo o todo, isto é, partindo de unidades maiores para depois decompor em unidades menores. Martins afirma que “[e]ra a primeira reação, no Brasil, contra o *b-a-ba* e pela vez primeira se empregou na escola primária o chamado método global” (MARTINS, 1970, p. 226). Portanto, no final do século XIX, Alexina Pinto já exercia seu papel de professora e intelectual pesquisadora com as mais variadas metodologias de ensino, que provavelmente aprendera em seus estudos realizados pela Europa.

A terceira fase da vida da ilustre professora foi marcada por grandes acontecimentos. Martins (1970) afirma que ela se casou no dia 15 de maio de 1898,

mas infelizmente logo ficou viúva do Dr. Floriano Leite Pinto¹⁷, que era seu primo. Após a viuvez, entregou-se ainda mais aos seus alunos e às suas pesquisas sobre o folclore que, em sua maioria, foram concentradas nas cidades “São João del-Rei, (hoje Tiradentes)¹⁸, Porto Novo, Além Paraíba e Mar de Espanha, neste Estado; ou Sapucaia e Vassouras, no Estado do Rio” (MARTINS, 1970, p. 226).

Postumamente, em 1924, em que se completava 03 anos de seu falecimento, de acordo com a “Lei municipal nº 436, de 26 de fevereiro”, uma rua da cidade de São João del-Rei recebeu o nome de Alexina de Magalhães Pinto, homenageando-a (MARTINS, 1970, p. 226).

A pesquisadora e professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos cedeu a cópia da dissertação de Francisca Amélia da Silveira, um dos primeiros trabalhos que destaca a importância das obras de Alexina de Magalhães Pinto. A dissertação em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profª. Dra. Nelly Novaes Coelho, tem como título *Ludismo e pragmatismo na literatura para crianças no início do século XX* – uma análise das obras de Alexina de Magalhães Pinto (Brasil) e de Ana de Castro Osório (Portugal)¹⁹, defendida em 1996. Silveira (1996) revela a dificuldade de encontrar informações sobre Alexina Pinto, visto que “[...] a documentação existente sobre sua vida e realizações é bastante escassa” (SILVEIRA, 1996, p. 5). Mesmo diante dos percalços, Silveira consegue destacar as contribuições da folclorista no que tange ao ensino e à cultura brasileira:

No caso brasileiro, o trabalho de Alexina é de vital importância, ressaltando-se 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,

¹⁷ O texto do Saul Martins (1970) afirma apenas que Alexina de Magalhães Pinto “cedo viuviu, sem filhos”, não mencionando a data do falecimento de seu esposo Floriano Leite Pinto.

¹⁸ A antiga região conhecida como Fazenda do Pombal, que antigamente pertencia a São João del-Rei, onde nasceu Tiradentes, hoje virou um município com seu nome para homenagear o inconfidente mineiro Joaquim José da Silva Xavier. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/paginas/fazendadopombal/a_fazenda_do_pombal.php. Acesso em: 20 out. 2022.

¹⁹ O trabalho desenvolvido pela Profª. Drª. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos no pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) (2018) possibilitou o acesso à dissertação de Francisca Amélia da Silveira, uma vez que o documento não está disponível no banco de teses e dissertações da USP.

ressaltando-se o prazer, a invenção individual, o jogo como fonte propulsora do processo de aprendizagem. Percorrer o caminho de Alexina é entrar em contato com nossas origens, a alma popular e a riqueza do nosso folclore. Ela representa, no Brasil, a primeira reação à literatura escolar e aos velhos conceitos sobre a infância (SILVEIRA, 1996, p. 97).

Apesar de, nos entresséculos XIX e XX, não haver trabalhos significativamente importantes sobre a literatura infantil no Brasil, Alexina Pinto demonstra estar atenta às necessidades de mudança no âmbito educacional e publica obras voltadas para este público, em que se privilegiam as ilustrações, os jogos e as cantigas de rodas no processo de ensino e aprendizagem das crianças, à época. Portanto, Literatura e Pedagogia se entrelaçam em suas obras e coloca a criança como protagonista, papel este que não era ocupado por elas. Dessa forma, as obras *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e *Os Nossos Brinquedos* (1909) são de fundamental importância, uma vez que, no Brasil, a escassez de trabalhos voltados para o público infantil era muito presente.

Em 1970, também foi publicado um artigo na Revista *Veja* em que Nelly Novaes Coelho (2002) afirma ser de autoria do Saul Martins²⁰. O artigo é apresentado para o leitor com um título, no mínimo, instigante: “A mineira ruidosa”. Ruidoso quer dizer barulhento, movimentado, agitado. Esse adjetivo é utilizado para definir a personalidade de Alexina de Magalhães Pinto no texto veiculado pela Revista:

Com apenas vinte anos, ela já tinha provocado seu primeiro escândalo: fugiu para Europa. E no dia que voltou à cidade, um ano depois, vestia uma estranha roupa com que desfilou por praças e ruas montada numa bicicleta – estranho e desconhecido aparelho na época. A hostilidade da população manifestou-se numa chuva de tomates e ovos podres e numa ameaça de excomunhão, que só não se concretizou por causa da intervenção de alguns parentes junto ao bispo de Mariana. Finalmente, após um casamento infeliz, Alexina abandonou de uma vez os severos princípios da moral familiar e se dedicou completamente ao ensino – logo também rompeu francamente com os velhos e poucos eficazes métodos educacionais (REVISTA VEJA, 1970, p. 58).

Igayara-Souza (2011) levanta a hipótese de que o texto em questão pode não ser de autoria do Saul Martins, visto que, na referida revista, não consta quem escreveu o artigo. Carnevali (2009) também compartilha essa mesma informação em sua

²⁰ No texto “A mineira ruidosa”, publicado pela Revista *Veja* (1970), não há informação de autoria.

dissertação. Carnevali acrescenta, ainda, que o episódio da “chuva de tomates” é cheio de contradições e que o próprio Martins não acredita que tenha realmente acontecido, a julgar pela própria personalidade de Alexina Pinto em não ser uma “mulher pra frente” (CARNEVALI, 2009, p. 19).

O texto veiculado pelo jornal O globo – Rio de Janeiro – em 16 de março de 1971, que tem como título “Desapareceu a primeira bicicleta do Brasil”, afirma que o Coronel Saul Martins, professor de História e estudioso do folclore, “[...] disse que ninguém sabe onde está o que seria a primeira bicicleta trazida ao Brasil, no ano de 1822, por intermédio de uma professorinha de 22 anos aquela época, Alexina de Magalhães Pinto”. Evidentemente há um possível erro na data em que a bicicleta foi trazida, uma vez que, Alexina Pinto nasceu em 1869. A data correta seria 1891, já que ela tinha 22 anos. Uma segunda hipótese é que o equívoco estaria na informação de que fora a Alexina a trazer a primeira bicicleta para o Brasil, pois de acordo com o artigo “A história da bicicleta no Brasil” (2020)²¹ afirma que as primeiras bicicletas chegaram ao Brasil no final do século XIX, trazidas por imigrantes europeus e, em 1894 é que deram início a importação de bicicletas no país, fazendo com que as classes médias adquirissem o veículo, visto que, nesse período tratava-se de um meio de transporte mais caro.

Vejamos, pois, o que nos diz o texto de Saul Martins:

[...] a estória da bicicleta surgiu quando, no ano passado, se comemorou em São João del-Rei o centenário de falecimento de Alexina, que foi uma pioneira no estudo do nosso folclore. Segundo o Coronel Saul Martins, Alexina não chegou a pedalar a bicicleta que trouxera da Europa para não escandalizar a sociedade de São João del-Rei. Acha o especialista em folclore que ela não era um tipo de “mulher pra frente” que segundo outra versão, teria afrontado os costumes da época passeando de bicicleta (O GLOBO. In: CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 1971, s/p).

²¹ A história da bicicleta no Brasil. Disponível em: <https://revistabicicleta.com/historias-da-bicicleta/a-historia-da-bicicleta-no-brasil-2/> . Acesso em: 30 de março de 2023.

Figura 8: Desapareceu primeira bicicleta do Brasil



Fonte: O GLOBO. In. ARQUIVOS TEMÁTICOS HEMEROTECA DIGITAL, 1971, s/p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Recortes%20de%20Jornais&PagFis=772&Pesq=Alexina%20de%20Magalh%C3%AAs%20Pinto> Acesso em: 23 fev. 2023.

Lajolo e Zilberman (2006) afirmam que Alexina Pinto, mesmo antes de se ter uma literatura voltada para o público infantil

[...] desde 1907, põe seu talento e gosto de folclorista a serviço, senão da literatura infantil, ao menos de um projeto de leitura que garanta o acesso das crianças ao material folclórico representado pelas cantigas, histórias, provérbios e brinquedos recolhidos pela autora” (LAJOLO e ZILBERMAN, 2006, p. 38).

Significa dizer que no início do século XX (1907), Alexina Pinto já se preocupava com uma biblioteca voltada para a literatura infantil, valendo-se das produções folclóricas. Mesmo que a literatura infantil em suas obras esteja muito próxima de um projeto ideológico nacional, a preocupação com a educação das

crianças por meio de textos literários faz-se presente na composição da sua obra em geral.

Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001* (2002), faz um levantamento de inúmeras autoras brasileiras e suas contribuições para a literatura em geral. Na obra em questão, Coelho (2002) cita Alexina de Magalhães Pinto como uma educadora de “alto espírito intelectual” que “desde muito cedo demonstrou grande atração pelas leituras e pelo aprendizado de línguas” (COELHO, 2002, p. 34). Com apenas 20 anos de idade, aventurou-se sozinha pela Europa (França, Itália e Espanha), lugares esses que eram referência para os estudos culturais e, no período de um ano, cursou variados cursos que foi de grande relevância para sua formação enquanto pedagoga e folclorista.

Coelho (2002) afirma, ainda, que

[e]mbora a crônica do tempo não tenha registrado a natureza desses cursos, a julgar pela natureza dos trabalhos e atividades que Alexina desenvolveu entre nós, desde sua volta até sua morte, facilmente se deduz que ela teria tido contato com os pioneiros da escola ativa ou escola viva. Essa linha de pensamento inovador que surgia no entresséculos: reação contra a escola antiga, racionalista e automatizante (baseada na memorização e no bloqueio à espontaneidade), e reivindicação de uma escola dinâmica, atenta a natureza lúdica da criança, e que propunha uma metodologia de valorização dos jogos como meio de aprendizado e de estímulo à criatividade dos educadores, levando-os a construir seu próprio conhecimento das coisas (COELHO, 2002, p. 34).

Portanto, a trajetória pessoal e intelectual de Alexina Pinto colabora para o entendimento de seus trabalhos desenvolvidos no âmbito educacional, além de sua primorosa contribuição para a cultura nacional.

Susana Cecília Almeida Igayara-Souza publicou, em 2009, o artigo intitulado “Educação feminina e cultural entre as mulheres: Brasil, 1900-1950”, destacando que Alexina Pinto está “[...] entre as mulheres autoras de textos sobre música”, publicados no início do século XX, além de se destacar por se dedicar tanto “a obras ficcionais como a uma literatura educacional ou técnica” (IGAYARA-SOUZA, 2009, s/p).

Igayara-Souza, em sua tese *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*, apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação, defendida em 2011, dedica uma parte do segundo

capítulo para falar sobre a importância de Alexina Pinto para a educação e a música brasileira. Igayara-Souza (2011) afirma que

[a]pesar da falta dos trabalhos biográficos ou analíticos, o reconhecimento do pioneirismo de Alexina de Magalhães Pinto como estudiosa do folclore é bem aceito pelos especialistas da área, embora tenha recebido de Mário de Andrade o comentário de que suas obras possuíam “escasso valor etnográfico”²². [...] As discordâncias de Mário de Andrade podem ser lidas como afirmação de uma determinada metodologia de estudo do folclore e da definição dos estudos etnográficos como um campo próprio, à parte do interesse na utilização desse material em educação infantil (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 106).

Portanto, a opinião de Mário de Andrade pode estar relacionada com a forma adotada por cada um dos folcloristas (Mário e Alexina) para abordarem a temática. Além disso, Igayara-Souza (2011) afirma, também, que por ter sido professora de educação infantil, seus trabalhos são voltados para este público em específico, enquanto o trabalho do Mário de Andrade era mais descritivo, isto é, tem o intuito de descrever as diversas culturas e etnias, sem relacionar a pesquisa ao processo de ensino e aprendizagem, tal qual Alexina Pinto fez.

Além de receber uma homenagem póstuma, em 1924, como mencionado anteriormente, Alexina Pinto também foi consagrada pelo Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, “[...] como patrona da cadeira n. 16” (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 106). Ainda de acordo com Igayara-Souza (2011), uma das obras de maior reconhecimento de Alexina Pinto é *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, pois sua produção destaca-se mais ainda pelo fato de a autora se empenhar em criar “uma literatura para crianças” que apenas engatinhava no Brasil, faz com que sua obra seja um marco para a produção da escrita literária infantil brasileira (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 106).

Igayara-Souza (2011) consegue sintetizar adequadamente o que faz com que as obras de Alexina Pinto sejam de grande relevância:

[...] a produção de Alexina de Magalhães Pinto destaca-se justamente pela proposta de união da cultura letrada e das canções e danças das tradições

²² Ainda não foi encontrada a fonte citada por Igayara-Souza em que Mário de Andrade afirma que as obras de Alexina de Magalhães Pinto possuem “escasso valor etnográfico”.

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 (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 126).

Nesse sentido, compreende-se que o trabalho de Alexina Pinto faz-se necessário para compreendermos a importância de seu legado enquanto professora, escritora, pesquisadora e folclorista. Com sua indiscutível genialidade, conseguiu integrar folclore, música, cultura popular brasileira e educação em um único livro. Mesmo que suas obras tenham mantido um caráter conservador, no que tange à moral familiar, é notável seu cuidado ao se dirigir a seu público-alvo, que são as crianças, além de manter um diálogo com os pais e educadores.

Jussara Santos Pimenta, na tese *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)*, defendida em 2008, cita Alexina Pinto como um dos “[...] professores que encontraram destaque na cena cultural brasileira”, além de mencionar que Cecília Meireles tentou recuperar a obra de Alexina Pinto no período em que trabalhou no jornal “A manhã”, [...] numa coluna intitulada ‘Professores e Estudantes’, espaço onde tratou de assuntos ligados à educação e ao folclore” (PIMENTA, 2008, p. 67).

Ana Paula Leite Vieira, em sua dissertação *Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore* (2013), supõe que Alexina de Magalhães Pinto tenha exercido grande influência na formação de Cecília Meireles, já que foi uma de “suas ilustres professoras” na Escola Normal. Vieira (2013) completa que “Alexina de Magalhães Pinto se dedicou à promoção da literatura infantil e utilizava-se do material folclórico de suas pesquisas na produção de seus livros dedicados às crianças, mostrando abertamente que acreditava no potencial educativo da cultura popular” (VIEIRA, 2013, p. 80). A partir dessa afirmação, pode-se concluir que o trabalho exercido por Cecília Meireles aproxima-se daquele desempenhado por sua professora ao reconhecer, na literatura popular, um instrumento educacional eficaz no processo de ensino e aprendizagem de seus alunos. Portanto, “[é] incontestável a influência desta professora na vida de Cecília Meireles, e as crônicas publicadas” na série “Infância e folclore marcam sua reaproximação do estudo da cultura popular e das influências de sua professora da Escola Normal” (VIEIRA, 2013, p. 80). No “Centro Nacional de

Folclore e Cultura Popular” (acervo digital)²³, é possível encontrar várias menções que Cecília Meireles faz à Alexina Pinto no texto “Infância e Folclore: Cantigas de Ninar” (1942), além de destacar os livros *Cantigas das creanças e do povo e danças e populares* e *Os Nossos brinquedos*.

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, em “Narrações da infância em Alexina de Magalhães Pinto: refletindo sobre as ‘Cantigas das creanças’” (2016), afirma que Alexina Pinto

[...] acreditava que, a partir da arte, a criança desenvolveria a sua personalidade, sem perder o seu encanto, e nos leva a compreender e a interpretar os direitos da criança, como um sujeito sócio-histórico, expressos nos textos da autora (principalmente nos paratextos)” (SANTOS, D. 2016, p. 219).

A afirmação de Dionísio Santos (2016) vai ao encontro com o que Antonio Candido defende, em seu texto “O direito à Literatura” (2004), que o acesso às artes e, conseqüentemente, à literatura “é um direito inalienável” e que através da literatura, o sujeito, independentemente de sua instrução, pode ser tocado, inclusive as crianças que, a priori, eram tidas como adulto em miniatura (CANDIDO, 2004, p. 191). Portanto, por meio das obras de Alexina Pinto é possível afirmar que a criança e a literatura infantil ocupam um lugar de destaque, visto que nos entresséculos XIX e XX não havia, no Brasil, obras literárias que se privilegiassem o público infantil.

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Maria Zilda da Cunha, no artigo intitulado ““Opera Lyrica nacional’: das Minas Gerais para o folk-lore brasileiro e a biblioteca infantil” (2017), chamam a atenção para o método empregado por Alexina Pinto em relação à composição do livro em que a autora utiliza-se de paratextos de sua autoria, aproximando-se de um tutorial, adicionando informações relevantes, tais como, os estados do Brasil em que foram recolhidas as produções, além de se preocupar com o público-alvo que são as crianças em sala de aula (SANTOS, D.; CUNHA, 2017, p. 8). Para Dionísio Santos e Cunha, a partir dos paratextos que a autora Alexina Pinto traz na obra *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916), é possível inferir “[...] a excepcionalidade intelectual da autora, a qual confere à arte – segundo uma

²³ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Recortes%20de%20Jornais&pesq=Alexina%20de%20Magalh%C3%A3es%20Pinto>> Acesso: 06 mar. 2023.

concepção humanista vigente à época – uma função de possibilitar um conhecimento do mundo e dos homens”, e que por meio da literatura, da música e da poesia, é possível que a criança desenvolva “[...] a sua personalidade, em contexto em que houvesse ludicidade, de forma a produzir sentidos para os conteúdos presentes nos textos” (SANTOS D.; CUNHA, 2017, p. 9).

De acordo com Laura Emanuela Gonçalves Lima (2018), é evidente a preocupação da professora e folclorista Alexina Pinto ao se dirigir às crianças, reservando a elas, um grau de importância maior:

[...] percebe-se o cuidado da autora com a saúde física das crianças e dos educadores, aconselhando o repouso após a cantoria. Ela pede aos pais ou educadores que indiquem as ilustrações presentes no livro e que estimulem as crianças a dizerem o que sentem, o que veem. Aos educadores pede que sejam narradas histórias que incentivem as crianças a criarem suas próprias histórias e relacionarem depois com as cantigas e outras figuras [...] (LIMA, 2018, p. 4195).

De acordo com o excerto supracitado, é possível afirmar que Alexina Pinto faz-se presente nos paratextos editoriais de sua obra, criando uma aproximação clara entre seus leitores, através de instruções dirigidas tanto aos educadores, quanto aos pais e crianças. Portanto, sua preocupação é para além da sala de aula, inserindo-se no contexto familiar.

Mário de Andrade também cita algumas obras de Alexina Pinto no livro *Aspectos do Folclore Brasileiro* (2019)²⁴. Vale ressaltar que a “Bibliografia” trazida na obra foi organizada pela professora Oneyda Alvarenga, com assistência do Mário de Andrade. Esse recenseamento bibliográfico elaborado por eles tem a intenção de listar as principais obras que tratam do folclore nacional. Entre elas, estão algumas obras da professora e folclorista Alexina Pinto, tais como, *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916); *As nossas historias: contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil* (1907)²⁵ e *Os nossos brinquedos: contribuição para*

²⁴ “Texto estabelecido no projeto que visa à edição fidedigna de obras de Mário de Andrade, desenvolvido no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) pela Equipe Mário de Andrade. Sob coordenação de Telê Ancona Lopez, valendo-se de documentos no acervo do escritor, organizado na instituição” (ANDRADE, 2019, p. 4).

