

## ALEXINA DE MAGALHÃES PINTO: CONTRIBUIÇÕES PARA A HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

Celiane Ferreira Reis<sup>1</sup>

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos<sup>2</sup>

*“Sêde, cada dia, mais prendados, mais sabedores do que possa concorrer para vos tornar mais piedosos, mais educados, mais inteligentes – mais valorosos, enfim, pelo coração e pelo saber; cada dia mais humanos. Aprendei sempre o que é bem. Entoai direitinho essas cantigas”.*

*Alexina de Magalhães Pinto*

A escritora, folclorista, musicista e educadora Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921) nasceu na fazenda de Ouro Fino, município de Além Paraíba, Minas Gerais – conforme Maria Lúcia Monteiro Guimarães (2017). Há, entretanto, algumas divergências sobre o ano e local de nascimento da Alexina de Magalhães, pois alguns estudiosos, como Saul Martins (1961) e Laura Emanuela Gonçalves Lima (2020) afirmam que ela tenha nascido em São João del-Rei, Minas Gerais, em 1870, o que não coincide com a data da certidão de batismo do ano de 1869. O que se pode afirmar é que Alexina de Magalhães é filha do engenheiro Eduardo de Almeida Magalhães e de dona Virgínia Vidal Leite Carneiro, considerada uma das famílias tradicionais mineiras são-joanenses.

Alexina foi pioneira no que diz respeito à forma de ensino que adotou e contribuiu efetivamente para a educação infantil. Infelizmente não teve o seu devido valor reconhecido por se tratar de um contexto sociocultural e histórico em que a mulher não tinha voz e isso impactou significativamente a visibilidade de seus projetos educacionais. De acordo com Guimarães (2017), em 1893, Alexina de Magalhães tomou posse da Cadeira de desenho e caligrafia da antiga Escola Normal de São João

---

<sup>1</sup>Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários – PPGL pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3018219875970480>.

E-mail: [celianemoc@gmail.com](mailto:celianemoc@gmail.com).

<sup>2</sup>Professora Doutora em Literatura, na Universidade Estadual de Montes Claros-Unimontes.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0886864680892636>.

E-mail: [cassiadionisio@hotmail.com](mailto:cassiadionisio@hotmail.com).

Atualmente, desenvolve o projeto de pós-doutoramento “História Cultural de Mulheres Escritoras: Vida e Obra de Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921)”, vinculado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG e institucionalizado na Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais-FAPEMIG.

del-Rei e ocupou o cargo por três anos, tendo, posteriormente, pedido exoneração para lecionar na Escola Normal do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de vinte anos. Ela faleceu em 1921, em Correias, distrito de Petrópolis, Rio de Janeiro, atropelada por um trem, pois, devido à surdez que a teria acometido, não percebera a proximidade da locomotiva.

Alexina de Magalhães se dedicou a resgatar e a registrar a identidade nacional de forma que, em sua percepção, os povos que integravam o Brasil fossem representados através da própria cultura; além disso, usou os materiais folclóricos para elaboração de livros infantis para a educação. Suas principais obras são: *Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil* (1907), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e *Provérbios populares, máximas e observações usuais (escolhidos para uso das escolas primárias)* (1917). Toda sua obra é muito pouco conhecida, embora tenha sido de grande importância para se pensar em uma educação voltada para cultura nacional, especialmente o folclore.

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. Conforme Carnevali,

o papel do resgate da cultura popular e em consequência, dos folcloristas, seria fundamental nesse momento, já que seria a cultura popular uma espécie de documento de identidade da nação e mais do que isso, elemento transformador porque daria a nação, através do trabalho incansável de coleta e intermediação dos folcloristas, uma “cultura nacional” a ser partilhada por todos. Esse papel transformador passaria, portanto, pelo universo musical e literário, na medida em que os Cantos e os Contos populares serviriam como matriz referencial para a construção de uma música e de uma literatura dotadas de originalidade e representatividade nacionais, e também por um projeto pedagógico de elaboração de literatura didática. (CARNEVALI, 2009, p. 45-46)

Dessa forma, os folcloristas se apropriaram da cultura popular na tentativa de educar moral e intelectualmente a população brasileira, além de terem o intuito de carimbar as tradições folclóricas como símbolo de identidade brasileira. Nesse viés,

Alexina de Magalhães 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.

Alexina de Magalhães Pinto 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. É também Carnevali que afirma que:

Coube a Alexina a reação pioneira no Brasil contra o b-a-bá ou cartilha soletrada e foi percussora, na escola primária, do método global. Além disso, Alexina foi quem usou pela primeira vez material folclórico na elaboração de livros didáticos, contrariando a tendência da época de excluir histórias populares e folclóricas dos livros didáticos, ou mesmo da literatura cívico pedagógica voltada às crianças, através da reelaboração ou recriação de histórias folclóricas, brincadeiras infantis e cantigas populares ou de roda. Alexina foi inovadora ao acreditar no potencial educativo da cultura popular. Ela acredita ser de fundamental importância a criação de uma literatura nacional voltada para as crianças e jovens brasileiros, além da criação e ampliação de bibliotecas destinadas a esse público. (CARNEVALI, 2009, p. 17)

Alexina de Magalhães foi criada e educada numa sociedade patriarcal, mas vislumbrava uma perspectiva diferente, uma vez que, apesar de não estar em um contexto que lhe fosse favorável por sua condição de gênero, soube conquistar o seu próprio espaço e ainda cooperar para o ensino por meio de suas obras. É válido dizer que Alexina de Magalhães Pinto deixa transparecer em suas obras o intuito de instruir, educar e preparar os cidadãos para o futuro, de forma que futuramente pudessem exercer o seu papel de servir ao país. Assim, o povo estaria preparado para servir ao Brasil e contribuir para o crescimento da Nação.

Impossível falar da cultura folclórica sem mencionar a importância de Sílvio Romero (1851-1914), considerando tratar-se de um dos principais fundadores dos estudos folclóricos no país e é, portanto, uma referência para todos os estudiosos que se debruçam e debruçaram sobre o tema em questão, como, por exemplo, Alexina de Magalhães Pinto. Romero se destacou por tratar as tradições culturais cientificamente, isto é, com objetivos definidos. Sendo assim, desde Sílvio Romero, no final do século XIX, que a cultura popular, a poesia e a música passaram a ser vistas como algo que poderia ser definido como identidade nacional brasileira.

Além de Romero, Amadeu Amaral (1875-1929), Mário de Andrade (1893-1945) e Câmara Cascudo (1898-1986) também contribuíram significativamente para os

estudos culturais. Amaral se destacou por defender “uma coleta cuidadosa das tradições populares, e empenhava-se pelo desenvolvimento de uma atuação política em prol do folclore”, como afirma Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2002), em seu texto *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Conforme Cavalcanti (2002), Mário de Andrade “procurou conhecer e compreender o folclore em estreito diálogo com as ciências humanas e sociais então nascentes no país. Para ele, o folclore, expressão da nossa brasilidade, ocupava um lugar decisivo na formulação de um ideal de cultura nacional”. Já Câmara Cascudo não se considerava um folclorista, mas, sim, um etnógrafo. Segundo Ricardo Luiz de Souza em sua tese *Identidade nacional e modernização na historiografia brasileira: o diálogo entre Romero, Euclides, Cascudo e Freyre* (2006), Cascudo considera que “a tradição oral pode e deve, portanto, ser utilizada como fonte histórica, mas de forma auxiliar em relação ao documento escrito; este sim, para ele, deveria ser o documento cuja validade seria inquestionável”. Portanto, são autores que trouxeram contribuições essenciais para os estudos das tradições culturais no Brasil.

O trabalho em questão se justifica pelo fato de Alexina de Magalhães Pinto ser uma figura pouca conhecida no âmbito literário, embora tenha exercido um papel de grande relevância para a cultura nacional brasileira. Suas obras apresentam importantes produções da cultura popular, o que se nota nas cantigas que compõem o livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), e representam memórias e contribuições de povos que nos formaram – por exemplo, expressões de descendentes de escravizados, o que nos permite analisar a sua obra na perspectiva de como a figura do negro é representada, especificamente na parte intitulada “Cantigas dos pretos”.