²⁵ É importante frisar que as obras *Nossas historias* e *Contribuição do folk-louro brasileiro para a bibliotheca infantil* referem-se a uma única obra. Entretanto, é comum encontrar em alguns livros de que se trata de duas obras distintas (Grifos da autora). Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2022), no texto biográfico *Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921)*, afirma que “Apesar de indicadas como duas

o folclore brasileiro (1909). Sobre o primeiro título citado, nosso corpus de análise, Alvarenga e Andrade evidenciam a seguinte nota: “Texto e música de cantos populares de vários tipos, especialmente infantis, seguidos de notas. A música apresenta com frequência evidentes erros de grafia, de ritmo e compasso” (ANDRADE, 2019, p.74). Portanto, tecem críticas tanto aos erros de gramática quanto às notas musicais, destacando que o ritmo e o compasso estão fora do tom. Alexina Pinto expõe em notas que optou por transcrever as cantigas tal qual ouviu, com o intuito de respeitar a origem das cantigas e a forma como eram cantadas, como afirma em nota em relação à cantiga “Um, dois, três”, “[c]orrigir a métrica seria, como se vê, coisa fácil. Penso, porém, não dever fazê-lo” (PINTO, 1916, p. 31). Entretanto, há em algumas cantigas, como “Seu João ahi vem” em que a folclorista se vê forçada a corrigir, pois o ritmo da música, conforme suas palavras, não cairia bem:

Seu João êi vem
De nariz quebrado,
A comer pipoca,
Mendobi torrado. (Minas Gerais)

Seu João êi vem
No bonde quebrado,
Comendo pipoca
Mendobi torrado. (Rio de Janeiro)
(PINTO, 1916, p.34)

Orig. pop.: Comendo – forma brasileira correspondente a do infinito, precedido de prep. que é peculiar aos lusos; dizem eles: – a fazer; nós: fazendo; eles: a comer; nós: comendo. Sou forçada a corrigir por causa do ritmo da música: esse no terceiro verso, recai na terceira sílaba, o que daria para o canto – comendô, desencontro vicioso e desagradável ao ouvido. Mais pitoresca seria a substituição por qualquer dos verbos – vender ou gritar, no infinito, e precedido de preposição: a vender, a gritar (PINTO, 1916, p. 35).

obras, *As Nossas historias e Contribuição do folk-louro brasileiro para a bibliotheca infantil* são, de fato, uma obra só – isso fica claro na afirmação da ‘Nota preliminar’ de *Contribuição do folk-louro brasileiro para a bibliotheca infantil*, página 4, onde se lê a seguinte afirmativa da autora: “‘Se trago a lume estas ‘Nossas Historias’ antes de seus respectivos originaes populares, é que antepoño os interesses directos dos ‘pequeninos’ aos dos ‘grandes’; é que penso sobrelevar a todos os outros deveres do nosso amor pela cultura da piedade e da moralidade fortes alavancas para o esclarecimento das consciências” (PINTO, 1907, p.4) (SANTOS, D. 2022, p. 126).

Apenas nesses casos, a autora Alexina Pinto fazia alguma modificação na cantiga a fim de que soasse melhor aos ouvintes. Em relação ao exemplar *As nossas historias*, é descrito, em linha gerais, seu conteúdo:

Contos populares brasileiros, em forma narrativa para crianças. A autora indica no índice a proveniência do material. Todas as histórias têm partes cantadas, de que são dadas as melodias. Constam também do volume algumas adaptações em prosa e romances tradicionais de origem portuguesa (ANDRADE, 2019, p. 75).

Alexina Pinto também era educadora e suas obras eram voltadas para o público infantil e, talvez por isso, sua preocupação em colocar as partituras musicais dessas cantigas para que as crianças pudessem aprender por meio da música, visto que o método de ensino adotado por ela é considerado à frente de seu tempo, considerando as metodologias utilizadas à época nas escolas. E, por último, *Os nossos brinquedos*, caracterizado em poucas palavras: “Descrição de jogos infantis, contendo 42 melodias” (ANDRADE, 2019, p. 75).

A linguagem popular presente na cantiga “Seu João ahi vem”, é típica de vendedor de pipocas, além de fazer referências aos ex-escravizados de ganho de rua. Luiz Carlos Soares, em “Os escravos de Ganho no Rio de Janeiro do século XIX” (1988), afirma que “[n]o Brasil do século XIX, a escravidão de ganho foi não só uma forma de exploração do trabalho cativo, mas também um regime de trabalho típico do ambiente urbano” (SOARES, 1988, p. 107). Os ex-escravizados executavam as mais variadas tarefas, desde comércio ambulante a transporte de cargas e passageiros e, embora tivessem maior liberdade em procurar outras fontes de renda, os escravizados de ganho tinham a obrigação de prestar contas aos seus senhores, efetuando um pagamento diário, semanal ou mensal, a depender do “[...] nível de especialização de cada cativo, sua capacidade física e destreza e as condições gerais de mercado da cidade” (SOARES, 1988, p. 107). Além da linguagem popular, o que se destaca, também, é a forma ridicularizada em que o negro está sendo representado na cantiga, como nos versos “Seu João êi vem/De nariz quebrado”. O nariz quebrado faz referência ao nariz largo, característica da miscigenação entre os povos indígenas, africanos e europeus, denotando um tom preconceituoso da cantiga. Entretanto, no

contexto em que a cantiga foi recolhida, ainda não havia reflexões de como o negro era representado, logo, referências como essas não eram tidas como preconceituosas.

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 despontou como escritora e folclorista em um contexto “[...] que a literatura surgiu como prática pedagógica” e a mulher era muito requisitada para o cargo de professora, visto que tem mais “facilidade de lidar com crianças” (SANTOS, D. 2019, p. 381). Dionísio Santos (2019) destaca, ainda, a importância das autoras Ana de Castro Osório e Alexina de Magalhães Pinto que exerceram um papel crucial “[...] para a história da literatura infantil e juvenil brasileira e portuguesa, em seu sentido amplo, especialmente pelo trabalho que essas escritoras realizaram de pesquisa etnográfica para compor obras a partir da tradição oral e do folclore de seus países e universal” (SANTOS, D. 2019, p. 390).

Larissa Modesto dos Santos publicou um artigo intitulado “Alexina Pinto: Possibilidades de reflexão de uma trajetória docente por meio de fontes históricas” (2021), em que faz um levantamento bibliográfico de pesquisadores que têm trabalhos voltados para a trajetória percorrida pela folclorista e professora Alexina de Magalhães Pinto. O objetivo de seu artigo é “identificar e situar os documentos existentes e que possam ajudar a (re)conhecer uma história ainda desconhecida no contexto da pesquisa em História da Educação” (SANTOS, M. 2021, p. 76).

Igayara-Souza publicou o artigo “Alexina de Magalhães Pinto, uma das fontes do Guia Prático de Villa-Lobos” (2021) em que cita Alexina de Magalhães Pinto como uma das referências impressas que Villa-Lobos utilizou na sua coletânea Guia Prático, “voltada para a prática do canto orfeônico”, publicada originalmente em 1941 e reeditada em 2009 por “Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barboza, publicada pela Academia Brasileira de Música e Funarte” (IGAYARA-SOUZA, 2021, p. 319).

Dionísio Santos é autora do verbete “Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921)”, publicado no livro *Memorial do memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história* (2022), organizada por Constância Lima Duarte, em que traz uma série de informações sobre vida e obra da autora. Devido às pesquisas realizadas por Dionísio Santos (2022), foi possível localizar a cópia da certidão de óbito de Alexina de

Magalhães Pinto, fornecida pelo “Cartório de 1º Ofício de Registro Civil e Interdições e Tutelas da cidade de Petrópolis – RJ” em que comprova a data de seu falecimento, que ocorreu em 17 de fevereiro de 1921, informação esta que, há pouco tempo, era controversa (SANTOS, D. 2022, p. 123).

Dionísio Santos (2022) afirma que “[...] referir-se à Alexina de Magalhães Pinto implica, necessariamente, remeter-se a vinculações entre o folclore e o infantil” uma vez que em contato com os povos das mais variadas etnias, “ouvindo as vozes das crianças e mulheres junto aos pilões e aos fogões de lenha, nas salas com as sinhazinhas a tocarem pianos” é que foi possível Alexina Pinto retratar a cultura desses povos e ainda contribuir, significativamente, com “formação das crianças, especialmente naquele contexto da Velha República, em que se buscava constituir uma identidade nacional” (SANTOS, D. 2022, p. 124).

Dionísio Santos e Flávia Brocchetto Ramos, no artigo “‘Museus vivos das tradições humanas’: Alexina de Magalhães Pinto e sua concepção sobre o ‘papel eminentemente educador dos contos’” (2022), fazem um levantamento da contribuição primordial da educadora e pesquisadora Alexina de Magalhães Pinto por meio de suas obras, especialmente do livro *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil* (1907). No artigo citado, as autoras analisam o conto “Historia de um cachorrinho” que compõe o livro supracitado de Alexina Pinto, partindo da premissa de “[...] que as produções literárias e ficcionais, ao possibilitarem a fabulação, podem instruir e educar, entre outros aspectos, por seu caráter de transcender limites de tempos, modos e formas de representação das múltiplas e diversas experiências”, podendo, assim, a partir dos contos, cumprir o papel de educar, conforme defende Alexina Pinto ao afirmar que esse tipo de narrativa representa uma forma eminentemente educadora (D. SANTOS; B. RAMOS, 2022, p. 247).

Angela de Castro Gomes e Martha Abreu analisam no artigo “Alexina de Magalhães e Lavinia Raymond: mediações sobre cultura popular e folclore negro em dois tempos” (2022) os papéis dessas duas intelectuais que se destacaram por trazer a lume, por meio do folclore, questões como a presença negra e o racismo em uma época em que “discussões sobre a identidade nacional e a questão racial” nas “décadas de 1900 a 1920 e de 1935 a 1955” eram pautas recorrentes (GOMES; ABREU, 2022, p. 318). As autoras afirmam que, por Alexina de Magalhães Pinto ter trabalhado na

Escola Normal e ainda ser uma das colaboradoras do Almanaque Garnier, ela não poderia ter ficado alheia aos movimentos abolicionista e republicano, uma vez que, mesmo que indiretamente, teve contato com Manoel Bonfim (1868-1932) na Escola Normal onde lecionava e João Ribeiro (1860-1934) no Almanaque, que faziam parte da mesma geração. Gomes e Abreu reiteram que

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. Uma pequena observação, na Nota A do livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*, permite-nos perceber como estava particularmente interessada no estudo dos “negros do sul”, embora reconheça que seus esforços talvez só tivessem sucesso no futuro. Este livro, aliás, tem uma trajetória que confirma tal desejo. Isso porque, em *As nossas histórias*, de 1907, Série C da Coleção *Icks*, no verso da folha de rosto, *Cantigas das crianças e dos pretos* é anunciado como o primeiro livro (Série A), da coleção. Em *Os nossos brinquedos*, de 1909, também no verso da folha de rosto, *Cantigas das crianças e dos pretos* volta a ser prometido. Mas isso não ocorre e é bem possível que as dificuldades para “coligir e organizar” um material mais numeroso sobre o folclore negro tenha levado à transformação do título: em vez dos pretos, o povo. Esse é o livro que apresenta uma parte dedicada apenas às cantigas dos negros: Pai José; Charuta; Pai Francisco; Sinhazinha; Chiquinha; Tumba e Carola. Um número muito pequeno, considerando-se o que é apresentado como cantigas das crianças, quase a totalidade do volume (GOMES; ABREU, 2022, p. 333).

Como bem observam as autoras supracitadas, Alexina Pinto dedicou um capítulo do livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* para “Cantigas dos pretos”, que é nosso objeto de análise no terceiro capítulo. Entretanto, há inúmeras cantigas que compõem o livro que podem ser classificadas como cantigas dos negros, analisadas, a seguir, no segundo capítulo desta dissertação.

Capítulo 2

ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO E A EDUCAÇÃO INFANTIL: ESBOÇO PROVISÓRIO DA BIBLIOTECA INFANTIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Lamento que a troca de livros didacticos e recreativos infantis, antigos e recentes, não se faça no Brasil de Estado para Estado, com a intensidade desejavel a bem do progresso patrio e da unidade nacional.

Alexina de Magalhães Pinto (1917)

Alexina Pinto começa o “Esboço provisório de uma biblioteca infantil”, publicado no livro *Proverbios Populares, Maximas e Observações Usuaes* (1917), lamentando o quanto a literatura infantil é desvalorizada no Brasil e como a falta de livros didáticos e infantis é precária, impactando, significativamente, o progresso da nação brasileira. O esboço é composto de inúmeras obras destinadas aos educandos, educadores, mães e até uma sugestão de “Literatura para uns e outros”. Antes de listar as obras sugeridas para a biblioteca infantil, Alexina Pinto destaca que não conseguiu publicar esse esboço no ano em que foi elaborado (1906), apesar dos esforços. A saída encontrada para que essas sugestões chegassem ao público-alvo foi publicar uma nota no livro supracitado, publicado em 1917, após uma década. As primeiras sugestões da autora são

AS LIÇÕES DE MORAL dos Srs. Armstrong – livraria Alves, e para indicar aos mestres primários – o TEACHER’S MAGAZINE norte-americano, excelente revista, e ainda toda a literatura da Liga de Educação Moral Ingleza – 6, York Buildings, Adelphi, London, W.C. (PINTO, 1917, p.160).

Para coleção infantil, Alexina Pinto dedica o tópico “PRIMEIROS LIVROS ILUSTRADOS PARA AUDIÇÃO E ANALYSE DE IMAGENS”:

João Felpudo. O Menino Verde. Viagem numa casquinha de noz. Aves do Brasil (Garnier). Aventuras de Hilario. Christovam Colombo – A Mebiose. Ride commigo. O anjo da guarda. João Patusco. O que vem agora. Chapeo preto. Para todos – Lothar Megendorf. Eu sei ler. Os irmãos de Pedro ouriçado. A baratinha. Album de Gravuras de Puigari. Juca e Chico. Alfabeto illustrado – Laemmert (PINTO, 1917, p.161).

Para crianças entre sete e onze anos do curso primário, Alexina Pinto indica as bibliografias “Primeiro, segundo e terceiro livros de Maria Andrade, Hilario Ribeiro e Kopke” (PINTO, 1917, p.162). Alexina Pinto reitera que “[a] criança deve aprender simultaneamente a ler, a escrever, a contar historias, a calcular, a desenhar, a modelar,

a cantar, a sentar-se, a mover-se, a tratar-se e a tratar os outros bem” (PINTO, 1917, p. 162). Diante dessa afirmação, é possível concluir que a professora Alexina Pinto demonstrava uma grande preocupação em relação à educação e aos valores incutidos nessas crianças, uma vez que representariam o futuro da nação, isto é, as crianças de hoje são os adultos de amanhã.

Alexina Pinto também indica para a biblioteca infantil algumas obras de autores brasileiros que escrevem poesia e arte dramática: *Poesias infantis* de Olavo Bilac, *O livro das creanças* de Zalina Rolim; *Musa das escolas* de Pinheiro; além dos *Contos infantis* de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Vieira. Ela continua a indicar alguns livros, tais como, *Anthologia Brasileira* de Eugenio Werneck, *Selecta* de Clemente Pereira, *Literatura Nacional* de Mello Moraes Filho. Entretanto, faz algumas ressalvas ao livro *As Parábolas* do poeta Antonio Corrêa de Lima, mesmo considerando um poeta primoroso, afirma que “[...] não poria em mãos infantis”. Segundo Alexina Pinto,

“[a]s creanças são propensas a imitar tudo, o que é mau, inclusive; é, pois, preciso não exemplificar, nem mencionar o mal, nem mesmo para condemnal-o. Preferir entoar sempre ao bem e só d'elle evocar representações, é preceito da melhor pedagogia primária” (PINTO, 1917, p. 164).

Ao dar continuidade à extensa lista que poderia compor a biblioteca infantil, Alexina Pinto cita os autores e obras seguintes:

Theatro Infantil – Bilac e Coelho Netto; A queda de um Anjo – F. Pimentel (Servirá?). Leituras recreativas em prosa e verso – Historias do reino encantado (Laemmert); As férias, de Max Fleius; Contos para os nossos filhos, M. Amalia e G. Crespo; Contos (da 1ª, 12ª serie) de D. Anna de Castro Osorio. Amiguinho de Nhônhô – Menezes Vieira; Escolha de historias moraes, trad. De P. Carolino Duarte. Rosa e Branca – ou os bem feitos da educação, Mme. A. Thezouro dos Meninos: O cestinho de Flores – Conego Schimidt; o carneirinho; a Mosca - Conego Schimidt; A rola, o canário; o pyrilampo – Conego Schimidt. A capela da Floresta – Conego Schimidt; Rosa de Tannenburg – Conego Schimidt; Henrique d'Eichenfels – Conego Schimidt; A cruz de madeira e o menino perdido – Conego Schimidt. Ovos da Paschoa – Conego Schimidt; Mathilde ou a orfã suissa (anonymo); Bruno; Chiquinho; Lydia ou a menina bem educada; O amigo das creanças; Contos de fadas (trad.) Perrault; Desastres de Sophia – Segur; Que amor de creança – Segur; As meninas Exemplares – Segur; As férias – Segur; La Bible d'une grande mere – Segur; A casa do Saltimbanco – Stoltz; A Novena da Candelaria, trad. Ramiz Galvão Mil e Uma Noites, trad. Carlos Jansen; Dom Quixote, trad. Carlos Jansen; Aventuras do Barão

de Munhausen; Robinson Crusu  (A tradu     de Pinheiro Chagas deixa a desejar; ha de outros); Aventuras do Juca – Pinheiro Chagas; Viagem ao Redor do Mundo em 80 dias, Julio Verne; O Menino da matta e o seu C  o Piloto, Julio Verne; O Brasil, edi     do 4  Centenario, de Ramiz Galvão; Sertões, de Affonso Arinos; Sertões, de Euclydes da Cunha, é um livro são, porém difícil de ser lido. Contos Fluminenses – de Machado de Assis; Galpi, Narrativas Brasileiras. Há um livro de Viagens atravez de Minas, Goyaz e Matto Grosso, de Virgílio Mello Franco e outro de viagens pelos sertões do Norte pelo senador Dr. Paranaguá – que talvez servissem para esta bibliotheca; são puros. Em Minas – C. Laet. Historia do Brasil, de João Ribeiro, edi     do 4  centenário; há nella, em typo menor uma parte excelente. L  -se também com agrado as historias do Brasil de Macedo, Côrrea de Lima e o Compendio de Historia Antiga, de Moreira de Azevedo. A Retirada da Laguna, de Taunay. Dos livros de Seignobos ilustrados sobre a historia da civiliza    , há traduções; Maria Amalia Vaz de Carvalho – Cartas    Luiza; Maria Amalia Vaz de Carvalho – Mulheres e Creanças; Maria Amalia Vaz de Carvalho – (trad.) O Reino da Mulher. Percorrendo o Catalogo da casa de Laemmert a ver o que nos poderia servir, encontro na sua VI sec     – Biographias, historia, viagens: Plutarcho Brasileiro – de Pereira da Silva, Diccionario biographico de brasileiros celebres, por... O Brasil no século XVI – Capistrano de Abreu, Biographia de Gutenberg; Cidade de Matto-Grosso – Taunay. Encontro aqui e ali, depois acompanhando a IX sec    : Thesouro dos Meninos – Matheus J. da Costa, Thesouro de Meninas – J. Ignacio Faria, A Sciencia do Bom Homem Ricardo – B. Franklin, As Sciencias naturaes, Huxley, trad. Said Ali, O que o berço d  ... Fr. Serra, Pedro Sem – A. Burgain... Quase todos mui conhecidos (PINTO, 1917, p. 164-168).

Dentre os autores citados, nota-se que a lista para a biblioteca infantil é composta por inúmeros escritores estrangeiros e brasileiros. Embora Alexina Pinto afirme que, quase todos sejam muito conhecidos, atualmente não são nomes comuns que circulam pela crítica literária infantil. A julgar pela lista fornecida,   possível notar que as opções de leitura para o público infantil e juvenil, no início do século XX, eram bastante escassas. Mas, deve-se reconhecer o empenho da autora ao pesquisar inúmeras obras que poderiam contribuir para a educa     das crianças,    época. Para finalizar, Alexina Pinto sugere alguns textos que o leitor possa, supostamente, se interessar:

Recreio; Preceitos; Novos Contos; Mundo Animado, O Menino Verde e o Paulista em Viagem; Livrinho de Canto; Leituras Praticas; Jardim da Mocidade; Galeria pitoresca dos homens celebres; Excerpos; Encyclopedia Popular; Emma de Tannembourg; Contos para filhas e netos, por Carlos Jansen; Dialogos sobre a historia romana; Animaes falantes (PINTO, 1917, p. 168).

Em seguida, Alexina de Magalhães Pinto sugere algumas leituras “Para as mães”:

Alegria da casa; O lar doméstico; Desinfecção – J. B. Lacerda; Cuidado das crianças – Kneip; Plantas annuaes; Manual do Bom Tom; Historia Natural Popular – Anstett; Guia do Jardineiro; Arte de formar homens de bem – Dr. Jaguaribe Filho; Apontamentos – Dr. Ladisláo Netto (PINTO, 1917, p. 169).

Nitidamente, a julgar pelos títulos sugeridos, são textos que prezam pela função que a mulher/mãe deveria exercer em seu lar, de acordo com os princípios tidos como adequados para as donas de casa, à época. Na seção X do catálogo sugerido por Alexina Pinto, o tópico nomeado por ela como “Literatura para uns e outros” traz variadas sugestões de leitura, tais como:

A pelle de burro; Pelo Mundo fora – Maria Amalia Vaz de Carvalho; Como e porque sou romancista – Alencar; Como me tornei kneipista – Taunay; Maximas de Maricá; Astucias de Bertoldo; Luiz Figuiier – As grandes invenções; Livros que podem ser postos em mãos de alumnos e alumnas adiantados: Caldas Aulete – Selecta Nacional; João Ribeiro – Selecta Classica. Este lucraria em ser lido a começar dos ultimos para os primeiros excerptos. Smiles – Vida e Trabalho; O poder da vontade; O dever; Economia domestica, etc (PINTO, 1917, p. 169-170).