A oportunidade de investigar esta obra, que foi esquecida pela historiografia canônica, parece-nos necessária e urgente porque, além de ela abordar questões da memória coletiva de um povo, traz à tona também o caráter identitário dessas produções recolhidas por Alexina de Magalhães, contribuindo, assim, para a divulgação de sua obra. De maneira especial, apresentaremos breves considerações sobre como o negro é representado em “Cantigas dos pretos”, capítulo da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), a qual embora tenha sido escrita no início do século XX, parece ser um documento importante para se discutir

um tema em plena potência nos dias atuais. Discutiremos, portanto, como a folclorista e professora Alexina de Magalhães Pinto representa a figura do negro por meio das cantigas recolhidas em suas viagens pelo interior do Brasil, mais precisamente nos estados de Minas Gerais em que as sete cantigas (intituladas “Pae Jose”, “Charuta”, “Pae Francisco”, “Sinhezinha”, “Chiquinha”, “Tumba” e “Carola”) foram compiladas na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (Coleção Icks, Série A), publicada em 1916.

### **1. A representação do negro em “Cantigas dos Pretos”, da obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) de Alexina de Magalhães Pinto.**

Alexina de Magalhães Pinto compilou as cantigas recolhidas, dividiu-as em duas partes e intitulou-as, respectivamente: primeira parte – “Cantigas e Cantigas dos Pretos” e a segunda parte – “Cantigas e Danças, Côretos, Corêtos de Mesa, Corêtos e Bandos de Rua, Cantigas Jocosas” e “Cantigas Históricas, Regionaes, Patrioticas” e publicou a obra *Cantiga das Crianças e Povo e Danças Populares* em 1916. Como recorte para análise, foi selecionada a primeira parte, especificamente “Cantigas dos Pretos”, que é composta por sete cantigas já citadas anteriormente.

Vale ressaltar que as cantigas que compõem a obra analisada vêm acompanhadas de suas respectivas partituras musicais e também de ilustrações. As partituras foram compostas pela própria Alexina, uma vez que, além de folclorista e professora, era também musicista. Quanto às ilustrações, várias delas ao longo do livro são assinadas por “Moraes”<sup>3</sup>; mas as que são anônimas talvez sejam de autoria da própria Alexina Pinto, que chegou a ocupar a cadeira de desenho e caligrafia da antiga Escola Normal de São João del-Rei.

A primeira cantiga que compõe “Cantigas dos Pretos” é “Pae José”:

#### **Pae José**

– 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 *barancotá* dizendo qu’éciume.*

*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*,*

---

<sup>3</sup>Em nossas pesquisas ainda não conseguimos encontrar maiores informações sobre essa autoria.

Sinházinha fica tudo *zangarinha*;  
Cúmuêre já não póre dá pancada,  
Manda rapá minha cabeça *cúnavaia*. (PINTO, 1916, p. 76-77)

“Pae José” representa, aparentemente, um diálogo entre Pae José e outra pessoa que não é identificada na cantiga. Alexina de Magalhães explica em nota de rodapé que a expressão Pae se diferencia do termo juvenil, isto é, se refere a alguém mais velho. Para Carnevali (2009), a cantiga em questão faz parte do “Ciclo de Pai João”, que conforme Luiz da Câmara Cascudo em *Literatura Oral no Brasil* (1984) 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*”. Para 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), o trecho destacado se refere 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 escravizada “zi negrinha” deveria estar “cosendo”. No entanto, está brigando por ciúmes. É clara a relação senhor/escravo na cantiga. A Sinhazinha ocupa um lugar privilegiado da casa (a sala), destinado à nobreza e a mulher negra, a cozinha, lugar menos nobre, em que “deveria estar executando seu trabalho”. No entanto, a escravizada se descuida de suas atribuições e começa a fofocar e a brigar. É importante salientar também que a palavra “Sinhazinha” está grafada com letra maiúscula e “negrinha” não. A forma com a qual a autora decide empregar as palavras em destaque pode ser entendida como categorização de grau de importância a que cada uma remeteria, tanto para Alexina 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), raspando sua cabeça – prática comum dos senhores de escravos. Alexina de Magalhães traz essa informação em nota: “Rapar a cabeça era imensa ignominia para

os escravos, em Minas, ao menos; dizem-me que, isso, por ser antiga usança rapar a cabeça aos que iam para a Casa da Correção. As escravas exasperavam-se, com o facto, até o suicídio” (PINTO, 1916, p.77). Percebe-se que a Sinhazinha grita, destrata, ralha, agride verbalmente, mas não pode dar pancadas. Estaria relacionado ao fato de o “Pae José” ser um idoso e não aguentar apanhar ou se tratava de um escravizado “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 referida, 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 em um contexto de extremo esvaziamento da dignidade humana. Percebe-se, em razão disso, que os negros, por meios 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, defendem também que o seu folclore é permeado de inúmeros significados. 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, sofredor, 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 resistência à escravidão, “pois através da sátira, da música e da dança”, como afirma Abreu (2004), protestava à sua maneira, com as ferramentas que sabia usar para mostrar sua indignação e insatisfação perante o sofrimento que era ter sua vida delegada à vontade de outrem.

Outra cantiga que é considerada pertencente ao “Ciclo de Pai João” na obra de Alexina de Magalhães é “Pae Francisco”:

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

A folclorista Alexina de Magalhães descreve a cantiga “Pae Francisco” como uma “Cantiga do Palhaço”. Para Carnevali (2009), a explicação para a cantiga ter recebido essa definição se justifica 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, no Brasil, tem duplo sentido, pois também pode se referir a alguém que diz tolices e faz papéis ridículos. 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”<sup>4</sup>, expressões notadamente de caráter depreciativo, que o desqualificam e ridicularizam.

Em “Pae Francisco” é possível perceber a felicidade do negro ao receber a informação do seu senhor de que poderia se lavar e se casar. Ainda em consonância com Carnevali (2009), “dentro do estereótipo de Pai João, a história indicava que *Pai*

---

<sup>4</sup>Necessário mencionar que, atualmente, expressões dessa natureza podem configurar crimes de racismo e/ou injúria racial, tipificados pela Lei n.7.716, de 05 de janeiro de 1989, previstos no Código Penal, no art. 140, § 3.

*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). Todavia, Abreu (2004) defende que nem todas as cantigas pertencentes ao Ciclo do Pai João podem ser categorizadas como cantigas de submissão e de aceitação da vida de escravizados, uma vez que, na cantiga “Pai João”, revela-se uma certa rebeldia por parte do escravizado que furtava alimentos do seu senhor.

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

**Charuta**

*(Em roda)*

Amanhá 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 elle 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.  
*Estribrilho*  
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, se encantou 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*. 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*. Dessa forma, pode-se depreender que os escravizados, obviamente, não se sentiam representados por aqueles senhores, mesmo que tivessem roupas ou calçados melhores que os deles. Pode-se depreender que ser e/ou agir como um branco (usar sapatos e paletó) não era, para os escravizados, um desejo, talvez porque esses itens de vestuário simbolizassem todo sofrimento imposto e uma vida sem a liberdade almejada. Para Carnevali (2009) esse tipo de discurso funcionava “como arma de resistência dos afro-americanos contra a opressão”. Dessa forma, pode se inferir que a cantiga que a folclorista Alexina de Magalhães nomeou como cantiga de roda, embora seja permeada de ritmos e batuques característicos da dança africana, possui também um caráter crítico e satírico.

A próxima “Cantiga dos pretos” a ser analisada é “Sinházinha”, que Alexina de Magalhães Pinto classifica como cantiga de socar:

**Sinházinha**  
(*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)

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 escravos. Em nota, Alexina 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)

Entoando cantigas como essas as escravizadas concluíam seus trabalhos braçais, valendo-se dessa estratégia para aplacar o sofrimento da escravidão e também, provavelmente, para dar ritmo ao trabalho, fazendo com que conseguissem se concentrar melhor na tarefa – o que redundaria em produtividade satisfatória. É importante salientar que as cantigas recolhidas por Alexina de Magalhães e publicadas em 1916 não foram necessariamente criadas em 1916. Tal como os contos populares, as cantigas eram passadas de geração a geração através da oralidade. Dessa forma, mesmo tendo 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. Ademais, deve-se lembrar de que, após a “Abolição”, os negros não foram de fato “libertos”, uma vez que muitos deles continuaram em situações análogas à escravidão. Além disso, a tradição não desaparece de um momento para outro. Os hábitos, costumes, canções, narrativas e tantas outras manifestações que temos ainda hoje remontam aos tempos coloniais. Obviamente que essas manifestações vão se alterando, mas guardam elementos de tempos remotos.