Os livros sugeridos “Para as meninas” são “O livro das donas de casa, por Silvino; O Confeiteiro popular”, além dos exemplares das autoras D. Maria Amalia Vaz de Carvalho, Vera Cleser e Júlia Lopes de Almeida voltados à “[...]economia doméstica” (PINTO, 1917, p. 170). Para finalizar, Alexina Pinto recomenda alguns livros em francês para o estudo da língua:

G. Lebreton – L. Premier Livre de lecture courante; Said Ali – Cours de langue française; Larrivé Fleury – Grammaires; Carré & Moi – Cours de Compositions; Paul Bert – Enseignement scientifique; Cours preparatorie, 1.er 2.eme, 3.eme années; Foncin, Mappa, Lectures geographiques; Lamé Fleury – La mythologie racontée aux enfants; Angé Lassus – Voyages aux merveilles du monde; Le premier voyage du capitaine Cook au tour du monde raconté par lui même; Lebaigne – Morceaux choisis de littérature française; Louis Cons – Biographie d’hommes illustres; O livro de Ducoudray – Journal de Classe – ensinará praticamente o professor a organizar um consciencioso plano diario para as suas lições; guial-o-à Mme. Fischer – L’Education Montessori, - livro altamente recomendável também às mães (Fischbacher – Paris.) (1916) (PINTO, 1917, p. 170-171).

Alexina Pinto mostra-se uma professora e pesquisadora à frente de seu tempo, pois tinha acesso aos mais variados tipos de textos e se esforçou para que os educadores, educandos e família desses educandos tivessem acesso a mesma literatura que ela, a julgar pela extensa lista trazida no exemplar *Proverbios Populares, Maximas e observações usaues* (1917). Os livros sugeridos para compor a biblioteca infantil são os mais variados possíveis, além de destinar alguns deles para as mães, meninas e até para “uns e outros”, incluindo, portanto, todos os indivíduos.

2.1 O assassinato da memória: identidades em questão

Fernando Báez, em *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização* (2010), disserta, entre outras questões, a respeito do assassinato da memória. O autor mostra-nos que o etnocídio (destruição cultural) veio “[...] acompanhado por um fenômeno de eliminação da memória, denominado popularmente de ‘memoricídio’ (após a catástrofe da antiga Iugoslávia no final do século XX), e se originou na época do humanismo clássico” (BÁEZ, 2010, p. 39). Nesse sentido, Báez alerta para a questão de que os pensadores europeus, em sua maioria, “[...] consideraram que os indígenas eram ignorantes e bárbaros, seres sem alma, selvagens que deveriam ser submetidos a uma nova ordem política, econômica, cultural e religiosa [...]” e, a partir daí, deram início à destruição cultural dos indígenas, a começar pela catequização de seus povos, com o intuito de apregoar valores tidos como corretos pela sociedade europeia (BÁEZ, 2010, p. 39-40).

Báez afirma, ainda, que

[n]ão há cultura onde não há memória; não há identidade onde não há memória. Por sua vez, não há memória sem identidade. A memória é então o eixo ontológico da personalidade individual ou coletiva: a memória traduz os estados sociais da cultura grupal, nacional ou internacional (BAEZ, 2010, p. 259).

Dessa forma, se há uma tentativa de apagamento da memória, consequentemente, a identidade é posta à prova. Se a cultura só prevalece mediante à memória e essa memória define a identidade de qualquer cultura ou nação, na medida

em que ela for apagada, não é possível repassar às próximas gerações as culturas de determinados povos.

Nesse sentido, o folclore só existe porque há memória. A memória coletiva dos povos é passada de geração em geração, imortalizando seus hábitos, costumes, rituais, religiões, entre outros. Graças à memória coletiva dos povos que Alexina de Magalhães Pinto foi capaz de compilar inúmeras cantigas em suas obras, entre elas *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916), e por meio da publicação desses exemplares é que se torna possível a eternização da memória, cultura e identidade dos povos, entre elas, a dos africanos.

Em consonância com Báez, “[o]nde há povo, há memória: a memória é a medida de tudo o que nos faz humanos. Não há humanidade sem memória” (BÁEZ, 2010, p. 260). Assim como a linguagem é inerente ao ser humano, a memória exerce o mesmo papel, pois sem ela não há humanidade, não há história, não há o que se contar. Báez reitera que

[a] memória é a certeza, antecipação, ordem e lei. A palavra *memória* procede do latim *memor-oris*, que se traduz como “que se lembra”. E recordação vem de *re-cordis*, que significa “voltar para o coração”. E assim a palavra memória, etimologicamente, é um retorno ao coração (BÁEZ, 2010, p. 260).

O assassinato da memória faz-se presente não apenas do ponto de vista da memória cultural ou da destruição das culturas, mas também quando um indivíduo perde seu espaço e não é reconhecido por trajetória. A exemplo disso, há inúmeras autoras que foram nitidamente apagadas da história como se nunca tivessem existido, mesmo que tenham exercido um papel relevante na sociedade.

Constância Lima Duarte (2020), em uma entrevista concedida à Revista *Soletras*, foi assim questionada: “A que atribui a falta de atenção ao periodismo por parte da historiografia da literatura brasileira?”. Como resposta:

Creio que são muitos os fatores envolvidos, como, por exemplo, a desvalorização do veículo e o desconhecimento de seu papel na construção cultural da sociedade. Mas o principal fator deve ser nosso tradicional desprezo pela história e por tudo que envolve o passado. Falta-nos a cultura da preservação e, por isso, sobra o *memoricídio*, isto é, o sistemático apagamento da memória cultural. No caso das mulheres isso ocorre (ou ocorreu) com muito mais virulência, pois não só seus textos literários

foram ignorados, como também sua produção jornalística, sua história de luta e resistência. Os nomes das pioneiras só começaram a aparecer após o trabalho de resgate feito por um grupo de pesquisadoras, nas duas últimas décadas. E se as escritoras estiveram invisíveis na história literária dos séculos XVIII e XIX, isso se deve ao corporativismo masculino, pois durante muito tempo só os homens ocuparam os espaços de poder. E entre um autor e uma autora, os editores, jornalistas, críticos e pesquisadores, sempre preferiram divulgar o escritor. Enfim, foram muitos vícios da sociedade patriarcal que as mulheres tiveram que enfrentar quando deixaram de ser apenas leitoras e se tornaram também escritoras (DUARTE, 2020, p.13).

Portanto, a partir do momento em que não há a valorização da história da qual as mulheres também se fazem protagonistas e exercem papel de importância, consequentemente estaremos cometendo *memoricídio* feminino, que é esse apagamento de identidade das mulheres na sociedade. As mulheres escritoras sempre foram preteridas aos homens escritores, pois eles, durante muito tempo e até nos dias atuais, ocuparam e ainda ocupam lugar de poder. Esse movimento de dar voz às mulheres escritoras faz-se necessário, uma vez que é imprescindível que elas ocupem lugar de destaque em uma sociedade em que a destruição cultural encontra-se tão presente.

Alexina de Magalhães Pinto exerceu o papel de folclorista e publicou algumas obras que contribuíram, em grande medida, para a construção de uma identidade nacional. Entretanto, nota-se que, dentre os folcloristas de maior destaque, seu nome é praticamente ignorado. Conforme Báez, esse processo que desencadeia a não recordação de um indivíduo ou ação social pode ser visto como

[...] uma censura aplicada pelo autoritarismo para proteger uma hegemonia política. De alguma maneira, seu efeito mais imediato consiste em neutralizar a vitalidade de um nome ou acontecimento mediante a exclusão oral ou escrita de toda referência que possa despertar interesse (BÁEZ, 2010, p. 297-298).

Dessa forma, em razão do patriarcado, em que o homem prevalece como referência e detentor do poder na sociedade, muitas mulheres foram apagadas da história do nosso país, pelo fato de a figura feminina ser vista como subalterna, frágil e incapaz de exercer as mesmas atividades que os homens. O objetivo de rever a

historiografia em que as mulheres exerceram protagonismo nas mais diversas áreas é dar lugar e voz a elas, que foram silenciadas durante séculos.

2.2 Folclore e cultura popular brasileira em *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto

As pesquisas sobre a literatura oral brasileira ganharam destaque a partir de estudos encabeçados por Sílvio Romero (1851-1914), por meio das obras *Cantos Populares do Brasil* (1897), *Contos Populares do Brasil* (1897) e *Poesia Popular do Brasil* (1888). A partir desse momento, começaram a surgir estudiosos que também se interessaram por esse tema. Entre eles, pode-se afirmar que Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906), Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), Mário de Andrade (1893-1945) e Arthur Ramos (1903-1949) contribuíram de forma significativa para que pudéssemos ter pesquisas sistematizadas sobre o folclore e a cultura popular brasileira.

Outro nome que dificilmente é encontrado em pesquisas referentes à literatura oral, mas não menos importante é a folclorista e professora Alexina de Magalhães Pinto que publicou a obra *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916). Ela viajou para alguns estados brasileiros e compilou inúmeras cantigas folclóricas que representam, em grande medida, como eram a vida dos escravizados nos tempos da escravidão. Além das cantigas serem bastante representativas no que tange à cultura e vivência de um povo, é relevante ressaltar que também faz parte do repertório cultural desses povos, que foram passados de geração em geração por meio da oralidade.

Para Câmara Cascudo (2006), o conceito de literatura oral é de 1881, cunhado por Paul Sébillot (1846-1918). A princípio, essa literatura estaria “[...] limitada aos provérbios, adivinhações, conceitos, frases-feitas, orações, cantos” e, com o passar do tempo, foi se tornando mais abrangente, tendo como principal característica “[...] a persistência pela oralidade” (CASCUDO, 2006, p.21). Ainda para Cascudo (2006), há duas fontes contínuas que mantêm viva a corrente folclórica. A primeira é exclusivamente oral, que estão presentes

[...] na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, rondas e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), [...] nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. (CASCUDO, 2006, p.21-22).

A segunda fonte é a “[...]reimpressão dos antigos livrinhos[...]” provenientes da Europa, tais como, *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno* e os *Doze pares de França*, além da produção contemporânea, que traziam temáticas da época, como “guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos como *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta* [...],” entre outros (CASCUDO, 2006, p. 21-22). Para o folclorista Cascudo (2006), tudo aquilo que permanece vivo na memória coletiva e costumes de um povo e resiste ao tempo são considerados “[...] elementos vivos da Literatura Oral.” (CASCUDO, 2006, p. 22). Para ele, o Folclore é a antítese daquilo que é contemporâneo, pois falta-lhe tempo para que seja denominado Folclore. Sendo assim, Cascudo (2006) destaca quatro elementos característicos do Folclore: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade.

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode-se dizer a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental. O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma sobrevivência. O popular moderno, canção de Carnaval, anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida, tornar-se-ão folclóricas quando perderem as tonalidades da época de sua criação (CASCUDO, 2006, p. 22-23).

A exemplo disso, as cantigas coligidas por Alexina Pinto são, de fato, produções folclóricas, que não se sabe com precisão, quando surgiram ou quem são os (as) autores (as) dessas cantigas. Essa indecisão cronológica, anonimato e oralidade aos quais o autor se refere fazem parte dos elementos que as denominam como material folclórico. O que não acontece com o Carnaval, que é uma festa popular, mas não se pode dizer, na visão de Cascudo (2006), que é folclórico, pois “[...] nem toda produção popular é

folclórica”, uma vez que a festa de Carnaval ainda permanece atual no que diz respeito a sua época de criação, ou seja, faz parte de uma produção contemporânea (CASCUDO, 2006, p.22).

Cascudo (2006), no livro *Literatura Oral brasileira* consegue reunir as principais manifestações populares mantidas pela tradição. É válido ressaltar que o autor esclarece que o que se entende por tradição é o ato de “[...] entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo” e, para exemplificar melhor, traz a definição do Moraes, na edição de 1831, que a tradição é uma “[...] notícia que passa sucessivamente de uns e outros, conservada em memória, ou por escrito” (CASCUDO, 2006, p. 27). Portanto, Alexina Pinto consegue resgatar a memória coletiva de um povo por meio do seu trabalho de compilações das cantigas e reuniu-as no livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916).

Pode-se afirmar que a folclorista recorreu aos descendentes de povos africanos para que pudesse ouvir as cantigas e documentá-las. O movimento de buscar algo que fosse inerente ao brasileiro faz parte do processo de identidade que o Brasil ainda não havia conquistado, pois os conceitos de cultura eram baseados em países europeus. A partir daí os folcloristas Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Arthur Ramos, Nina Rodrigues, Alexina Pinto e outros, dedicaram-se a fazer pesquisas sobre a cultura brasileira e a documentar de forma sistematizada a cultura dos povos. É válido destacar que a Literatura Oral brasileira é composta por elementos das três etnias: indígenas, portugueses e africanos, uma vez que a população brasileira é formada por essa mistura de etnias, devido ao processo de colonização e escravização, que ocorreu em meados de 1500, com a vinda dos portugueses para o país.

Cascudo (2006) afirma que “[i]ndígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, histórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar” e tudo isso faz parte da cultura popular brasileira que revela esse país multifacetado por diferentes culturas e, ao mesmo tempo, representa a cultura popular brasileira que tem como diferencial, o Folclore (CASCUDO, 2006, p.27). Cascudo define que “o LORE do FOLK é o conjunto de todas as regras, usos, costumes, predileções, mentalidade, o FOLK WAYS,

estratificando-se em sensibilidade, no processo de ver, assimilar, compreender e produzir” toda cultura de um determinado povo (CASCUDO, 2006, p.27).

Arthur Ramos, em *O folclore negro do Brasil* (2007), afirma que

[o] folclore é uma sobrevivência emocional. É a conservação de elementos pré-lógicos que persistem no esforço das culturas pela sua afirmação conceitual. Uma civilização puramente “lógica”, despida de ritmo mítico-emocional, é inconcebível. Há uma persistência de elementos pré-lógicos que imprimem uma “coloração” específica às várias formas de cultura. É o caso ainda do folclore negro no Brasil, no referente às sobrevivências religiosas (A. RAMOS, 2007, p. 23).

Nesse sentido, o folclore representa, para a cultura nacional, sua força de expressão por meio das cantigas, danças, ritos, religiões, superstições e todas as demais formas de se expressar culturalmente. Em *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916), Alexina Pinto colige inúmeras cantigas que representam como era a vida dos escravizados e isso remonta à questão cultural de um povo, que mesmo estando sujeito às piores atrocidades, valiam-se da música e da dança para viver de forma mais amena e aplacar seus sofrimentos. Embora, os povos africanos escravizados, conseguirem, em certa medida, expressar suas culturas, é importante salientar que muitas de suas tradições religiosas acabaram sofrendo certas distorções. A exemplo disso, Ramos (2007) afirma que esses povos

[r]ecalcados pelas religiões dos povos dominantes, o fetichismo africano sofreu um duplo trabalho de distorção: fundiu-se a estas religiões (sincretismo com o catolicismo, com o espiritismo), ou tornou-se um culto privado, perseguido. E assim vemos o fetichismo, religião natural, tornar-se feitiçaria, isto é, culto esotérico, de efeitos maléficos que lhe foram atribuídos pelos “brancos”. Mais uma religião de “mistério”, de acordo com aquele processo psicológico a que nos referimos (A. RAMOS, 2007, p. 22).

Essa distorção ocorre devido ao contato com outras religiões e costumes aos quais os africanos foram expostos. As culturas, em sua maioria, sofrem influência do meio, ou seja, se determinada cultura começa a ter contato com uma cultura que difere da sua, pode haver essa fusão entre as religiões, por exemplo, e se impregnar na vida familiar, social e cultural de qualquer povo, modificando, assim, a própria cultura.

Diante disso, Ramos (2007) afirma, ainda, que no folclore brasileiro está se tornando cada vez mais difícil identificar o que pertence exclusivamente aos povos africanos.

Entretanto, considerando o que Báez defende sobre o termo etnocídio²⁶, pode-se considerar que as culturas sofreram mais do que a influência do meio, pois o que ocorreu foi a destruição cultural desses povos e essa destruição veio acompanhada “[...] por um fenômeno de eliminação da memória, denominado popularmente de memoricídio [...]” (BÁEZ, 2010, p. 39).

O trabalho de Alexina Pinto no que diz respeito a resgatar elementos que fazem parte da cultura nacional não é necessariamente inédito, visto que este movimento de resgate cultural foi iniciado por muitos folcloristas, à época. O que se destaca em sua obra é se utilizar do folclore, algo que passou a representar a cultura do brasileiro, para o viés educacional.

A obra *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916) é voltada nitidamente para a educação, visto que a folclorista também exercia o cargo de professora. Embora as cantigas coligidas não sejam de sua autoria, a folclorista faz-se presente na obra por meio das notas de rodapé que compõem o livro. A professora e pesquisadora traz, na maioria das cantigas, informações de quais estados do país foram coletadas as cantigas e, na maioria das vezes, de quem as ouviu e emitindo juízo de valor em algumas delas.

A relevância de se trazer à baila situações expostas por meio das cantigas do livro em análise em pleno século XXI pode favorecer a reflexão sobre o tratamento concedido aos negros no período da escravidão e no pós-abolição, e que armas eles tinham para lutar contra o sistema imposto a eles.

Nessa perspectiva, nota-se a relevância do papel de Alexina de Magalhães Pinto e suas contribuições para o folclore nacional, a cultura popular brasileira e a Literatura Infantil e, especialmente, em que medida produções artísticas desse livro do início do século XX podem colaborar para o ensino de história e cultura afro-brasileiras.

²⁶ “O etnocídio é, pois, a destruição sistemática de modos de vida e de pensamento de pessoas diferentes, a quem se leva a cabo a destruição. Em suma, o genocídio assassina os corpos dos povos, o etnocídio os mata em seu espírito. Tanto em um como em outro caso, trata-se sem dúvida da morte, mas de uma morte diferente: a supressão física é imediata, a opressão cultural prorroga por longo tempo seus efeitos segundo a capacidade de resistência da minoria oprimida” (CLASTRES, 1996 *apud* BÁEZ, 2010, p. 307). *CLASTRES, PIERRE “Sobre el etnocídio”. In: *Investigaciones en antropología política*. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 55-58).

Eduardo de Assis Duarte, em seu artigo “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2010), afirma que o termo afro-brasileiro “[...] remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos”. Este processo de miscigenação desencadeou obviamente misturas “[...] étnica e linguística, religiosa e cultural” (A. DUARTE, 2010, p. 5). A. Duarte (2010) afirma, ainda, que os [...] afro-brasileiros são também todos os que provêm ou pertencem a famílias mais antigas, cuja genealogia remonta ao período anterior aos grandes fluxos migratórios ocorridos desde o século XIX (A. DUARTE, 2010, p. 5). A. Duarte acrescenta que “A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade” (A. DUARTE, 2010, p. 7).

Portanto, Alexina Pinto, por meio de suas pesquisas etnográficas, soube mostrar a riqueza da cultura brasileira e ainda, abarcar as mais variadas etnias, incluindo a cultura dos afrodescendentes através das compilações de cantigas folclóricas.

2.3 *Cantigas das creanças e do povo e danças populares (1916): embalando infâncias e tradições*

O livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto é composto por uma capa, ilustrada por Moraes²⁷, que traz características do povo brasileiro e suas diferentes etnias. Há uma criança negra ao lado esquerdo e um indígena do lado direito, ambos se encontram descalços e em pé. Ao centro, há duas crianças brancas sentadas e bem vestidas, fazendo a leitura de um livro, usando chapéu e laços de fita no cabelo, além de estarem calçadas. Ao topo, tem mais duas crianças brancas, uma menina à esquerda com um livro na mão e um menino à direita, com mochila nas costas, contemplando o título da obra. Ainda que implicitamente, pode-se deduzir que o indígena e a criança negra não estão em pé de igualdade com as demais crianças apresentadas na capa do livro, visto que nenhuma delas está com livros na mão, pois sugere que elas não têm acesso à escola e não sabiam

²⁷ A assinatura da ilustração da capa da obra é quase imperceptível e se encontra em meio à ilustração, do lado direito da capa, abaixo dos pés do indígena. Em nossas pesquisas ainda não foi possível encontrar informações sobre essa autoria.

ler, e ainda estão em ambientes supostamente diferentes das outras. A menina, ao que parece, está ao lado de uma bananeira e debaixo de um pé de coco e o indígena debaixo de uma árvore com folhas ao chão, como se estivesse na floresta. Ambiente completamente diferente das outras crianças.

Figura 9: Capa do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (PINTO, 1916)



Fonte: Arquivo pessoal.

Outro fator de destaque é a posição que cada criança ocupa na ilustração. Os brancos estão de costas para a menina negra e para o indígena. A posição que eles ocupam na ilustração é a mesma no contexto social em que o negro e o indígena eram – e ainda são – excluídos e suas culturas estigmatizadas, colocadas como menos importante em relação à cultura europeia.