Carnevali (2009) chama a atenção para a forma com a qual Alexina de Magalhães Pinto apresenta a cantiga, sem fazer maiores questionamentos a respeito de como esse povo era visto e tratado após a abolição. Em nota, Alexina parece idealizar a situação vivida por essas mulheres, como se estivessem ali por puro prazer, sem que houvesse um sistema de dominação por detrás dessa imagem de povo “feliz” e “realizado”, como afirma Carnevali (2009). Portanto, a representação da figura do

negro escravizado, a partir do viés mostrado por Alexina, hoje, apresenta-se com vieses completamente anacrônicos. Embora Alexina de Magalhães tenha sido uma mulher que se destacou por seu pensamento inovador em relação à forma de ensino adotado e por outras escolhas no âmbito de sua vida pessoal, apreende também outros movimentos da história de maneira análoga a pensadores que lhe são contemporâneos. A autora viveu em fins do século XIX e primeira metade do século XX e, por mais que não existisse oficialmente escravidão naquela época, muitos brancos e ricos ainda mantinham pessoas negras em situação semelhante à escravidão. Alexina Pinto provavelmente não alcançou efetivo distanciamento temporal para que pudesse fazer uma exposição mais crítica sobre as cantigas, uma vez que o debate sobre a representatividade do negro e seu papel na sociedade demorou algum tempo para que fosse refletido de forma mais sistemática – aspecto que, de forma alguma, compromete a importância da produção intelectual e cultural da autora.

A próxima cantiga que também pode ser classificada como “Cantiga de trabalho” é “Chiquinha”:

**Chiquinha**

*(Cantiga de peneirar)*

Começou peneirar,

Chiquinha,

Começou peneirar...

Chuva de marambaia,

Começou a peneirar. (PINTO, 1916, p. 86)

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

Existem 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 matinal, 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)

Novamente Alexina não faz nenhuma menção 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 descreve a dureza do trabalho, mas romantiza ao dizer que as cantigas vão “impregnando de poesia a atmosfera”. Talvez esse posicionamento da Alexina de Magalhães se explique pelo fato de ela pertencer a

uma classe social altamente elevada e não ter precisado realizar nenhum trabalho braçal. O objetivo da folclorista, ao que parece, era registrar essas cantigas, sem se atentar a questões sociais, embora esses elementos sejam muito latentes nas cantigas.

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

**Tumba**  
(Samba)  
Segura *tumba*,  
O *tumba lamponeiro*;  
Por causa de *tumba*  
Perdi o captivoiro  
O *tumba*,  
Olha *tumba*, cum *bábá*;  
Eu *corta* o páu,  
O cavaco vae voando. (PINTO, 1916, p. 88-89)

A presente cantiga nos remete ao samba, como nomeado pela autora. “Tumba” seria um instrumento de origem africana utilizados em rodas de danças para embalar a cantoria entre os escravizados. Em nota, Alexina de Magalhães 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 folclorista Alexina de Magalhães, 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 se refere como “preta ébria”. Portanto, nota-se que não fazia parte dos objetivos da autora oferecer um aparato crítico sobre as questões ou à forma como o negro era representado. Ainda sobre “Tumba”, Alexina de Magalhães 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 lamponeiro – 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 atribuíra. 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 paixão 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 de Magalhães fez um minucioso estudo sobre as cantigas sobre o qual se debruçou, a julgar pelos detalhes que traz em notas de rodapé e explicativas ao final da obra, além de partituras, com o intuito de que professores e pais compreendessem a importância do caráter pedagógico dessas produções, as cantassem e praticassem com os pequenos, dentro e fora da escola – ainda que não tenha atentado às questões raciais que essas cantigas encerram.