De acordo com Igayara-Souza (2011), a obra é composta por três linguagens: texto, música e imagem. Para ela, “há uma linguagem verbal apresentada pelo texto das canções” que faz parte “do gênero lírico, e uma segunda linguagem verbal em prosa, de outra natureza”, em que os textos apresentam um caráter referencial, tais como “os textos de apresentação, as notas explicativas, as referências à pesquisa e às soluções encontradas” (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 109). Além dessas linguagens verbais, o livro apresenta ilustrações (incluindo a capa) e partituras musicais de cada cantiga recolhida.

Em relação à autoria das cantigas coligidas por Alexina Pinto, não é possível identificar, uma vez que trata de um material de autoria anônima, recolhidos de indivíduos que não tinham acesso à escrita para que pudessem transcrever seus conhecimentos e deixar registrada a autoria dessas cantigas. A única forma encontrada de eternizar suas tradições e culturas era por meio da oralidade, transmitidas de geração em geração.

O livro em questão tem 208 páginas e é dividido em duas partes, sendo essas subdivididas em temáticas de acordo com a compreensão da autora. A primeira é intitulada “Cantigas” e a segunda “Cantigas e danças”. Alexina Pinto optou por colocar trinta e nove cantigas nessa primeira parte. A saber, essa primeira parte contém os tópicos “Cantigas” compostas por trinta e duas composições, páginas 13 a 73 e “Cantigas dos pretos”, com sete canções, dispostas entre as páginas 76 e 91. Enquanto a segunda parte contém trinta e sete cantigas e está distribuída em subseções: “Cantigas e danças”, contendo nove cantigas, páginas 95 a 120; “Coretos”, quatro cantigas, páginas 124 a 128; “Coretos de mesa”, com apenas duas canções, páginas 132 a 134; “Coretos e bandos de rua”, com duas cantigas, páginas 139 a 142; “Cantigas jocosas”, com seis composições, entre as páginas 147 a 160 e, por último, “Cantigas históricas, regionais, patrióticas”, com quatorze cantigas, encontradas nas páginas 164 a 188. Portanto, somam-se setenta e seis cantigas, acompanhadas de ilustrações, sendo várias

delas com autoria de Moraes e outras sem identificação do ilustrador, podendo inferir que seja de autoria da própria autora Alexina Pinto, uma vez que ocupou a cadeira de desenho e caligrafia da antiga Escola Normal de São João del-Rei. Além das informações mencionadas, o livro apresenta-se com um texto dirigido “As crianças”, logo após, “Alguns conselhos” sobre a melhor maneira de pais, crianças e educadores utilizarem a obra e, em seguida, uma “Nota explicativa” direcionada aos estudiosos e educadores. Para encerrar a obra, Alexina Pinto brinda-nos com “Notas em apêndices”. Neste tópico, a autora traz informações sobre algumas cantigas e, por último, “Notas avulsas”, em que menciona quem a auxiliou no quesito musical para que fosse possível a composição do livro com partituras musicais e, ainda, alerta para a importância das ilustrações nos livros destinados ao público infantil.

2.4 A representatividade da cultura dos povos africanos em cantigas coletadas por Alexina de Magalhães Pinto

O livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) traz uma série de cantigas que podem ser classificadas como manifestações culturais dos povos africanos. Sendo assim, serão apresentadas algumas cantigas que, em grande medida, são carregadas de expressões culturais dos descendentes de escravizados que, por meio delas, puderam se expressar e mostrar um pouco de suas culturas, atreladas ao sofrimento carregado por seus antepassados. As cantigas apresentadas na sequência não são do capítulo “Cantigas dos pretos”, nosso objeto de análise. As “Cantigas dos pretos” serão analisadas no terceiro capítulo. As cantigas apresentadas neste tópico são as que trazem algum tipo de referência às cantigas entoadas pelos escravizados.

As cantigas de roda são uma forma de desenvolver as habilidades cognitivas, motoras, intelectuais e culturais das crianças. Ao entoar as cantigas, elas cantam e dançam acompanhando o ritmo da música, além de ser um perfeito instrumento para se criar laços afetivos e gerar interação com outras crianças. De acordo com Câmara Cascudo, em *Folclore do Brasil* (2012), as cantigas de roda ou rodas infantis são originadas no continente Europeu, especificamente em Portugal.

Mário de Andrade (1989) define cantigas como uma “[...] poesia cantada em versos” ou “pequena canção, trova, toada feita para cantar”, definição empregada por

Mariza Lira que Andrade cita (ANDRADE, 1989, p.103). Uma das definições trazidas por Andrade (1989) é a de Alfonso Carrizo: as cantigas “[...] são para cantar o amor, sentimentos religiosos, acontecimentos históricos e outros assuntos ligados à vivência do povo” (ANDRADE, 1989, p.103). Fato curioso é que Andrade, em suas pesquisas, “registrou a palavra cantiga no sentido metafórico de ‘conversa cheia de lábia’: ser cantiga que já não entoa: ‘mas o ditador manda dizer que suas tropas vencem. Isto é *cantiga que já não entoa*, quem pode vencer um povo inteiro” (ANDRADE, 1989, p.103).

Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, elenca uma série de definições de cantigas, tais como: cantiga das segadas, cantiga de aruá, cantiga de ninar, cantiga de Reis, cantiga de ronda, cantigas de beber, cantigas dobradas e cantigas de chamar chuva.

No livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*, de Alexina Pinto é possível identificar dentre as demais canções selecionadas por ela, cantigas de rodas e cantigas de trabalho. A primeira, como o próprio nome já diz, são cantigas executadas em roda pelos participantes de determinada brincadeira. A segunda, por sua vez, diz respeito às cantigas que os escravizados cantavam durante o trabalho.

A primeira cantiga a ser analisada é “João corta páu” e se encontra na primeira parte do livro intitulada “Cantigas”. A autora traz duas versões da mesma cantiga, sendo que a primeira foi coligida nos estados de Minas e Bahia e a segunda, no Estado de Minas Gerais:

(Versão mineira e baiana)

João corta páu;
Maria mexe angü;
Thereza bota a mesa
P’ro compadre vir jantar.
(PINTO, 1916, p. 18).

(Versão mineira)

João corta páu;
Maria meche angü;
Chiquinha vae na horta
Apanhar carurú...

Thereza, põe a mesa,
 Meu compadre vem jantar;
 Os restinhos, que ficarem,
 Tico-tico vem buscar.
 (PINTO, 1916, p. 19).

Na primeira versão da cantiga supracitada respectivamente, recolhida em Minas Gerais e na Bahia, a autora faz algumas considerações, mencionando que é “[u]ma bela cantiga de ninar”, mas antes era mais conhecida como modinha (PINTO, 1916, p.18). Em Minas Gerais, a cantiga foi transformada em *berceuse* (canção de ninar), expressão utilizada pela própria Alexina Pinto, o que demonstra seus conhecimentos da língua francesa. Maria Lúcia Monteiro Guimarães no texto “Alexina de Magalhães Pinto: do mito à realidade” (2017) afirma que ela viajou sozinha pela Europa no auge de seus vinte e dois anos, com o intuito de visitar e estudar nos centros culturais de países como a França, Itália, Espanha e Portugal, onde provavelmente nasceu essa preocupação em relação à construção de uma identidade nacional brasileira além de novas metodologias “[...] de ensino, baseada na aprendizagem global, à frente da aprendizagem intuitiva, utilizada na época” (GUIMARÃES, 2017, s/p).

Analisando comparativamente as duas versões da cantiga “João corta páu”, percebe-se que a primeira versão é composta por quatro versos e apenas uma estrofe. Em contrapartida, a segunda canção é composta por 08 versos, e duas estrofes, dividindo-se em 04 versos cada estrofe. As duas cantigas são de conteúdos e linguagens semelhantes, embora na segunda canção seja possível notar rimas como as palavras *angu*, *caruru*, *jantar* e *buscar*.

Alexina Pinto traz em nota que as palavras “*caruru*” e “*angu*” são de origem africana, conforme Sílvio Romero descreve no livro *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888)²⁸. De acordo com Luís da Câmara Cascudo (2012), “*caruru*” é uma “[i]guaria indígena constando de um esparregado de bredos[...]” (CASCUDO, 2012, p. 181). O estudioso afirma, ainda, que

[a]s pretas minas da Costa do Ouro (Gana), as do Daomé (Padre Vicente Ferreira Pires, 1797) fazem o *caruru* de mistura com bolos de milho e

²⁸ Alexina de Magalhães Pinto informa em nota de rodapé do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) que as palavras “*caruru*” e “*angu*” são de origem africana de acordo com Sílvio Romero, na obra *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888) na página 315. A informação foi verificada e procede.

peixe, e mesmo galinha cozida. O caruru transformou-se na África, partindo do pirão do brasileiro caá-riru, os bredos, ajudados pelo quiabo, planta africana que toma o nome de calulu, pela participação. O caruru brasileiro, histórico, citado por Saint-Hilaire, von Martius, Gregório de Matos, Guilherme Piso, comido pelo padre Pires no Daomé, era um esparregado, esmagado de ervas, acompanhando outra comida, peixe ou carne (CASCUDO, 2012, p. 181).

Embora seja mencionado por Cascudo (2012) que “caruru” seja de origem indígena, o autor evidencia, também, que é um prato típico dos povos africanos, tradicionalmente difundido na cultura brasileira. Assim como a palavra “angu”, que é um “Pirão, purê, pureia, papa: massa mole de fubá de milho ou farinha de mandioca, feita em água e sal, ou com leite, ou com caldo de peixe, de carne ou de camarão, para comer com guisado respectivo ou de carne frita ou assada [...]”, facilmente encontrado na culinária Mineira, Potiguar e Amazonense, como afirma Cascudo (CASCUDO, 2012, p. 49).

Ainda sobre a segunda versão da cantiga “João corta páu”, Alexina Pinto levanta uma questão que poderia estar implícita, que seria uma alusão à avareza dos senhores, por se tratar de cantigas que foram contadas oralmente, de geração em geração, representando a vida dos escravizados que, na maioria das vezes, não tinham o que comer e se valiam dos restos de comida de seus senhores para saciar a fome. Pode-se afirmar que a cantiga “João corta páu”, embora não seja classificada por Alexina Pinto como cantigas de trabalho ou cantiga de cortar pau, representam, claramente, como era a vida dos escravizados. A cantiga revela, ainda, que não se valiam apenas de restos de comida, mas também das cantigas para que o tempo passasse de forma mais amena, visto que executavam tarefas em sintonia com outros escravizados. Conforme Mário de Andrade (1989), os cantos de trabalho eram “usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto” (ANDRADE, 1989, p. 108).

Outra cantiga que faz referência aos povos africanos é “Aqui vae quitanda boa”, versão coligida nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia:

Aqui vae quitanda boa
(Marmellada e queijadinha)
Fabricada na Gambôa,
Vendida pela mulatinha.
(PINTO, 1916, p. 25).

A folclorista e musicista Alexina Pinto traz algumas observações em nota sobre a composição silábica e como isso pode influenciar o ritmo da canção: “A música, entretanto, exigindo *pe-la* muito bem pronunciado à moda brasileira, mestiçaria a canção, quando mesmo, de si, não o fizesse a letra” (PINTO, 1916, p. 26). Dessa forma, mesmo identificando esse “desencontro entre o ritmo do verso e o da música” opta por respeitá-lo e mantê-lo na cantiga, tal qual foi coligida (PINTO, 1916, p. 26).

Alexina Pinto informa em quais estados brasileiros a cantiga foi coligida, mas não evidencia de quem a ouviu. Entretanto, a cantiga, como se pode perceber, faz referência a alimentos típicos da culinária africana, além de mencionar que são vendidos pela mulatinha. O mulato é filho (a) de branco (a) com negro (a), ou vice-versa, como afirma Cascudo (2012). As reflexões que se tem traçado a respeito da utilização do termo mulato na contemporaneidade. De acordo com Liliam Ramos da Silva, em seu artigo ‘Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português’ (2018), o termo mulato/a vem sendo debatido na intenção de haver uma ressignificação semântica nas traduções para o português brasileiro no que tange aos Estudos Culturais:

Os movimentos negros brasileiros refutam a utilização da palavra por dois motivos: 1) linguístico – derivação de ‘mulus’, do latim, atualizado por ‘mula’, o animal que surge da cópula de duas raças diferentes – o asno e a égua, que, no século XVI, derivou-se na América hispânica para ‘mulato’ como uma analogia ao caráter híbrido do animal, considerado uma raça inferior já que não possui a possibilidade da reprodução; e 2) cultural – a falsa impressão de democracia racial que há no país, associado à representação da mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hiperssexualizado (R. SILVA, 2018, p. 77).

Como bem observa Silva (2018) no excerto supracitado, o termo mulato/a faz associações depreciativas à origem do negro, levando a crer que se trata de pessoas inferiores aos demais, além de correr o risco de ser comparado a um animal. Alexina Pinto transcreve a cantiga em que há a expressão “mulatinha”. A palavra está grafada no gênero feminino e no diminutivo e, com isso, mulatinha é referenciada como um ser pequeno, sem importância. O termo “mulata”, como bem observa Silva (2018) está intimamente ligado à representação da mulher negra como objeto sexual. Dessa forma,

optar por não utilizar o termo “mulata” significa “respeitar a vontade das mulheres negras que veem nele uma forma de racismo e depredação constantes desde a época da escravidão” (R. SILVA, 2018, p. 81).

Portanto, a cantiga “Aqui vae quitanda boa” pode fazer parte das cantigas de trabalho, uma vez que é entoada em um momento em que uma “mulatinha” vende suas quitandas. Ademais, a cantiga também faz referência aos trabalhos executados pelo(a)s escravizado(a)s de ganho, uma vez que a cantiga retrata uma quitandeira de pele negra, vendendo doces na rua. Em consonância com Luiz Carlos Soares no artigo “Os escravos de ganho do Rio de Janeiro no Século XIX” (1988), a função desempenhada pelos escravizados de ganho “era bastante diversificada” (SOARES, 1988, p. 109). Soares acrescenta que “[a]té mesmo a prostituição e a mendicância constituíram-se modalidades de exploração dos ganhos dos cativos, fornecendo aos senhores consideráveis rendimentos” (SOARES, 1988, p. 109). Nesse contexto, o leitor pode interpretar a cantiga como sugestiva, levando-o a deduzir que tanto os doces quanto a mulatinha estão sendo ofertados. Dessa forma, a cantiga em voga, pode ser classificada tanto como cantiga de trabalho quanto cantiga de escravizado de ganho.

As cantigas que compõem o livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916) são permeadas de elementos que o configuram como um patrimônio do folclore brasileiro por representar esse Brasil multifacetado por diferentes culturas. A exemplo disso, pode-se destacar a cantiga “Um, dois, três”, coligida em Minas Gerais e Rio de Janeiro:

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

Casa de caboré
Forrada de cambará,
Uré, uré, uri,
Uré, uri; uré, urá...
(PINTO, 1916, p. 30).

Em consonância com as pesquisas realizadas por Alexina Pinto, a cantiga acima pode ter origem diversa, uma vez que a palavra caboré é de origem indígena e significa “certa espécie de mestiço” (PINTO, 1916, p. 31). Já as expressões “uré, uri urá” podem

fazer parte do vocabulário indígena, embora seja mencionado pela folclorista que essas expressões foram utilizadas tão somente para dar ritmo à melodia: “Acredito que essas expressões não têm outro valor que o de sílabas rítmicas, bases de melodia: tal o *tra-lá-lá* dos civilizados” (PINTO, 1916, p. 31). Os civilizados a quem a autora se refere são os brancos, diferenciando-os dos indígenas e dos negros, tidos como não civilizados na visão da folclorista. Alexina Pinto ainda menciona dois estudiosos (Sergio Domingos de Carvalho e J. H. Sillos), que colaboraram para a compreensão dos termos dispostos na cantiga:

O sr. Sergio Domingos de Carvalho, da 4ª secção do Museu Nacional (etnografia e linguística) consultado sobre a significação e origem dos dois últimos versos, adrede isolados, respondeu: “É difícil fazer um juízo seguro sobre o valor das partículas *uré*, *uri*, *urá*, sem conhecer o período de onde foram tiradas”. Segundo Baptista Caetano (Vol. Guarany), *urá* significa – ave, pássaro (por *uirá*); e ainda: madeira, páu (por *ileirá*). Nenhuma das outras é mencionada por Couto de Magalhães, Montoya, Barbosa Rodrigues, Theodoro de Sampaio, etc. A partícula – *u* – tem a significação de comer, segundo esses autores. Ao sr J. H. Sillos, distinto estudioso, residente em São José do Rio Preto, S. Paulo, agradeço a extensa nota que sobre essa canção me enviou classificando-a um samba ou congada, “uma composição híbrida de genesis portuguesa e africana” e concordando com a mera onomatopeia dos sons – *uré*, *uri*, *urá* – ; e isso sem conhecer a opinião do Dr. S. D. de Carvalho que eu tinha em mãos, ou tive por um ou dois dias depois de receber a sua. “O fato de se encontrarem nessas composições dois termos brasílicos *caburé* e *cambará* – continua o autor da obra – não modifica minha opinião; pois esses dois vocábulos eram muito familiares aos negros e são largamente espalhados em nosso país” (PINTO, 1916, p. 31-32).

Sendo assim, o estudioso Sillos, citado por Alexina Pinto classificou a cantiga como um samba ou congada, composta de diferentes elementos que a caracteriza como uma canção tanto africana quanto portuguesa. Já Carvalho relata que as expressões *caburé* e *cambará* são termos brasileiros e são facilmente identificados no linguajar dos negros por todo o Brasil. A folclorista observa que não há problema algum considerar que a cantiga possui traços indígenas, portugueses e africanos, concomitantemente.

Alexina Pinto faz uma observação bastante pertinente em relação às informações da cantiga: “Esses dados, parece-me, bastam para as conclusões dos estudiosos, vedando-me, como me veda, divagações, o destino deste opúsculo” (PINTO, 1916, p. 31-32). Dessa forma, a folclorista afirma que, com base nessas informações, os estudiosos poderão traçar um caminho para melhor analisar a cantiga “Um, dois, três”,

ou seja, cabe a nós, pesquisadores, descobrir, por meio das informações já trazidas pela autora e também através de novas pesquisas, o que esses termos empregados na cantiga diz.

A cantiga “Atché!...”, que Alexina Pinto colige, nomeando-a como “Brinquedo de roda”, merece destaque:

Atché!...
Que diabo é isso
Na panela
Do feitiço!?

Senhor chefe de polícia,
Inspetor do quartirão,
Prendei este maroto
E o leve p’ra Correção.
(PINTO, 1916, p. 44).

Assim como Alexina Pinto, valorizou as brincadeiras no processo de ensino e aprendizagem das crianças, Cascudo (2006) também considera a importância das cantigas na infância e como elas podem funcionar como brincadeiras de crianças trazidas [...] pela memória, alguns com música, facilitando a decoração, outros com os ritmos que substituem a música, fácil, bonita, inesquecível” (CASCUDO, 2006, p. 60).

Por meio das cantigas, as crianças podem assimilar melhor os conteúdos escolares. Como já mencionado, Alexina Pinto destacou-se por ser contra os métodos utilizados nas escolas, à época. Guimarães (2017) afirma que a folclorista foi a primeira professora a utilizar cantigas de rodas em substituição à palmatória, além de se utilizar de exercícios de memória e dicção em vez de castigos. Talvez por isso, tenha classificado a cantiga como brinquedo de roda.

Conforme Câmara Cascudo (2012), a palavra “feitiço” remete àquilo “que é artificial, falso, fingido, não natural. Despacho. Ebó. Coisa-feita. Muamba. O objeto que contém a feitiçaria, transmitindo os males pelo contato. Fetiche. Amuleto protetor” (CASCUDO, 2012, p. 296). Já “maroto”, é uma “designação depreciativa dada aos portugueses na época da independência, que ficou conhecido principalmente na Bahia, onde é vulgar” (CASCUDO, 2012, p. 436). E, por último, “Correção”, lugar onde os escravos eram punidos pelos seus senhores, caso os desobedecessem. A cantiga “Atché!...” pode não fazer referências diretas com a vida do negro, mas simboliza, em certa medida, como as memórias do povo negro estão presentes nas cantigas, pois as

palavras “feitiço”, “maroto” e “correção” eram e ainda são designações comuns para se referir a eles e isso reverbera na cantiga. Ramos (2007) chama a atenção para a deturpação do significado da palavra fetiche para feitiço:

Recalcado pelas religiões dos povos dominantes, o fetichismo africano sofreu um duplo trabalho de distorção: fundiu-se a estas religiões (sincretismo com o catolicismo, com o espiritismo), ou tornou-se um culto privado, perseguido. E assim vemos o fetichismo, religião natural, tornar-se feitiçaria, isto é, culto esotérico, de efeitos maléficos que lhe foram atribuídos pelos “brancos”. Mais uma religião de “mistério” de acordo com aquele processo psicológico a que nos referimos (RAMOS, 2007, p. 27).

Dessa forma, pode-se afirmar que a palavra feitiço é uma denominação depreciativa que os brancos criaram em relação às manifestações culturais africanas, por consequência das misturas de doutrinas, fazendo com que atualmente tenham uma visão distorcida sobre o fetichismo que ficou largamente conhecido como feitiço. Alexina Pinto não menciona o local em que coligiu a cantiga e de quem a ouviu. Apenas descreve a forma com a qual as crianças devem se comportar ao cantar a canção.

A próxima cantiga coligida em Minas Gerais por Alexina Pinto é “O caranguejo”:

— Meninas que estão na janela
Procurando o que comprar...
Psiu!
— Rapaz, quanto é o caranguejo?
— Ayuê!...
Meia pataca, Sinhá.
(PINTO, 1916, p. 46).

Como se vê, a cantiga em questão mostra um rapaz vendendo caranguejos, que possivelmente é sua fonte de renda. Sua clientela é representada pela Sinhá, que pergunta quanto é o caranguejo e o rapaz responde que é meia pataca, o equivalente a oito vinténs, como afirma Alexina Pinto, em nota. A palavra Sinhá é grafada com a inicial maiúscula, fato que pode ser considerado como referência a alguém importante. Para Cascudo (2012), o termo é usado “originariamente pelos escravos africanos para chamarem as mulheres de seus senhores” e após a chamada Libertação da escravidão o termo sinhá ganhou uma nova significação, passando a designar “apelido doméstico, comum no Nordeste” (CASCUDO, 2012, p. 651).

Alexina Pinto não menciona se é uma cantiga de roda, de trabalho ou como poderia ser executada pelas crianças, como faz em outras cantigas do livro. A folclorista faz apenas uma observação sobre o ritmo da canção no que diz respeito à tonalidade: “O *rythmo* da canção popular, no segundo verso, recahía na segunda *syllaba*; vi-me forçada a passal-a para a terceira, de modo a obter que a acentuação da música recaísse na sílaba tônica do vocábulo inicial” (PINTO, 1916, p. 47).

Fato curioso é que a folclorista Alexina Pinto, no capítulo “Cantigas jocosas”, traz a cantiga “O caranguejo”, também coligida em Minas Gerais. É possível notar que Alexina Pinto recolheu duas cantigas com o mesmo nome na mesma região (Minas Gerais), no entanto, opta por colocá-las em capítulos diferentes. A primeira cantiga, localizada na primeira parte, no capítulo “Cantigas”, e a segunda, por sua vez, na segunda parte do livro, no capítulo “Cantigas jocosas”.

Caranguejo andava atraz
Procurando a sua estrada;
Chegou seu *mestre* Titio
(— Ayuê!...)
Vê caranguejo às cambadas.

Depois das cambadas feitas
Sae pela rua gritando:
Chega, chega freguezinho!
— Ayuê!...
Tá bem quentinho, Sinhá.

— Mestre Titio, você diga
O seu nome como é.
Êh, êh, êh!... Sinhá Moça,
— Ayuê!...
Eu me chama pae Mané.

— Pae Manoel, você vá
Dar um passeio ligeiro;
Na volta quando vier,
(— Ayuê!...)
Venha buscar seu dinheiro.

— Menina pegue nos caranguejos,
Bote no fogo a cozinhar,
Que o mestre Titio não tarda
(Ayuê!...)
A vir seu dinheiro buscar.

Palavras não eram ditas,

O preto à porta bateu;
A moça pergunta: Quem é?
Responde o preto: — Sou eu. —

— Sinhá, Titio ‘*stá hi*,
Veio buscar seu dinheiro.
— Quanto é que estou lhe devendo?
— Meia pataca, Sinhá.

A moça disse ao preto
Que o dinheiro agora não tinha;
Que esperasse um bocadinho,
Que o seu marido já vinha.

Vosmecê então não sabia
Que eu dava conta à Sinhá?!
Não quero *sabê* de nada,
Bota o dinheiro p’ra cá!
(PINTO, 1916, p. 152-154).

É possível identificar que as duas cantigas têm semelhanças não apenas no título, que é idêntico, mas também a região em que foram recolhidas (MG) e em seu conteúdo, pois retratam a venda de caranguejos por um rapaz e um negro, respectivamente. Embora a cantiga “O caranguejo” (p. 46) seja composta por apenas 06 versos e “O caranguejo” (p. 152) seja dividida em 09 estrofes, sendo as 05 primeiras estrofes com 05 versos cada e as 04 últimas estrofes com 04 versos cada, as duas abordam a mesma temática.

Alexina Pinto expõe, em nota, que no Estado de Minas Gerais a expressão “é um caranguejo” remete a “um homem tardo nos movimentos, trapalhão, que anda para traz e para diante, sem nada adiantar” (PINTO, 1916, p. 154). A folclorista ainda analisa a cantiga em questão:

[...] pelo que o primeiro *Caranguejo* do verso parece-me ser uma alcunha ao *Pae Mané*, que em vendo seu mestre *Titio*, o capataz ou fiscal, logo se esperta, enxerga e apanha caranguejos às cambadas; lépido sae a vendê-los; a fim de dar contas à Sinhá, zanga-se com os fregueses tratantes, demonstrando assim, que a ação de presença do mestre Titio foi miraculosa; transformou-o (PINTO, 1916, p. 154).

Como menciona Alexina Pinto, a palavra “Caranguejo” também pode remeter às características do vendedor de caranguejos, vendedor este que tem como referência de patrão o Mestre Titio: “[...] pelo que o primeiro *Caranguejo* do verso parece-me ser

uma alcunha Ao *Pae Mané*, que em vendo seu mestre *Titio*, o capataz ou fiscal, logo se esperta, enxerga e apanha caranguejos às cambadas[...]” (PINTO, 1916, p. 154). Entretanto, na terceira estrofe, a Sinhá Moça pergunta ao Mestre Titio qual é o seu nome e ele responde: “Eu me chama pae Mané”, isso quer dizer que Mestre Titio e Pae Mané são a mesma pessoa. Na quinta estrofe revela, ainda, que o Mestre Titio volta para buscar seu dinheiro: “– Menina pegue nos caranguejos, / Bote no fogo a cozinhar, / Que o mestre Titio não tarda/ (Ayuê!...)/ A vir seu dinheiro buscar.”/ (PINTO, 1916, p. 153). Portanto, é o Pai Manoel ou pae Mané que busca o dinheiro, e o Mestre Titio pode ser um apelido dado ao vendedor de caranguejo, contrariando, assim, a interpretação de Alexina Pinto que coloca no personagem Mestre Titio a função de capataz ou fiscal do pai Mané.

Mário de Andrade (1989) classifica a palavra caranguejo como uma “dança popular cantada, provavelmente uma roda, mas dançada ainda por adultos” por volta do século XIX (ANDRADE, 1989, p. 114). Cascudo também traz, em seu dicionário, uma designação semelhante para a palavra caranguejo: “Brincadeira de roda, com cantiga e coreografia própria. Cantam versos, quadrinhas, variados, tendo ou não relação com o assunto” (CASCUDO, 2012, p. 175). Dessa forma, infere-se que as duas cantigas em voga podem se tratar de cantigas de roda.

As duas cantigas intituladas “Caranguejo” retratam o dia a dia do trabalhador que exerce a função de vendedor de caranguejos. Ao que parece, na primeira cantiga, não fica claro se o vendedor de caranguejos está prestando serviço a alguém. Não é o que acontece na segunda cantiga, uma vez que é nítido que o “preto” precisa prestar contas à sua Sinhá, conforme a última estrofe denota: “Vosmecê então não sabia/ Que eu dava conta à Sinhá?!/ Não quero *sabê* de nada, / Bota o dinheiro p’ra cá!” (PINTO, 1916, p. 154). Percebe-se que o vendedor irritou-se com a Sinhá Moça que atrasou o pagamento da compra, pois tinha a Sinhá para prestar contas e não podia voltar do trabalho sem o devido pagamento.

Diante disso, “Caranguejo” é claramente uma cantiga de escravizados de ganho. Soares (1988) afirma que “[o] comércio ambulante carioca apresentava uma grande variedade e quase todas as mercadorias eram vendidas por escravos de ganhos pelas ruas da cidade” os quais se destacavam eram os vendedores ambulantes que “[...]”

misturavam o canto com as palavras, anunciando a excelência dos produtos que vendiam” (SOARES, 1988, p. 112).

Além das cantigas mencionadas, Alexina Pinto coligiu a cantiga “Andei por Sorocaba”. O fragmento da cantiga está presente no último capítulo “Cantigas históricas, regionais e patrióticas”:

Andei por Sorocaba,
Por Pindamonhangaba,
Por Jacarepaguá,
Por Guaratinguetá,
Até que em Caçapava
Encontrei um capitão...
Arrogante, petulante
Que me mandou
P’ra Correção!
(PINTO, 1916, p. 104).

O verbo andar (Andei) demonstra que o escravizado tinha de andar muito para conseguir escapar da perseguição do capitão do mato e, por este motivo, a cantiga faz referência a algumas cidades do estado de São Paulo, dentre elas, Sorocaba, Pindamonhangaba, Guaratinguetá e Caçapava. Além do bairro Jacarepaguá que, por sua vez, fica localizado na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. Além disso, a cantiga aponta para outros elementos que nos remete a símbolos da escravidão, tais como “capitão” e “Correção”. De acordo com Mario Baldo, em sua tese intitulada *O capitão do mato* (1980), o papel do capitão, vulgarmente conhecido como capitão do mato, era capturar escravizados fujões e levar novamente para a senzala. Normalmente, esse capitão também era negro, mas exercia uma função tida como privilegiada em relação aos outros negros escravizados. A casa de “correção” era o destino daqueles que ousavam desobedecer seus senhores e tinha, como castigo, levar chibatadas do capitão, a mando do senhor de escravizados. A canção destaca-se, ainda, ao ser analisada pelo viés didático, pois é uma excelente forma das crianças assimilarem os nomes da cidade e além de aprenderem a música, também aprendem geografia, como afirma Saul Martins (MARTINS, 1970, p. 226).

Alexina Pinto traz, em nota, que os “colégios franceses no Brasil” ensinam o método “[...] papaguear da Geographia [...]” por meio de cantigas e, embora ela considere o método condenável, não se pode negar “[...] que a música e a métrica são

excelentes meios de memorização fiel e inconsistente” e para que aprendam a “[...] verdadeira geographia elementar, a fazer-se durante os passeios infantis e em casa, ou no primeiro período escolar” recomenda “[...] White-Elements of Pedagogy, American Book Cº, New York. Excelente obra” (PINTO, 1916, p. 172).

A Segunda Parte do livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916) é composta por alguns capítulos denominados, respectivamente: “Cantigas e Danças”, “Corêtos”, “Corêtos de mesa”, “Corêtos de bandos de rua”, “Cantigas jocosas” e “Cantigas historicas e regionaes, patrioticas”. Será adotado o mesmo critério utilizado nas análises anteriores, isto é, objetivando mostrar quais cantigas possuem traços ou influências das tradições africanas e, ainda, se fazem alguma referência a pessoas negras/pretas que colaboraram com a folclorista Alexina Pinto no processo de recolhas das canções ou protagonizam algumas das cantigas.

No capítulo “Cantigas e Danças”, Alexina Pinto trouxe a canção “O Miudinho”, denominada por ela como uma dança em arco. Em nota, encontram-se informações de como deve ser dançada e a forma com a qual cada dançarino (a) deve se comportar para que a dança Miudinho seja executada de forma correta. Há, ainda, uma nota B descrevendo a música como alta para os ouvidos infantis, mas após tentar readequar a notas musicais para um tom mais audível, não obteve o resultado esperado, ficando a cantiga com modulações duras e desagradáveis, desistindo, assim, da modificação. Dito isso, a cantiga “O Miudinho”, é colocada da seguinte maneira:

(Canto:)

Eu era bom cidadão,
Vivia socegadinho;
Mas um certo diabinho
Na politica me mettendo,
Foi-me *na* porta batendo
E dançando o miudinho.

(Canto, a dançar:)

Quem quizer dançar o miudinho
Há de ter delicadeza;
Há de ter graça e beleza,
Como tem este corpinho.

Estribilho
(Tirando fieiras:)

Vae jambo, ó Sinhá!
 Vae canna, Sinhá;
 Vae lima, ó Sinhá,
 Bem doce,

Quem quizer dançar o miudinho
 Há de ser com Seu Chiquinho;
 Elle dança, elle toca; } bis
 Elle faz seus requebrinhos. } bis

Estribilho

Vae jambo, etc.
 (PINTO, 1916, p. 104).

Para Mário de Andrade (1989), “[o] Miudinho” é uma “dança individual brasileira, muito dançada pelo menos no século XIX, nas salas burguesas” (ANDRADE, 1989, p. 338). A cantiga faz referência à Sinhá – como já mencionado na análise da cantiga “Caranguejo”, grafada com letra inicial maiúscula, fato que pode evidenciar referência às Sinhás, mulheres dos senhores de escravizados.

Ainda no capítulo “Cantigas e Danças”, a folclorista traz a cantiga “Peneirar fubá”, que pode ser interpretada como uma cantiga de trabalho, mas que a autora a classifica como uma cantiga que pode ser dançada em fileira. Alexina Pinto afirma, em nota de rodapé, que a cantiga em questão é uma dança em fileiras que, “enquanto giram”, imitam “o movimento de peneirar”, como se estivessem a peneirar o fubá:

Eu quizera ser tucano,
 Passarinho aracy,
 Para entrar no seu peito,
 Para nunca mais sair.

Lidou, lidou, lidou,
 Lidou, lidou, lidou;
 Lidou lá no munjolo
 A peneirar fubá.

Peneirar fubá...
 Oh! Peneirar fubá...
 Você já não me chama,
 A peneirar fubá.

Peneirar fubá,
 Oh! Peneirar fubá...
 Toca no munjolo,
 A peneirar fubá.

(PINTO, 1916, p. 113)

Os povos africanos encontraram, nas cantigas, uma forma de expressar os seus sentimentos, utilizando-se de palavras ou expressões carregadas de sátira, denunciando suas mazelas. Observa-se na 2ª estrofe da cantiga o ritmo propiciado pela repetição da palavra “lidou”, pois remete ao trabalho repetitivo e mecânico da peneiração, além de mencionar a matéria prima do angu (fubá), alimento importante para os escravizados de algumas regiões do país, à época.

De acordo com Ramos, “as fórmulas usadas, o ritual que acompanha as questões, a ingenuidade de umas adivinhas ao lado do sentido satírico de outras, tudo isso está a indicar o dedo africano” (A. RAMOS, 2007, p. 203). Sendo assim, a cantiga “Peneirar fubá” pode ser considerada como umas das inúmeras cantigas que eram cantadas “no eito, isto é, no trabalho das plantações” (A. RAMOS, 2007, p. 204). De acordo com Cândido de Figueiredo, em *Novo dicionário de Língua Portuguesa* (2010), “munjo lo” é uma “Máquina agrícola, com que se limpa o milho, tornando-o idôneo para a fabricação da farinha” (FIGUEIREDO, 2010, p. 1346). Esse instrumento foi largamente utilizado nas antigas fazendas pelos escravizados para realizar seus trabalhos. Já a expressão “Lida” é comumente utilizada para designar alguém que está executando um trabalho.

Não se pode negar que Alexina Pinto fez um minucioso estudo sobre as cantigas, a julgar pelos detalhes que traz em notas de rodapé a respeito da maioria dessas produções, além de suas partituras, com o intuito de que os professores e os pais das crianças se valessem desses materiais com fins pedagógicos e didáticos. Todavia, não se ateve a questões raciais muito latentes nessas cantigas recolhidas – mas que somente contemporaneamente, com alentados estudos antropológicos, sociológicos e políticos dessas categorias – é que a nós é permitido discutir com mais lucidez.

Capítulo 3

**“CANTIGAS DOS PRETOS”: A PRESENÇA DA
CULTURA E DA VOZ NEGRA EM CANTIGAS
*DAS CREENÇAS E DO POVO E DANÇAS
POPULARES***

Pelos prazeres simples comuns; pela reciprocidade de interesses, aproveitando os materiais fornecidos pelas raças que constituíram o fundo da nacionalidade pátria. Entretanto, os interesses dos estudiosos do folk-lore exigindo, como exigem, a mais rigorosa fidelidade aos textos originaes e mesmo às deturpações quaesquer desses textos; exigindo a verdade, toda a verdade núa e crúa... e os interesses da creança, inversamente, demandando de quem a dirige, mesmo nos folguedos, uma certa correcção de linguagem; e, não raro, sobre a 'nudez da verdade', mais que 'o véo diphano da phantasia...' conciliar em um mesmo livro – repositório nacional, interesses assim radicalmente oppostos seria possível? Espíritos, mais que o meu avisados, responderam negativamente: 'Não, não era'. Eu estragaria a pedagogia ou folk-lore. Um teimoso ideal humanitário impelia-me á tentativa; obedeci. Pesquizei as causas das divergencias; era a principal dellas: – assumptos maos, nocivos, condemnaveis nos labios infantis.

Alexina de Magalhães Pinto (1916)

Alexina de Magalhães Pinto foi pioneira na proposta de criação de uma biblioteca infantil brasileira e, também, por aplicar novos métodos na educação de crianças, utilizando-se, para isso, as cantigas populares. Evidentemente, como se pode constatar por meio da epígrafe acima, a intelectual mineira, viu-se instigada a pesquisar tudo aquilo que poderia representar a identidade nacional e, para isso, se utilizou “[...] dos materiais fornecidos pelas raças que constituíram o fundo da nacionalidade pátria” (PINTO, 1916, p. 7). Além disso, a historiadora cultural deixa claro que seria uma tarefa árdua, visto que seus colegas folcloristas consideraram um desafio inatingível condensar todas as particularidades que a pesquisa folclórica exige, tais como, “[...] a mais rigorosa fidelidade aos textos originaes” e ainda, preservar “[...] a verdade núa e crúa” em um livro destinado ao público infantil (PINTO, 1916, p. 7).

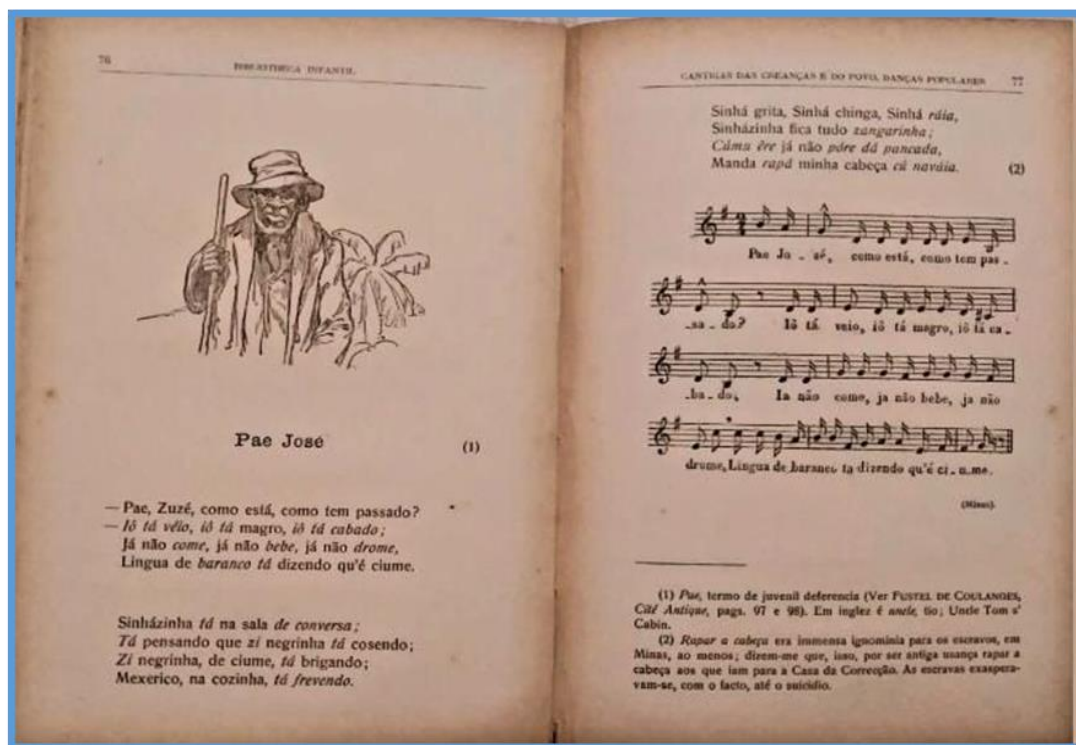
Contrariando e surpreendendo positivamente os críticos da época, Alexina Pinto conseguiu articular pedagogia e folclore na obra analisada. A seleção de cantigas, acompanhadas de paratextos explicativos que, por vezes, trouxeram justificativas plausíveis para a correção da linguagem ou até mesmo a omissão de uma ou outra cantiga por considerar e identificar temas nocivos e inapropriados para os “[...] lábios infantis” é um marco para a Literatura Infantil, pois no início do século XX haviam poucas obras destinadas a esse público (PINTO, 1916, p. 7).