Para finalizar nossas reflexões sobre as “Cantigas dos Pretos”, convocamos a cantiga “Carola”:

**Carola**

Você gosta de mim,  
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)

Essa cantiga denota 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” – embora se possa inferir que “Carola” faça parte de uma classe social diferente da de seu pretendente, e isso represente um empecilho para a união dos dois. O título da cantiga é diferente das designações das demais, além de ter uma linguagem mais formal em relação às primeiras – e, nota-se, a narrativa evoca práticas e costumes das famílias mais tradicionais em que suas filhas eram pedidas em namoro pelo pretendente e o casamento só se consumava com o aval do pai da moça. A autora, em nota atinente a essa cantiga, preocupa-se com fato de alertar sobre o “Vamos morrer de paixão” dizendo que “isso de morrer de paixão é só por brincadeira” e que, na vida real, os que ousam cometer tamanha temeridade são considerados “tresloucados” – o que deixa entrever as feições didáticas e pedagógicas da obra em tela.

## **2. Apontamentos finais**

Nota-se que a obra de Alexina de Magalhães Pinto, buscando erigir-se como recurso para uso nas escolas daquele tempo, manifesta, em sua imprescindível face cultural e histórica, caráter moralizante, num contexto de legítima preocupação com métodos de ensino adotados para que as crianças aprendessem a ler e a escrever – inegavelmente, conferindo à autora posição entre os maiores educadores do país nos séculos XIX/XX.

É provável que Alexina de Magalhães não seja mencionada na maioria dos estudos sobre a literatura infantil brasileira por se tratar, aquele seu contexto, de época em que a mulher escritora era vista como menos importante e que escrever seria uma atividade séria só para os homens. A mulher não poderia dar prioridade a seu trabalho como escritora, pois a sua prioridade eram o lar e a família. Assim, estudos contemporâneos que evocam a vida e produção de mulheres como Alexina Magalhães Pinto são fundamentais por se proporem a vasculhar e a revirar a historiografia de autoras que escreveram obras primorosas para o público infantojuvenil e contribuíram para que hoje pudéssemos ter uma Literatura voltada para este público, utilizando-se de importantes fontes, como o Folclore. Alexina de Magalhães Pinto se comprometeu em viajar para os interiores dos estados, como Minas Gerais e Rio de Janeiro e a coletar cantigas, contos e histórias populares, com o propósito de resgatar e registrar a cultura de um país, contribuindo, assim, para os estudos de literatura e cultura.

O presente trabalho, portanto – que integra pesquisa mais ampla em nível de mestrado – buscou, ainda que de forma breve, traçar discussões acerca da representatividade do negro na obra de Alexina de Magalhães Pinto, com vistas a colaborar para que autora seja devidamente reconhecida por seu singular trabalho, especialmente no que tange aos registros das cantigas que representam a cultura de um povo. A tarefa de pesquisa, registro documental e a divulgação dessas cantigas empreendida pela escritora mineira possibilita-nos, hoje, investigar e compreender nuances de um tempo em que a preocupação referente ao espaço do negro na sociedade não estava na agenda.

## **Referências**

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

BOCCATO, Vera Regina Casari. Metodologia da pesquisa bibliográfica na área odontológica e o artigo científico como forma de comunicação. *Revista de Odontologia da Universidade Cidade de São Paulo*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 265-274, 2006.

CARNEVALI, Flavia Guia. *A Mineira Ruidosa*- Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921). 2009. Tese (Doutorado em História Social)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. 2002. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em:  
[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo\\_o\\_folclore\\_e\\_a\\_cultura\\_popular.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf). Acesso em: 20 jul. 2021.

LOWANDE, Walter Francisco Figueiredo. DE SOUZA, Ricardo Luiz. Identidade nacional e modernidade brasileira: o diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, p. 232. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 239-244, 2009. Disponível em:  
<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/16>. Acesso em: 6 dez. 2021.

GUIMARÃES, Maria Lúcia Monteiro. Alexina de Magalhães Pinto: Do mito à realidade. *Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. São João del-Rei. Disponível em:  
<https://ihgsaojoodelrei.org.br/alexina-de-magalhaes-pinto-do-mito-a-realidade/>. Acesso em: 10 out. 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

LIMA, Laura Emanuela Gonçalves. *Os paratextos de Alexina de Magalhães Pinto em Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Minas Gerais: Universidade Estadual de Montes Claros, 2020. Disponível em:  
<http://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/05/OS-PARATEXTOS-DE-ALEXINA-DE-MAGALH%C3%83ES-PINTO-EM-CANTIGAS-DAS-CRIAN%C3%87AS-E-DO-POVO-E-DAN%C3%87AS-POPULARES.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.