Por meio de seu trabalho de campo foi possível conhecer diferentes histórias e reconhecer nelas suas riquezas e ainda valorizar a sabedoria popular do povo brasileiro. Nessa perspectiva, as cantigas analisadas neste capítulo, reverberam, em

grande medida, a cultura dos negros que, por muito tempo, não ocupou lugar de protagonismo.

O capítulo classificado por Alexina como “Cantigas dos pretos”, nosso objeto de análise, é composto por 7 cantigas intituladas “Pae José”, “Charuta”, “Pae Francisco”, “Sinházinha”, “Chiquinha”, “Tumba” e “Carola”. A primeira cantiga que compõe “Cantigas dos Pretos” é “Pae José”:

Figura 10: Ilustração da cantiga “Pae José” (PINTO, 1916, p. 76-77)



Fonte: Arquivo pessoal.

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

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

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

“Pae José” representa, aparentemente, um diálogo entre Pai José e outra pessoa que não é identificada na cantiga. Alexina Pinto explica, em nota de rodapé do livro, que a expressão Pae se diferencia do termo juvenil, isto é, refere-se a alguém mais velho. Carnevali (2009), a cantiga em questão faz parte do “Ciclo de Pai João”, que conforme Luiz da Câmara Cascudo, em *Literatura Oral no Brasil* (2006)²⁹, seriam “estórias” bastante comuns no Brasil no período em que houve campanhas abolicionistas, em meados de 1870. No início da cantiga Pae José, relata como são seus dias na velhice: “— *Iô tá véio, iô tá magro, iô tá cabado; Já não come, já não bebe, já não drome*” (PINTO, 1915, p. 76).

Laura Emanuela Gonçalves Lima, em sua dissertação *Os paratextos de Alexina de Magalhães Pinto em Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (2020), afirma que o trecho destacado refere-se à falta de dignidade do negro, pois não tem o básico para sobreviver, “sem acesso ao que o ser humano necessita para a sua sobrevivência”, mesmo na velhice. Já na segunda estrofe, a cantiga se volta para o ambiente do casarão, onde viviam os senhores de escravizados, visto que, a partir do que é retratado na cantiga, nota-se que a Sinhazinha está na sala, enquanto sua escrava “zi negrinha” deveria estar “cosendo”, isto é, costurando. No entanto, está brigando por ciúmes. É clara a relação senhor/escravizado na cantiga. 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.

Na última estrofe da cantiga em análise, pode-se identificar a subserviência do escravizado (a) em relação à Sinhá que, se fosse contrariada, mandaria castigá-lo (a), rapando sua cabeça, prática comum dos senhores de escravos. Alexina Pinto traz essa informação em nota: “Rapar a cabeça era imensa ignominia para os escravos, em

²⁹ Primeira edição (1984).

Minas, ao menos; dizem-me que, isso, por ser antiga usança rapar a cabeça aos que iam para a Casa da Correção. As escravas exasperavam-se, com o facto, até o suicídio” (PINTO, 1916, p. 77). Percebe-se que a Sinhazinha grita, xinga, ralha, mas não pode dar pancadas. Estaria relacionado ao fato do “Pae José” ser um idoso e não aguentar apanhar ou se tratava de um escravo “liberto” que vivia nas dependências do casarão? É válido salientar, também, que as cantigas, em geral, podem ser um fator de resistência e denúncia das situações vivenciadas pelos escravizados nas casas de seus senhores.

Segundo Carnevali (2009), pautada em estudos já realizados por folcloristas, como Arthur Ramos, Pereira da Costa e Brito Mendes sobre a figura do Pai João:

[...] o símbolo de escravo resignado, submisso, que representaria os martírios, as perseguições, os preconceitos e a saudade da liberdade. E que, em nenhum momento, teria levantado bandeira da liberdade e da luta contra a triste condição, aculturando-se e adaptando-se à sociedade branca. No canto “Pai José” prevalece a perspectiva sofredora e submissa do “preto velho” castigado pela sinhá (CARNEVALI, 2009, p. 190).

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.

Embora o “O Folclore do Pai João” possa revelar essa figura submissa do escravizado, que não levantou nenhuma bandeira para a abolição, alguns folcloristas, dentre eles, Arthur Ramos (2007), defendem também que o seu folclore é permeado de inúmeros significados:

Pai João é um símbolo onde se condensam várias personagens: o *griot* das selvas africanas, guardador e transmissor da tradição, o velho escravo conhecedor das crônicas de família, o bardo, o músico cantador de melopeias nostálgicas, o mestre-de-cerimônias dos jogos e autos populares negros, o rei ou príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias (príncipe Obá, Chico-Rei...) (A. RAMOS, 2007, p. 207).

Dessa forma, a figura de Pai João representa o símbolo do folclore brasileiro que é capaz de mostrar por meio das cantigas, não apenas as tradições culturais de seu povo, mas também suas mazelas e qual era o espaço reservado a eles na sociedade da época. Pai João é o responsável por transmitir histórias e memórias de seu povo, dando voz aos silenciados. Se por determinada perspectiva, vê-se um sujeito que aceita sua condição de escravizado, por outra, mostra-se um sujeito astuto e irônico. Conforme afirma Marta Abreu em seu artigo “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”:

Por um lado, na perspectiva do “bom escravo” conformado à escravidão, encontramos avaliações e evidências que qualificam este personagem como resignado, sofrido, lerdo, preguiçoso, nostálgico, portador de uma reação acabrunhada e mansa. Por outro lado, muitas vezes no mesmo autor, lemos sobre um escravo com opiniões próprias, astuto, esperto, vingativo, crítico e irônico, inclusive em canções e contos cantados e contados por personagens identificados pelos folcloristas como brancos e mestiços (ABREU, 2004, p. 248).

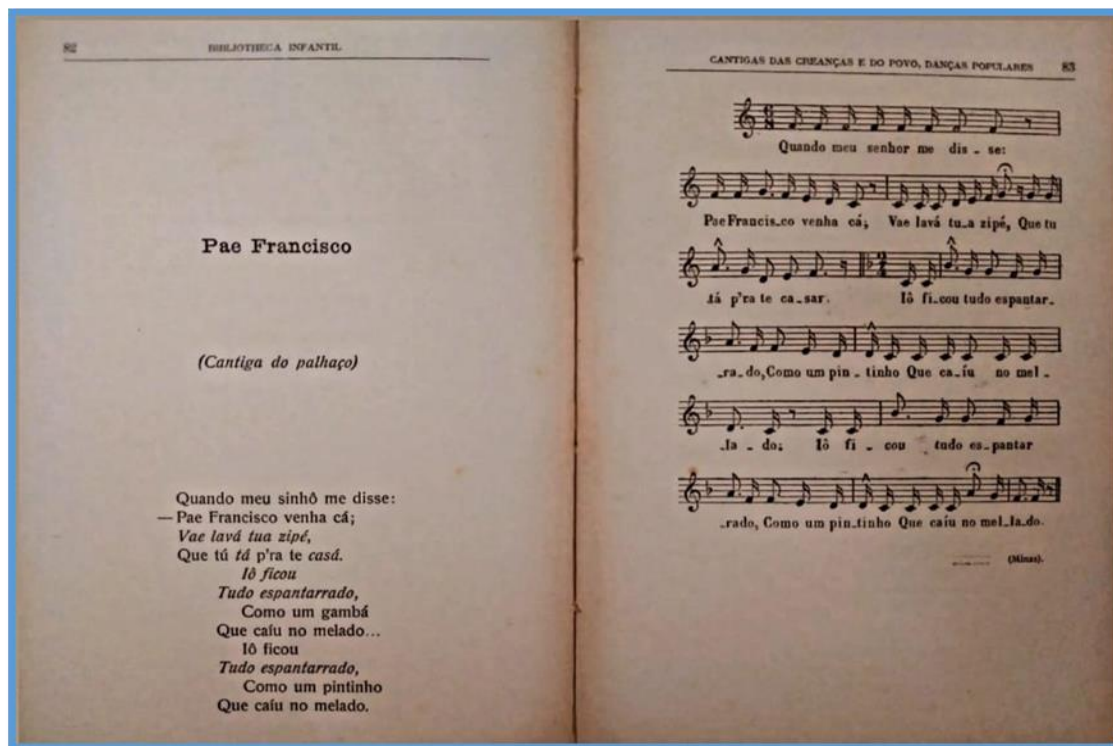
Portanto, os contos de “Pai João” também podem ser considerados uma forma de protesto à escravidão, pois por meio da sátira, da música e da dança. Como afirma Ramos (2007), os escravizados protestavam à sua maneira, com as ferramentas que sabiam usar para mostrar suas indignações e insatisfações perante o sofrimento que era ter suas vidas delegadas à vontade de outrem. Ainda conforme Ramos,

Pai João é a antítese do quilombola revoltado. A sua resignação gerou o folclore. Muito embora o folclore contenha em seu bojo germes de revolta. A música e a dança. E a sátira. O exemplo norte-americano de Harlem é flagrante. O desespero polifônico do jazz está se cristalizando em potenciais de incontida reação. Mas, no Brasil, a reação de Pai João é mansa e resignada. Uma raça foi oprimida, mas enriqueceu nosso patrimônio econômico. O folclore de Pai João é quase toda a história do nosso inconsciente ancestral (A. RAMOS, 2007, p. 206-207).

Se por um lado, os quilombolas travaram uma luta pela sua liberdade, o Pai João representa a imagem de um escravizado aparentemente resignado, pois encontrou no folclore uma forma de manifestar sua indignação e de certa forma denunciar as atrocidades vivenciadas por seu povo. Ele encontrou na música e na dança uma forma de se posicionar criticamente frente ao sistema escravocrata e, com isso, registrou a história de seus antepassados.

A cantiga “Pae Francisco” é considerada pertencente ao “Ciclo de Pai João”:

Figura 11: Ilustração da cantiga “Pae Francisco” (PINTO, 1916, p. 82-83)



Fonte: Arquivo pessoal.

(Cantiga do palhaço)

Quando meu sinhô me disse:
 — Pae Francisco venha cá;
 Vae lavá tua zipé,
 Que tú tá p'ra te casá.
 Iô ficou
 Tudo espantarrado,
 Como um gambá
 Que caiu no melado...
 Iô ficou
 Tudo espantarrado,
 Como um pintinho
 Que caiu no melado.
 (PINTO, 1916, p. 82)

A folclorista Alexina Pinto inscreve como subtítulo da cantiga “Pae Francisco” a frase “Cantiga do Palhaço”. Para Carnevali (2009), a explicação para a cantiga ter recebido essa definição justifica-se pelo fato de, segundo dados levantados por Mário de Andrade, esses mesmos versos terem sido cantados em circos por palhaços negros

ou pintados de preto, por volta do século XIX. É importante salientar que a palavra palhaço tem duplo sentido, pois também pode se referir a alguém que diz tolices e faz papéis ridículos. De acordo com o “Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa” (Michaelis)³⁰, o termo palhaço é definido por “[...] artista que diverte o público com piadas e momices, geralmente em espetáculos circenses”; “Pessoa que, por atos ou palavras, faz os outros rirem” ou ainda “[...] pessoa fácil de ser enganada” e que usa “roupa típica de palhaço” (PALHAÇO, 2020). Na cantiga, não é possível identificar nenhum adjetivo que enalteça a figura do negro, o qual é comparado a um “gambá que caiu no melado” e “[...] um pintinho que caiu no melado”, fazendo referência a seres menores para qualificá-lo, ridicularizando-o.

Em “Pae Francisco” é possível perceber a felicidade do negro ao receber a informação do seu senhor de que deveria se lavar porque iria se casar. Ainda em consonância com Carnevali (2009), “dentro do estereótipo de Pai João, a história indicava que “Pai Francisco” teve um “bom senhor”, e comportou-se “bem”, pois, apesar de muito trabalho e dos castigos, obteve licença para se casar, lavar os pés, cortar as unhas e, na velhice, a tão perseguida alforria” (CARNEVALI, 2009, p. 192). Por outro viés, a permissão para se casar também pode ser interpretada como uma forma de “Pai Francisco” constituir uma família e ter filhos, gerando assim, mais mão de obra escrava, visando o crescimento econômico de seu senhor.

Observa-se que o negro não tinha acesso aos Direitos Humanos básicos, visto que precisava da autorização de seu “dono” para realizar uma simples tarefa que é tomar banho. O banho, só era permitido em ocasiões especiais, caso o escravizado “se comportasse”. Todavia, Martha Abreu no artigo “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950” (2004) defende que nem todas as cantigas pertencentes ao Ciclo do Pai João podem ser categorizadas como cantigas de submissão e aceitação da vida de escravizados, uma vez que, na cantiga, “Pai João” revela uma certa rebeldia por parte do escravo que furtava alimentos do seu senhor. Para Ramos (2007),

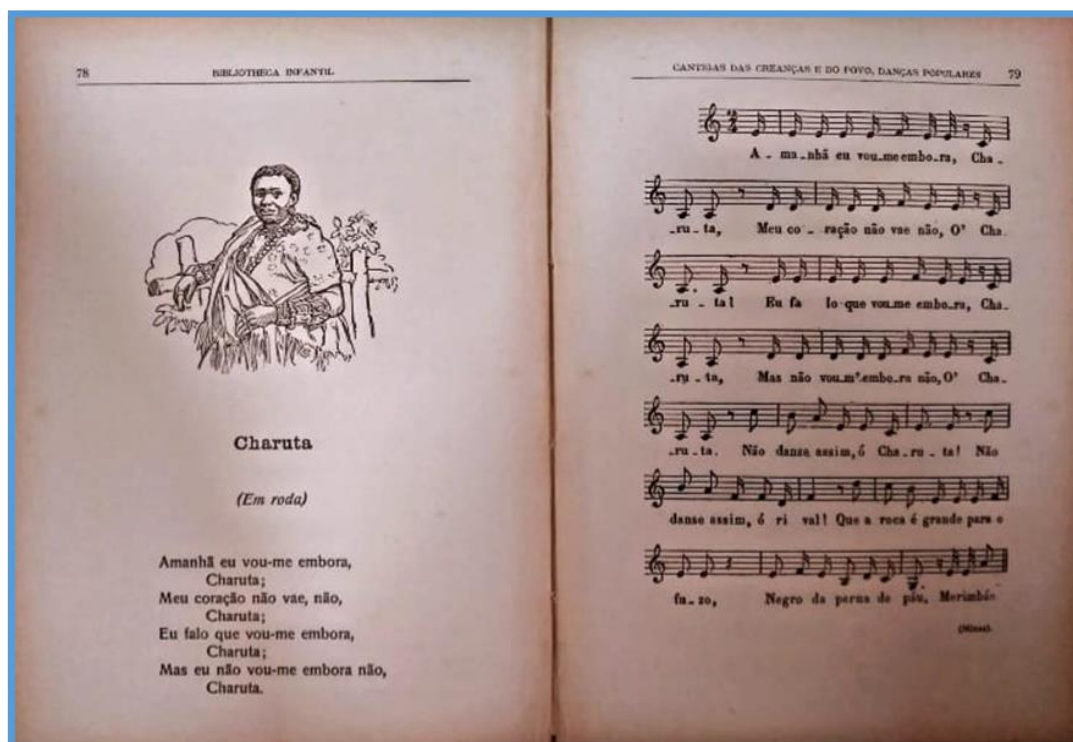
³⁰ PALHAÇO. In: Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa (Michaelis). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palha%C3%A7o/>. Acesso em: 30 de março de 2023.

[o] folclore de Pai João cantou, no Brasil, não apenas as tradições africanas, mas toda a longa e odiosa história de escravidão, de opressão e martírio: os castigos do escravo, a perseguição do branco, a saudade das terras livres... tudo isso explodindo na sátira, na ironia, na revolta resignada (A. RAMOS, 2007, p. 207).

Sendo assim, pode-se afirmar que o folclore de Pai João está impregnado de críticas ao sistema escravocrata da época, revelando por meio das cantigas satíricas e irônicas como era a vida dos escravizados nos engenhos, nas plantações e nas minas, através do folclore.

A próxima cantiga a ser analisada é “Charuta” e Alexina Pinto a classifica como uma cantiga que deve ser dançada em roda:

Figura 12: Ilustração da Cantiga “Charuta” (PINTO, 1916, p.78)



Fonte: Arquivo pessoal.

(Em roda)

Amanhã eu vou-me embora,
Charuta;
Meu coração não vae, não.
Charuta;
Eu falo que vou-me embora,
Charuta;
Mas eu não vou-me embora não,
Charuta.

Estrilho

Não dance assim,
 O' Charuta;
 Não dance assim,
 O' rival!...
 Que a roca é grande
 Para o fuso...
 Negro da perna de páu,
 Merimbáo.

Preto não fuma charuto,
 Charuta,
 Porque charuto ele é,
 Charuta;
 Preto não anda calçado,
 Charuta;
 Porque tem bicho no pé,
 Charuta.

Estrilho

Não dance assim,
 O' charuta, etc.

Esta noite escrevi ao céu,
 Charuta,
 Pedindo a Deus um *favô*,
 Charuta,
 De preto não andar calçado,
 Charuta,
 Nem também de palitôt,
 Charuta.

Estrilho

Não dance assim,
 O' Charuta, etc.

Tenho andado muitas terras,
 Charuta,
 Fui além do Maranhão,
 Charuta;
 Tenho visto *cara feia*,

Charuta;
 Como a tua ainda não,
 Charuta.

Estrilho

Não dance assim,

O' Charuta, etc.
(PINTO, 1916, p. 78-81)

A cantiga gira em torno da personagem Charuta, mas é um outro personagem que dá voz à narrativa. Possivelmente, diz respeito a um escravizado que, a princípio, encantou-se por Charuta, também escravizada. Já nos primeiros versos, fica subentendido que diz respeito a um amor não correspondido.

A presente cantiga é carregada de ironias, sátiras e críticas ao sistema imposto na época. O negro ridiculariza sua própria condição nos seguintes versos: “Preto não fuma charuto/ Charuta,/ Porque charuto elle é,/ Charuta;/ Preto não anda calçado,/ Charuta;/ Porque tem bicho no pé,/ Charuta.” (PINTO, 1916, p.80). Os trocadilhos presentes nas palavras Charuta e charuto ironizam a condição social dos escravizados que não tinham condições de comprar um charuto para fumar. O charuto só era consumido por aqueles de classe social alta.

Embora haja ridicularização dos negros, há também uma mostra de sua condição, além da consciência daquilo que estão vivendo, uma vez que não querem ser iguais aos senhores de escravos: “Esta noite escrevi ao céu,/ Charuta,/ Pedindo a Deus um favô,/ Charuta,/ De preto não andar calçado,/ Charuta,/ Nem também de palitôt, / Charuta.” Percebe-se, também, um tom de ironia ao narrador dizer que pediu a Deus que não deseja andar calçados e de paletó. Para Ramos (2007), “toda uma grande parte de nosso folclore é uma sátira contra o negro, ditos, desafios, parlendas, quadras, onde se conta a verdadeira história da vida social e familiar do negro brasileiro” (A. RAMOS, 2007, p. 217). Pode-se depreender que ser e/ou agir como um branco (usar sapatos e paletó) era, para os escravizados, um desejo, talvez porque esses itens de vestuário simbolizassem a vida que tanto almejavam e a ironia se faz presente justamente por dizer que não desejam calçar sapatos ou vestir roupas tidas como decentes.

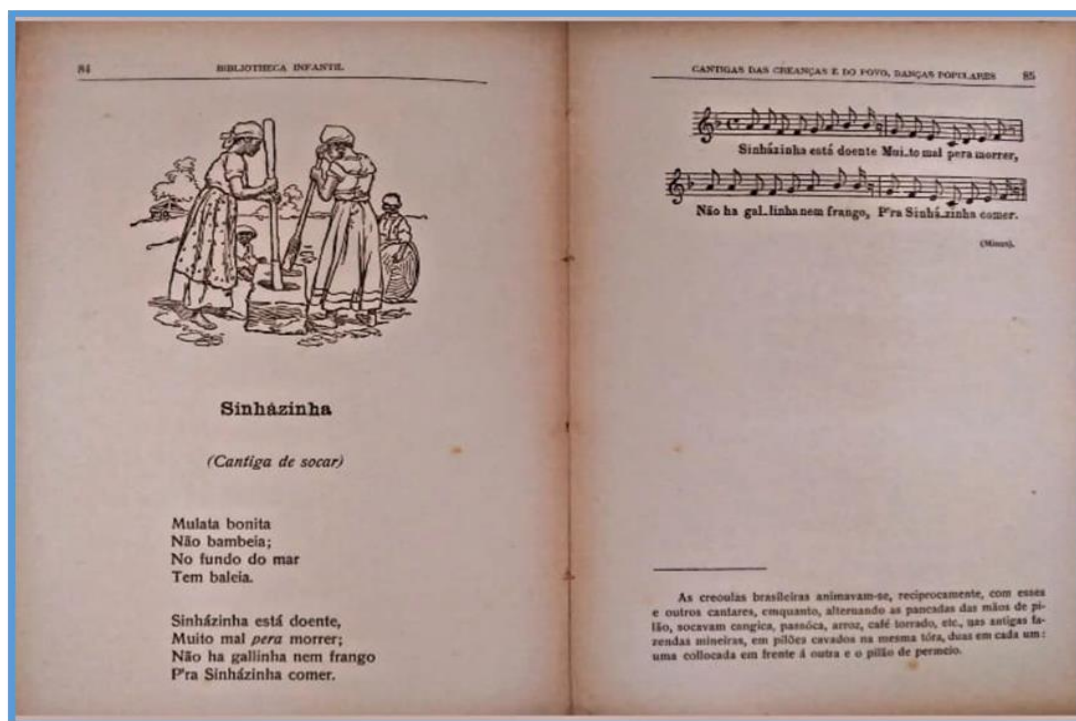
Para Carnevali (2009) esse tipo de discurso funcionava “[...] como arma de resistência dos afro-americanos contra a opressão” (CARNEVALI, 2009, p. 193). Dessa forma, pode-se afirmar que a cantiga que a folclorista Alexina Pinto nomeou como cantiga de roda, embora seja permeada de ritmos e batuques característicos da dança africana, possui, também, um caráter de denúncia das condições desumanas que

viviam, e utilizavam esse discurso inverso para criticar e satirizar o sistema escravocrata vigente à época.

As cantigas passadas oralmente de geração em geração, são consideradas literaturas anônimas pelo fato de não ser possível definir uma autoria, apresentam, em grande medida, as condições vivenciadas pelos escravizados e, com isso, veiculavam saberes de um modo de vida específico.

A próxima “Cantiga dos pretos” a ser analisada é “Sinházinha” e Alexina Pinto a classifica como “Cantiga de socar”:

Figura 13: Ilustração da cantiga “Sinházinha” (PINTO, 1916, p. 84-85)



Fonte: Arquivo pessoal.

(Cantiga de socar)

Mulata bonita
Não bambeia;
No fundo do mar
Tem baleia.

Sinházinha está doente,
Muito mal pera morrer;
Não há gallinha nem frango
P'ra Sinházinha comer.
(PINTO, 1916, p. 84).

Nota-se que os termos “bambeia” e “baleia” rimam e, mais do que isso, se completam numa ameaça velada. Se bambeiar ou arrefecer na tarefa, o castigo poderá vir. Além disso, na 2ª estrofe, há um apelo ao sentimentalismo do (a) negro (a), ao alegar que a sinhazinha está doente. Sendo assim, a cantiga apela não apenas a ameaça física, mas também para chantagem emocional.

No “Appendice às cantigas”, Nota – D, Alexina Pinto afirma que “O vocabulo baleia no folk-lore nacional é mais frequente do que era de se esperar; é encontrado nas lendas do <Selvagem> de Couto Magalhães, colligidas em Mato-Grosso; nessa <Sinházinha> em Minas[...]” (PINTO, 1916, p. 196).

A cantiga em destaque que pode ser classificada como “Cantiga de trabalho”, segundo Carnevali (2009), revela como se dava a preparação dos alimentos por meio da mão de obra dos escravizados. Em nota, Alexina Pinto traz informações que contribuem para o entendimento da cantiga:

As creoulas brasileiras animavam-se, reciprocamente, com esses e outros cantares, enquanto, alternando as pancadas das mãos de pilão, socavam canjica, paçoca, arroz, café torrado, etc., nas antigas fazendas mineiras, em pilões cavados na mesma tóra, duas em cada um: uma colocada em frente à outra e o pilão de permeio (PINTO, 1916, p. 85).

Por meio de cantigas como essas que as escravizadas concluíam seus trabalhos braçais, valendo-se da música para aplacar o sofrimento da escravidão e também para dar ritmo ao trabalho, fazendo com que conseguissem se concentrar melhor no trabalho, gerando, assim, produtividade maior aos seus senhores. É importante salientar que as cantigas recolhidas por Alexina Pinto publicadas em 1916 não foram, necessariamente, criadas em 1916. Tais como os contos populares, as cantigas eram passadas de geração em geração através da oralidade.

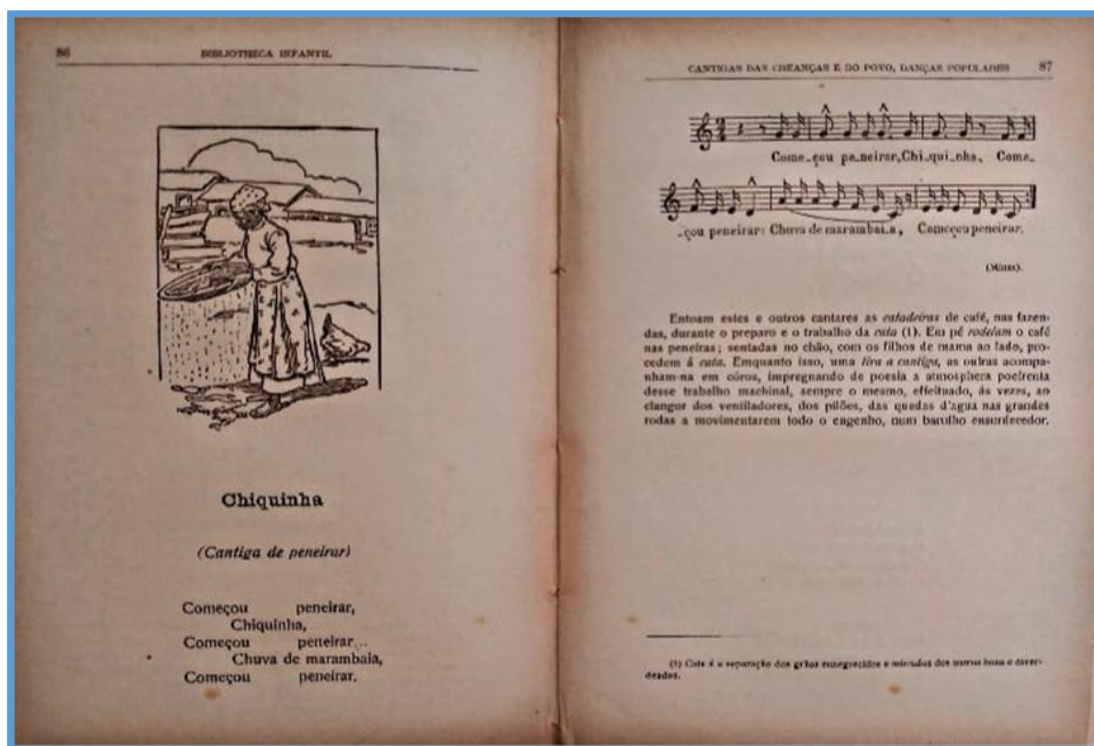
Dessa forma, mesmo que as cantigas tenham sido recolhidas em um período em que já havia acontecido a Abolição da Escravatura, elas podem representar como se dava o trabalho dos escravizados, à época. Além disso, em pleno século XXI, no ano de 2023, deparamo-nos com casos em que certas pessoas vivem em situação análoga à escravidão, visto que a escravidão ainda não foi abolida da nossa maneira de pensar. O Brasil passou, aproximadamente, 300 anos sustentando-se por meio da mão de obra escrava e só em 1888 é que ocorreu a abolição formalmente. Mas essa abolição não

representa de forma alguma o fim da escravidão. Mesmo que se tenha passado mais de 100 anos dessa suposta abolição, o inconsciente coletivo da sociedade permanece enraizado e impede que os negros sejam vistos como cidadãos dignos dos mesmos direitos que os brancos.

Portanto, não se pode afirmar que, após a abolição, os negros foram “libertos”, uma vez que muitos deles continuaram sendo escravizados. A tradição não desaparece de um momento para outro. Os hábitos, costumes, canções, narrativas e tantas outras manifestações que temos ainda hoje remontam dos tempos coloniais. Obviamente essas manifestações vão se alterando, mas guardam elementos de tempos remotos.

A cantiga “Chiquinha” também pode ser classificada como “Cantiga de trabalho” classificada por Alexina Pinto como uma “Cantiga de peneirar”:

Figura 14: Ilustração da cantiga “Chiquinha” (PINTO, 1916, p. 86-87)



Fonte: Arquivo pessoal.

(Cantiga de peneirar)

Começou peneirar,
Chiquinha,
Começou peneirar...
Chuva de marambaia,
Começou peneirar.
(PINTO, 1916, p. 86).

Nas duas últimas cantigas citadas acima, é possível identificar como os trabalhos eram executados, ora socando, ora peneirando, como descrito pela folclorista:

Entoam estes e outros cantares as *catadeiras* de café, nas fazendas, durante o preparo e o trabalho da *cata*. Em pé *rodeiam* o café nas peneiras; sentadas no chão. Com os filhos de mama ao lado, procedem à *cata*. Enquanto isso, uma *tira a cantiga*, as outras acompanham-na em coros, impregnando de poesia a atmosfera poeirenta desse trabalho machiinal, sempre o mesmo, efetuado, às vezes, ao clangor dos ventiladores, dos pilões, das quedas d'água nas grandes rodas a movimentarem todo o engenho, num barulho ensurdecedor (PINTO, 1916, p. 86).

Alexina Pinto não faz menção alguma ao fato de que esses serviços também eram executados pelos escravizados e que não havia remuneração, evidentemente, por se tratar de mão de obra escrava. A folclorista apenas descreve como se dá esse processo durante o trabalho. Ela era uma pessoa que fazia parte da sociedade de elite, branca e, certamente, ela e sua família se beneficiaram do escravismo. De certa forma, pode-se interpretar que o posicionamento da autora em relação às cantigas que representam a vida dos escravizados é omissivo, pois em alguns momentos chega a romantizar o trabalho executado pelas trabalhadoras: “Enquanto isso, uma tira a cantiga, as outras acompanham-na em coros, impregnando de poesia a atmosfera poeirenta” (PINTO, 1916, p. 87).

Alexina Pinto é considerada pioneira no aspecto de ser a primeira brasileira a se preocupar em indicar uma Biblioteca Infantil e também por aplicar novos métodos educacionais utilizando a nossa maior riqueza que é folclore, entretanto não se engajou nas questões sociais no que se refere à escravidão, ou optou por fazer isso, visto que poderia soar hipócrita em seus textos, uma vez que, já havia se beneficiado por tal regimento de alguma forma. Por outro lado, não se pode deixar de considerar que Alexina Pinto era uma mulher de seu tempo e analisar seus discursos baseado em informações disponíveis hoje, seria um equívoco, mesmo que tais discursos possam subentender seu posicionamento ou a falta dele em relação às cantigas classificadas por ela mesma como cantiga de peneirar, socar e de palhaço.

Embora a autora tivesse uma inegável formação intelectual, a sociedade no início do século XX já havia, por muito tempo, normalizado as violações de direitos e não se

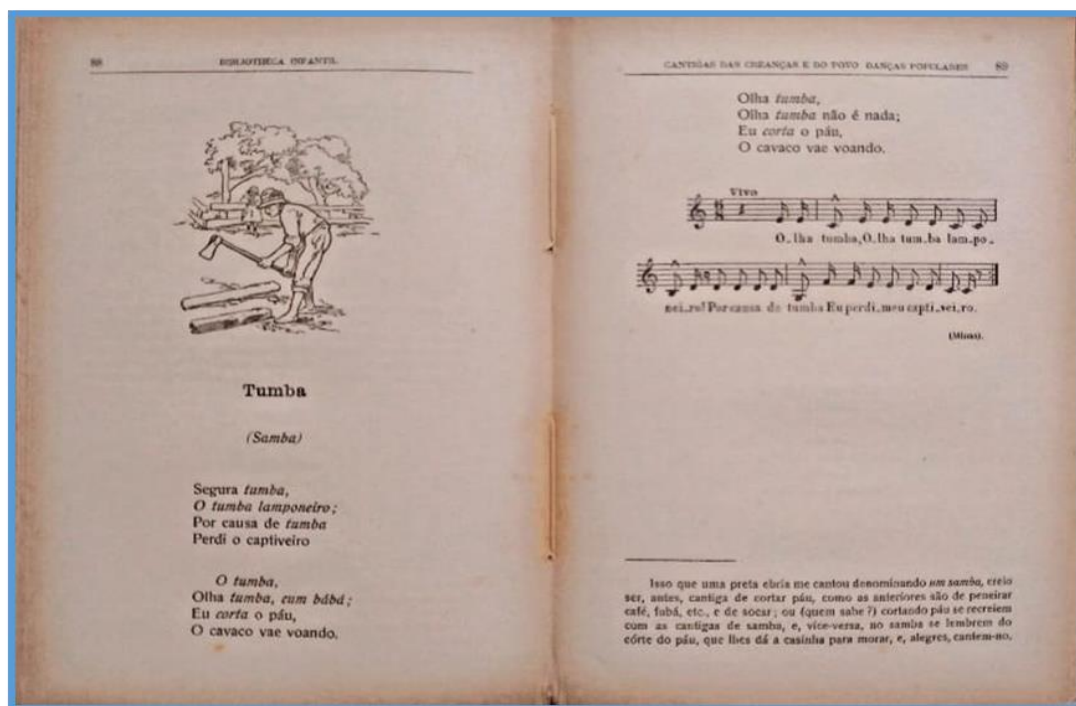
atentar a isso era algo relativamente comum. Entretanto, na atualidade tem leis que amparam e garantem os Direitos Humanos. A Assembleia Geral das Nações Unidas proclamou a Declaração Universal dos Direitos Humanos em Paris, no dia 10 de dezembro de 1948, que tem como princípio que todos os povos tenham seus direitos resguardados por Lei. A saber, no artigo 1 defende que “Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade”, e, no artigo 2, parágrafo I, complementa que

[t]odo o homem tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional, ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1948, p. 4).

Portanto, o documento diz claramente que independentemente de sua etnia, todos, sem exceção, devem gozar plenamente dos seus direitos. Além disso, os artigos 3 e 4 afirmam, respectivamente, que “Todo homem tem direito à vida, à liberdade e à segurança social” e “Ninguém será mantido em escravidão ou servidão; a escravidão e o tráfico de escravos estão proibidos em todas as suas formas”. Embora a escravidão seja veementemente proibida, ainda é possível encontrar relatos de pessoas que passaram e ainda passam por esse tipo de tratamento. Dessa forma, é importante que estejamos atentos a qualquer tipo de desrespeito aos direitos humanos a fim de que eles sejam resguardados.

Ainda discutindo sobre o capítulo “Cantigas dos pretos”, as próximas canções a serem analisadas são “Tumba” e “Carola”. A primeira é classificada pela folclorista como uma cantiga de samba:

Figura 15: Ilustração da cantiga “Tumba” (PINTO, 1916, p. 88-89)



Fonte: Arquivo pessoal.

(Samba)

Segura tumba,
O tumba lamponeiro;
Por causa de tumba
Perdi o captivoiro

O tumba,
Olha tumba, cum bábdá;
Eu corta o páu,
O cavaco vae voando.

Olha tumba,
Olha tumba não é nada;
Eu corta o páu,
O cavaco vae voando.
(PINTO, 1916, p. 88-89)

A presente cantiga remete-nos ao samba, como nomeado pela autora. “Tumba” seria um instrumento de origem africana utilizado em rodas de danças para embalar a cantoria entre os escravizados. Mário de Andrade traz a designação de “Tumba” em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989):

1. Instrumento de percussão disseminado na África Ocidental e Equatorial, assim chamado pelos baholoholos. Tambor médio cuja base inferior

repousa sobre o solo, enquanto a extremidade superior, arredondada, é muito mais larga que o pé, conferindo-lhe assim a forma de um cogumelo; a extremidade superior é coberta por uma pele. 2. Atabaque africano, da família dos encomos, usado nos ritos de feitiçaria negra de Cuba. É tocado junto com o dadá e o chamador, descrito por F. Ortiz “(...) é de metro e meio de comprimento e é preciso sustentá-lo com as pernas para se tocar.” Usa-se um pequeno pedaço de pau para percuti-lo (ANDRADE, 1989, p. 538).

Arthur Ramos, em *As culturas negras no Novo Mundo* (1946), também define “Tumba” como um instrumento musical largamente utilizado pelos escravizados cubanos, além de mencionar que as danças primitivas negras vieram do tempo da escravidão e que “[...] em certos dias de folga, debaixo da vigilância dos *mayorales*, o escravo cubano podia realizar as suas danças de tambores” (A. RAMOS, 1946, p. 149-150). Os escravizados utilizavam instrumentos, tais como, *tumbanderas*, *tumbas*, *chachas* e *maracas* e começavam as suas cantigas de trabalho e as danças originárias de suas terras natal. Ramos (1946) afirma ainda que as danças, na maioria das vezes, eram executadas “em tablados improvisados, presididos pelo rei e pela rainha, eleitos por eles” (A. RAMOS, 1946, p. 150).

Em nota, Alexina Pinto descreve como se deu o processo de registro da cantiga:

Isso que uma preta ébria me cantou denominado *um samba*, creio ser, antes, cantiga de cortar páu, como as anteriores são de peneirar café, fubá, etc., e de socar; ou (quem sabe) cortando páu se recreiem com as cantigas de samba, e, vice-versa, no samba se lembrem do corte de páu, que lhes dá a casinha para morar, e, alegres, cantem-no (PINTO, 1916, p. 89).

Para a autora, a cantiga “Tumba” é de cortar pau, assim como as duas últimas cantigas analisadas (Sinházinha e Chiquinha), em que a primeira é cantiga de socar e, a última, de peneirar. “Tumba” foi contada a ela por uma mulher negra, à qual Alexina Pinto se refere como “preta ébria”, isto é, embriagada. Portanto, é possível notar que a autora não tinha um olhar atento frente às questões que se referem à forma com a qual o negro era representado nas cantigas, além de invalidar o que uma negra lhe contou sobre a cantiga. Ainda sobre “Tumba”, Alexina Pinto acrescenta, ao final do livro, uma nota explicativa:

Na impossibilidade de retratar um samba, dei à fotografia – por mãos de uma irmã – a concretização da letra. A preta retinta que entoou – Tumba

lampoeiro – parecia filha de africanos. Dizia-se mineira das margens de S. Francisco. O nome de “sua terra” lugar onde aprendera essa e uma infinidade de outras cantigas, não o sabia ela; ou, talvez, não lhe deixou o álcool lembrar-se, as duas vezes em que a ouvi. Fora vendida “pra mata” (zona sul de Minas) aos 8 ou 10 anos, cálculo meu feito pelo tamanho que a si mesma atribuía. Era assimzinha – dizia abrindo a palma e mostrando quanto lhe distava a cabeça do assoalho uma verdadeira natureza musical, pela aguardente inutilizada. A essa mesma preta devo a cantiga *D. Pedro II*. “Samba é dança de pretos” – ao que me disse. E lamponeiro será derivado de lampo, temporão, em tempo não esperado? Tumba estará aí empregado por caixão de defunto? Essa metonímia é usual entre os do nosso povo. Aos estudiosos a tarefa das respostas (PINTO, 1916, p. 198).

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.

Para finalizar as análises das cantigas do capítulo “Cantigas dos Pretos”, a última é “Carola”:

Figura 16: Ilustração da cantiga “Carola” (PINTO, 1916, p. 90-91)

Carola

Você gosta de mim,
Carola;
Eu gosto de você,
Carola.
Vou pedir a seu pae,
Carola,
Pra casar com você.

Si elle disser que sim,
Carola,
Vamos tratar dos papeis,
Carola;
Si elle disser que não,
Carola,
Vamos morrer de paixão.

AOS JOVENZINHOS: Isso de morrer de paixão só por brincadeira e nas cantigas usam alguns; na vida pratica denominam todos treloucados os que atentam contra a vida por tal motivo, sendo o dever de cada um neste mundo – vasta officina em que tanto achamos e em algo devemos deixar, como em pagamento de uma divida sagrada – concorrer com todas as energias para minorar os males dos menos felizes que nós e os nossos proprios.

Fonte: Arquivo pessoal.

Você gosta de mim,
 Carola;
 Eu gosto de você,
 Carola.
 Vou pedir a seu pae,
 Carola,
 P'ra casar com você.

Si elle disser que sim,
 Carola,
 Vamos tratar dos papeis,
 Carola;
 Si elle disser que não,
 Carola,
 Vamos morrer de paixão.
 (PINTO, 1916, p. 90).

Em “Appendice às cantigas” – Nota B, Alexina de Magalhães Pinto traz a seguinte informação:

Devo esse romancezinho a uma cozinheira preta, maltrapilha, analfabeta, – mas de memoria musical e de memoria de palavras extraordinaria; voz agradável, harmoniosa, afinação impecavel. O rosto illuminado por um olhar meigo, communicativo e por um constante sorrir, fazia esquecer os andrajos, com que, tão jovem ainda, mal disfarçava a nudez. Devo-lhe tambem o *Sapo Jururú* (versão negra, supressa), *Anjo do Céu* e outras. Carola não parece, entretanto, de origem negra. Inversamente a cantiga *Charuta*, colligida dos labios de meninas brancas, parece sê-lo (PINTO, 1916, p. 195).

A versão de Sapo Jururú, versão negra, que Alexina Pinto menciona foi suprimida do livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares*, por considerar impregnada de malícia, que “[...] não escapa nunca à sagacidade infantil. As creanças sentem a expressão das fisionomias, antes de compreenderem a significação das palavras” (PINTO, 1916, p. 41). A educadora e pesquisadora opta por trazer outra versão de Sapo Jururú que foi recolhida “[...] dos labios de meninas brancas [...]” (PINTO, 1916, p. 41). Em Nota – C, Alexina Pinto volta a mencionar a cantiga e traz alguns versos da versão negra (suprimida do livro), mas opta por não apresentá-la por completo. Os versos são:

A mulher do sapo,

Que que está fazendo?

– ‘Stá fazendo doce,
Maninha.

Para o casamento.

(PINTO, 1916, p. 196).

A supressão de parte da cantiga justifica-se pelo fato de Alexina Pinto identificar duplo sentido na letra e, como o livro é destinado às crianças não seria de bom tom que ela fornecesse um conteúdo tido como malicioso aos pequenos.

Em relação à canção “Carola”, pode-se depreender que se trata um casal de namorados apaixonados e que pretendem se casar, caso o pai da moça autorize, do contrário, morrerão de paixão. Essa última cantiga destoa das demais, porque não há aparentemente, relação com a temática “Cantigas dos pretos”. Inclusive, Alexina Pinto também destaca que a cantiga “Carola” parece não ser de origem negra. Embora possa inferir que “Carola” faça parte de uma classe social diferente do seu pretendente e isso pode representar um empecilho para a união dos dois. O nome da cantiga é diferente das demais, além de ter uma linguagem mais formal.

Importante destacar que as famílias mais tradicionais tinham o costume de que suas filhas fossem pedidas em namoro pelo pretendente e o casamento só seria consumado, caso o pai autorizasse. Salienta-se, também, que a cantiga é uma clara exposição do poder patriarcal sobre as mulheres, ou seja, elas não eram donas de suas vontades. Nesse território familiar, o homem é quem toma as decisões pelas mulheres, anulando, assim, sua capacidade de decidir por si mesma. Entretanto, os movimentos feministas que lutam pela igualdade de direito entre homens e mulheres têm se mostrado bastante efetivos, pois ainda que seja minoria, a mulher vem conquistando espaços na sociedade, ocupando cargos que antigamente só eram ocupados por homens, como na política, por exemplo.

Alexina Pinto preocupa-se com fato de a cantiga mencionar “Vamos morrer de paixão” e faz um alerta aos leitores de que “[...] isso de morrer de paixão é só por brincadeira” e que, na vida real, os que ousam cometer tamanha temeridade são considerados “tresloucados” (PINTO, 1916, p. 91). Logo, Alexina Pinto, faz essa observação de ordem moral, com o intuito de enfatizar que na vida prática, devemos cumprir com os nossos deveres e não ficar morrendo por amor, distanciando-se do amor romântico.

3.8 Pretos do Sul: as fontes de pesquisa de Alexina de Magalhães Pinto

Alexina de Magalhães Pinto evidencia no livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916) o interesse de publicar um exemplar que teria como título *Folk-lore dos Negros*³¹ em que a cultura do povo negro fosse contada por meio das cantigas, entretanto, não veio a ser publicado. No “Appendice às cantigas” – Nota A, a pesquisadora deixa transparecer seu interesse em estudar os negros do sul de Minas. É importante frisar que, embora Alexina Pinto tenha selecionado apenas sete cantigas para compor o capítulo “Cantigas dos pretos”, é evidente que os negros e seus descendentes contribuíram, efetivamente, em outras inúmeras cantigas que compõem livro analisado.

A exemplo disso, temos a canção “O Lopes do Paraguay”³² que a folclorista e pesquisadora recolheu “[...] em uma fazenda do sudoeste de Minas por uma mulata do Bonfim (Bahia). Olhar firme; desembaraçada, confiante, era-lhe um gozo a atenção que atraía”. Percebe-se que Alexina Pinto estranha seu comportamento, talvez por se tratar de uma pessoa negra que, à época, a subserviência aos brancos era algo comum. No entanto, “Falava aos visitantes brancos como iguaes”, como de fato é. A própria negra sabia que se destacava perante aos demais ao afirmar para Alexina Pinto: “(<<Vê a Senhora como eu lhe falo? Eu, que fui creada no meio das sinhás-moças>>.) Via-se que do seu desembaraço, fazia-se a si mesma uma superioridade” (PINTO, 1916, p. 194). Pelo fato de ter convivido com os brancos, seu grau de instrução destacava-se em relação aos demais e isso era motivo de muito orgulho para ela, por se tratar de uma escravizada “[v]endida para o sul de Minas, aos doze annos” (PINTO, 1916, p. 194).

Alexina Pinto reitera a contribuição da escravizada na cantiga “O Lopes do Paraguay”, além de outras inúmeras cantigas. Embora a desenvoltura da escravizada seja um ponto de destaque, não é o que se observa na maioria dos escravizados que repassaram as cantigas para a folclorista. Em grande medida, essas pessoas não tinham

³¹ (PINTO, 1916, p. 59).

³² Ahi vem o Lopes do Paraguay,/ Com um alferes e dous tenentes,/ Fazendo guerra, prendendo gente;/ Quando elle prende, não quer soltar;/ Quando elle solta, é para judiar;/ Peguei na bala, p'ra *balear* (PINTO, 1916, p. 182).

instrução e se expressavam com pouca riqueza vocabular. Pouco sabiam da própria vida: “Na mesma fazenda ouvi, de uma preta retinta, muitas cantigas [...]. Interrogada onde aprendera ella essas quadrinhas, disse: — Na minha terra, nhanhá. Tornei-lhe. — Onde é sua terra? É lá nas margens do Rio S. Francisco, nhanhá” (PINTO, 1916, p. 194). Não sabia dizer o nome do lugar de origem e a idade que teria ido para o Sul de Minas. Apenas indicava com as mãos “[...] o tamanho de uma criança de oito a dez anos” (PINTO, 1916, p. 194). Para Alexina Pinto “[...] essa ignorancia da idade propria e dos filhos é geral, por esses logares onde tenho estudado os negros do sul. Os do norte parecem-me mais inteligentes (ou mais bem enfronhados no vocabulario branco, talvez, pelo maior contato)” (PINTO, 1916, p. 194). O que se destaca é a memória cultural coletiva desses povos que, mesmo não tendo informações sólidas de suas origens, sabiam narrar a história do próprio povo por meio das canções, passadas de geração em geração, através das narrativas orais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação tem como propósito evidenciar a relevância da autora e fazer com que sua obra seja reconhecida como uma importante referência para a crítica literária, no que tange às questões folclóricas, além de representar uma das principais fontes de materiais infantis desenvolvidos nos entresséculos XX e XXI. As cantigas selecionadas por Alexina Pinto para compor o livro analisado, especialmente no que diz respeito ao recorte “Cantigas dos Pretos”, faz-nos refletir questões que remontam o tempo da escravidão, gerando reflexões necessárias e pertinentes aos dias atuais.

Por considerar que a pesquisadora, folclorista e intelectual mineira ainda é pouco conhecida, nota-se que, por meio desta pesquisa, na última década, há um movimento crescente e significativo que, via de regra, representa, passos largos em relação a sua vida e obra. Esse movimento a fez ressurgir em pleno século XXI, comprovando, assim, que seu “[...] teimoso ideal humanitário” não foi em vão (PINTO, 1916, p. 7). Sua teimosia fez com que pudéssemos ter acesso a valiosos materiais historiográficos, representando, dessa forma, as culturas dos povos africanos, indígenas e europeus.

Diante disso, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo intitulado “O folclore e a literatura infantil brasileira” traz o contexto histórico do Brasil em meados do século XIX, além de destacar o movimento pela busca da identidade nacional, ou seja, algo que pudesse verdadeiramente representar a cultura brasileira. Outros pontos destacados no primeiro capítulo são a trajetória pessoal e profissional de Alexina de Magalhães Pinto e o que a crítica diz a respeito do trabalho historiográfico desenvolvido por ela. Além disso, o esboço provisório da Biblioteca Infantil que a autora empenhou-se em fazer e publicar no livro *Proverbios populares, maxims e observações usaes* (1917) é trazido integralmente em um dos tópicos. Em seguida, lançamos mão de questões atinentes ao “O assassinato da memória”, baseada em Fernando Báez (2010) para esclarecer como escritoras mulheres foram apagadas da historiografia literária. E para finalizar o capítulo em voga, abordamos de que maneira o folclore e a cultura popular estão presentes no livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* (1916).

No segundo capítulo, dedicamo-nos a analisar o livro e suas subdivisões, dando atenção especial à capa ilustrada por Moraes que, como informado anteriormente, não

foi possível identificar mais informações sobre esta autoria. Consideramos válido identificar cantigas e/ou canções que podem ser classificadas como manifestações culturais dos povos africanos, além daquelas elencadas no terceiro capítulo.

No terceiro e último capítulo, analisamos as sete “Cantigas dos pretos” selecionadas por Alexina Pinto para compor o início da segunda parte do livro, com o intuito de identificar a presença da voz negra nessas cantigas. E, para concluir, identificamos que Alexina Pinto demonstrou no “Appendice às cantigas” interesse singular em estudar os negros do Sul, negros estes que foram fontes de pesquisa da autora.

Portanto, diante do que foi analisado nesta dissertação, é notório o reconhecimento da intelectual mineira e seu importante papel para a cultura nacional brasileira e para a historiografia literária. Entretanto, seus trabalhos evidenciam também a ausência de um engajamento nas questões sociais, especialmente no que se refere à escravidão – se observada a episteme deste nosso tempo – aspecto que, evidentemente, não desbota ou invalida seu notável trabalho. Alexina Pinto era uma mulher de seu tempo.

Por fim, cabe mencionar que, no tempo em que o livro *Cantigas das creanças e do povo e danças populares* foi publicado, havia certa naturalização do que, somente mais tarde (inclusive a partir dos eventos radicais do século XX, como o Holocausto) entendeu-se como as violações de direitos humanos e civis e a luta por sua garantia. Como é possível notar, o artigo 149 do Código Penal Brasileiro, discutido na introdução desta pesquisa, diz, de forma clara, que, independentemente de sua etnia, todos, sem exceção, devem gozar plenamente de seus direitos. Embora a escravidão seja veementemente proibida, ainda é possível encontrar relatos de pessoas que passaram e ainda passam por situações análogas à escravidão. Dessa forma, é importante que estejamos atentos a qualquer tipo de desrespeito aos direitos humanos, a fim de que eles sejam resguardados.

Nessa perspectiva, entendemos que voltar a nossa atenção para trabalhos elaborados em outros tempos, como este da Alexina de Magalhães Pinto sobre o qual nos debruçamos neste nosso tempo, pode lançar luzes sobre a tarefa precípua de se valorizar a vida humana e, em especial, colaborar, de alguma forma, para a reflexão sobre o estudo da história dos africanos, sobre a luta dos negros no Brasil, a cultura

negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, como determina a Lei nº 10.639/2003.

Portanto, trabalhos como este podem contribuir para difundir a obra de Alexina de Magalhães Pinto e ainda colocar em destaque uma personagem multifacetada, definida como folclorista, historiadora, pesquisadora, professora e ainda musicista. Em tempos em que a mulher não tinha lugar de destaque, essa intelectual mineira, ainda que tardia, está ocupando espaços no campo da pesquisa literária e historiográfica.

REFERÊNCIAS

Da autora

PINTO, Alexina de Magalhães. *Contribuição do folk-lore brasileiro para a bibliotheca infantil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1907. Coleção Icks. Série A. (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro).

PINTO, Alexina de Magalhães. *Liga de instrucção moral inglesa*, traduzido do inglês por Alexina de Magalhães Pinto (IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Liga de instrucção Moral Inglesa [com sede em Londres]. Trad. Alexina de Magalhães Pinto. Belo Horizonte, 1907).

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares*. Coleção Icks, série A. RJ: Livraria Francisco Alves, 1916.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Os nossos brinquedos: contribuição para o folclore brasileiro*. Lisboa: Tip. A Editora, 1909. Coleção ICKS, Série B.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Proverbios populares, maxims e observações usuas*. Colaboração de Astolpho Pinto. Coleção Icks, série F. RJ: Livraria Francisco Alves, 1917.

Sobre a autora

ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1908. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1911. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

ALMANAQUE GARNIER. In: HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA, 1912. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-garnier/348449>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

ARROYO, Leonardo. (1918 – 1986). *Literatura infantil brasileira* / Leonardo Arroyo. – 3.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 408p.

CARNEVALI, Flávia Guia. Música popular, memória e história em Alexina de Magalhães Pinto. Cadernos de Pesquisa do CDHIS, [S. l.], v. 24, n. 2, 2012. DOI: 10.14393/cdhis.v24i2.13207. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13207>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

CARNEVALI, Flavia Guia. *A mineira ruidosa: Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)*. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Arquivo temático. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Recortes%20de%20Jornais&pesq=Alexina%20de%20Magalh%C3%A3es%20Pinto>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. Nelly Novaes Coelho. São Paulo: Escrituras Editora. 2002.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa Feminina e feminista no Brasil: Século XIX*. Dicionário ilustrado/Constância Lima Duarte. – 1. ed.,; 1.reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GOMES, Angela de Castro; ABREU, Martha. Alexina de Magalhães e Lavinia Raymond: mediações sobre cultura popular e folclore negro em dois tempos. Afro-Ásia, n. 66 (2022), pp. 316-351.

GUIMARÃES, Maria Lúcia Monteiro. “Alexina de Magalhães Pinto: do mito à realidade”. Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, 2017. Disponível em: <https://ihgsaojoaodelrei.org.br/alexina-de-magalhaes-pinto-do-mito-a-realidade/>>. Acesso em: 29 de março de 2023.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. Alexina de Magalhães Pinto, uma das fontes do Guia Prático de Villa-Lobos. Simpósio Villa-Lobos (6. : 2021 : São Paulo) Anais do VI Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] : videoconferências / organização Paulo de Tarso Salles – São Paulo : ECA-USP, 2021.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. Educação feminina e cultura musical entre as mulheres: Brasil, 1900-1950. Anais do IX Encontro de Pesquisa em Educação da Região Sudeste: "Pesquisa em Educação no Brasil: Balanço do Século XX e Desafios para o Século XXI". ANPED (Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação)/UFSCar (Universidade Federal de São Carlos). São Carlos, 2009.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *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: história 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*. Dissertação de Mestrado. 2020.

LIMA, Laura Emanuela Gonçalves. Os paratextos editoriais na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*, de Alexina de Magalhães Pinto. Congresso Internacional – Circulação tramas e sentidos na literatura. ABRALIC, 30 jul. 03 ago. 2018.

MARTINS, Saul. Vida e Obra de Alexina. *Revista Brasileira de Folclore*, v.10, n.28, Brasília, set/ dez, 1970, p. 225-227, 1970. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore>. Acesso em: 08 ago. 2022.

MARTINS, Saul. Vida e Obra de Alexina. *Revista Brasileira de Folclore*, v.10, n.28, Brasília, set/ dez, 1970, p. 225-227, 1970. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore>. Acesso em: 08 ago. 2022.

OLIVA, Osmar Pereira. *Alexina de Magalhães. Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Livro-objeto, 2021.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Maio/Agosto de 1965. Nº12 (1). Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore>. Acesso em: 08 ago. 2022.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Maio/Agosto de 1970. Nº27 (4). Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore>. Acesso em: 08 ago. 2022.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O Folclore no Ensino primário. *Revista Brasileira de Folclore*, p.91-112, 1962. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore>. Acesso em: 08 ago. 2022.

SANTOS, Larissa Modesto dos. *Alexina Pinto: Possibilidades de reflexão de uma trajetória docente por meio de fontes históricas* (2021). Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação (12.:2021: Cuiabá-MT) Anais de trabalhos completos do XII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação v.7 (COLUBHE) [recurso eletrônico]. Organizadoras: Elizabeth Figueiredo de Sá, Marijâne Silveira da Silva e Thalita Pavani de Castro. – Dados eletrônicos. Cuiabá-MT: Universidade Federal de Mato Grosso, 2021.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. *Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921). Memorial do memoricídio: escritoras esquecidas pela história: volume I / Organização: Constância Lima Duarte*. – Belo Horizonte: Editora Luas, 2022. 260 p. – (Precursoras).

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. *Contiguidades na literatura luso-brasileira de autoria feminina: reflexões sobre narrativas para crianças* (2019). *Mulheres em letras: diáspora, memória, resistência / Constância Lima Duarte organizadoras...* [et al.] e várias autoras – Viçosa. MG: As organizadoras, 2019. 493p. ; 21 cm.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. *Narrações da infância em Alexina de Magalhães Pinto: refletindo sobre as “Cantigas das creanças”* (2016). *Literatura de Minas: vozes esquecidas*. Luciano Marcos dias Cavalcanti organizadores... [et al.]. Editora Multifoco, 2016.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio; CUNHA, Maria Zilda da. ‘Opera Lyrica nacional’: das Minas Gerais para o folk-lore brasileiro e a biblioteca infantil. Recorte—revista eletrônica ISSN 1807-8591 Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR V. 14 - N.º 2 (julho-dezembro - 2017).

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio; RAMOS, Flávia Brocchetto. ‘Museus vivos das tradições humanas’: Alexina de Magalhães Pinto e sua concepção sobre o ‘papel eminentemente educador dos contos’. *Caligrama*, Belo Horizonte, v.27, n.1, p. 246-262, 2022.

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

VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecília Meireles e a educação da infância pelo folclore*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

Geral

ABREU, Martha. *Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950*. Afro-Ásia, n. 31, 2004.

ALVES, Elder Patrick Maia. O movimento folclórico brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60. *Desigualdade e diversidade—Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 12, p. 131-152, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. -) Coleção reconquista do brasil. 2. série; v.162).

BALDO, Mario. *O capitão do mato*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História do Brasil, opção História Econômica, da Universidade Federal do Paraná para obtenção do grau de Mestre em História do Brasil Universidade Federal do Paraná Curitiba, 1980.

BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural na América Latina: da conquista à globalização* / Fernando Báez; Léo Schlafman. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2010. Tradução de: El saqueo cultural de América Latina.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. Alfredo Bosi. – 50. ed. São Paulo; Cultrix. 2015.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Presidência da República. Casa Civil - Subchefia para Assuntos Jurídicos. Diário Oficial da União. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 17 de fevereiro de 2023.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In. *Vários escritos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/Duas Cidades, 2004, p.169-191.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1898-1986. *Dicionário do folclore brasileiro* / Luís da Câmara Cascudo. – 12 ed. – São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1898-1986. *Literatura oral no Brasil* / Luís da Câmara Cascudo. – 2. ed. – São Paulo: Global, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Entendendo o folclore e a cultura popular. 2002. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf.> Acesso em: 20 jul. 2021.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. Terceira margem, v. 14, n. 23, p. 113-138, 2010.

DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes literários da República: História e identidade no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. / Júnia Lessa França, Ana Cristina de Vasconcellos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. - 8. ed. rev. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

Índices: Almanaque Garnier, 1903-1914; Gazeta Litteraria, 1883-1884. Direção e apresentação de José Honório Rodrigues. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981. 167p. (Coleção Temas Brasileiros, 16) 059(083.86) 869.0(81)(05)(083.86) Rodrigues, José Honório, -, ed. t (Almanaque Garnier, 1903-1914)t (Gazeta Litterária, 1883-1884) série.

KOK, Glória Porto. *A escravidão no Brasil colonial* / Glória Porto Kok. – 7. ed. – São Paulo: Saraiva, 1887.

MAIA, Cláudia de Jesus. Feminismo e narrativa nacional no Brasil e em Portugal. Estudos feministas. Florianópolis, 25 (3): 530. Setembro-dezembro/ 2017.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. Leitura crítica da literatura infantil. Itinerários, Araraquara, n. 17/18, p. 179-188, 2001.

OLIVEIRA, Fernando Rodrigues de. *História do ensino da literatura infantil na formação de professores no estado de São Paulo (1947-2003)*. 2015.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

PIMENTA, Jussara Santos. *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)* / Jussara Santos Pimenta. – 2008. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação.

RAMOS, Arthur, 1903-1949. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise* / Arthur Ramos. – 3ª ed. – São Paulo: WMW Martins Fontes, 2007. – (Raízes).

RAMOS, Arthur, 1903-1949. *As culturas negras no novo mundo: o negro brasileiro* - III. 2ª ed. ampliada. Brasília, 1946.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil, 1879-1880*. Typ. Laemmert, 1888.

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 57, p. 71-88, 2018.

SILVA, Roberto Candido da. *O polígrafo interessado: João Ribeiro e a construção da brasilidade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História Social. 2008.

SOARES, Luiz Carlos. Os escravos de ganho do Rio de Janeiro no Século XIX. Universidade Federal Fluminense. Revista Brasileira de História. S. Paulo. V. 8, nº 16. pp.107-142. Mar.88./ago.88.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Identidade nacional e modernidade brasileira: o diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.