



Folclore e cultura popular brasileira em *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto¹

The Brazilian folklore and popular culture in the Children's and people's songs and their popular dances. (1916), by Alexina de Magalhães Pinto

Celiane Ferreira Reis²

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos³

RESUMO: O folclore é parte integrante da cultura e, no caso do Brasil, muitos estudiosos apontam essa face da cultura como imprescindível para a construção da identidade nacional. À luz disso, a presente pesquisa objetiva refletir sobre o papel da folclorista e educadora Alexina de Magalhães Pinto para a pesquisa da cultura popular brasileira; identificar de que forma suas obras colaboraram para o conhecimento da Literatura Infantil brasileira; averiguar como a cultura e a história dos povos africanos são apresentadas na obra; verificar quais são os temas recorrentes na obra *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e, ainda, analisar o motivo pelo qual suas obras são tão pouco conhecidas, embora a autora seja mencionada como precursora da Literatura Infantil brasileira. A investigação embasou-se em Flávia Guia Carnevali (2009), Maria Lúcia Monteiro Guimarães (2010); Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2017); Maria Zilda da Cunha (2017), Luís da Câmara Cascudo (2012), Mário de Andrade (1989), Arthur Ramos (2007), entre outros. Pretende-se, portanto, colaborar com a discussão sobre o papel de Alexina de Magalhães Pinto e suas contribuições para a o folclore nacional, a cultura popular brasileira e a Literatura Infantil.

Palavras-chave: Alexina de Magalhães Pinto; Cultura popular brasileira; Folclore.

ABSTRACT: The folklore is an integral part of culture and, in the case of Brazil, many scholars point to this aspect of culture as essential for the construction of national identity. From this point of view, this research aims to reflect on the role of the folklorist and educator Alexina de Magalhães Pinto for the investigation of the Brazilian popular culture. Identify how her works contributed to the knowledge of the Brazilian Children's Literature; find out how the culture and history of African peoples are presented in this work; verify what are the recurrent themes in the work the brazilian folklore and popular culture in *The children's and people's songs and their popular dances. (1916), by Alexina de Magalhães Pinto.* Analyze the reason why her works are so little known, even though the author is considered a precursor of Literature Brazilian child. The bibliographical research was based on authors such as Flávia Guia Carnevali (2009), Maria Lúcia Monteiro Guimarães (2010); Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (2017); Maria Zilda da Cunha (2017), Luís da Câmara Cascudo (2012), Mário de Andrade (1989), Arthur Ramos (2007), among others. Therefore, it is intended to contribute to the discussion about the role of Alexina de Magalhães Pinto and her contributions to national folklore, the brazilian popular culture and children's literature.

Keywords: Alexina de Magalhães Pinto; Brazilian popular culture; Folklore.

¹ Este artigo faz parte da dissertação "'Cantigas dos pretos': a presença da voz negra no livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) de Alexina de Magalhães Pinto" apresentado em 24 de abril de 2023 ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Também se vincula a projetos de pesquisa desenvolvidos há algum tempo pela coautora, objetivando investigar a vida e obra de Alexina de Magalhães Pinto.

² Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários –PPGL. Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. celianemoc@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0231-4068>.

³ Professora na Universidade Estadual de Montes Claros/UNIMONTES. Doutora em Literatura; pós-doutoranda na Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG; desenvolve o projeto de pesquisa "História cultural de mulheres escritoras: vida e obra de Alexina de Magalhães Pinto (1869-1921)", com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais/FAPEMIG. E-mail: cassiadionisio@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7765-0701>.



Folclore e Literatura Infantil por Alexina de Magalhães Pinto

A escritora, folclorista, musicista, educadora e historiadora cultural Alexina de Magalhães Pinto nasceu em São João del-Rei, Minas Gerais, em quatro de julho de 1869 e faleceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 17 de fevereiro de 1921. Filha de Eduardo d'Almeida Magalhães e Virgínia Vidal Carneiro de Magalhães, considerada uma das famílias tradicionais são-joanenses, a autora dedicou-se a resgatar e a registrar a identidade nacional de forma que os diferentes grupos étnicos fossem representados, utilizando-se, para isso, produções folclóricas para elaboração de livros infantis. Suas obras 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) e *Proverbios populares, maxims e observações usuas* (1917). Suas produções fizeram parte da coleção *Icks* e foram publicadas pela Livraria Francisco Alves.

Alexina Pinto foi, em seu tempo, pioneira no que diz respeito às metodologias de ensino que, mais tarde, contribuíram efetivamente para a educação infantil, contudo, não teve o seu valor reconhecido, provavelmente por ter vivido em 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 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, quando, então, pediu exoneração e transferiu-se para a Escola Normal do Rio de Janeiro, onde permaneceu por mais de vinte anos.

A autora em questão se dedicou a resgatar e a registrar produções culturais em que a identidade nacional dos povos fossem representados, utilizando-se desses materiais folclóricos para elaboração de livros infantis para uso no sistema de ensino. Toda sua obra é muito pouco conhecida, embora tenha sido de grande importância para se pensar em uma educação voltada para cultura nacional, especificamente, 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 à 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).

Portanto, 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 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. Carnevali afirma que

[c]oube 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 Pinto foi criada e educada numa sociedade patriarcal e, apesar de não estar em um contexto que a favorecesse por ser mulher, soube conquistar o 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 pudessem exercer o seu papel futuramente de servir ao país. Assim, o povo estaria preparado para servir ao Brasil e contribuir para o crescimento da Nação.



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) chama a atenção para o método empregado por Alexina Pinto em relação a composição do livro em que a autora se utiliza de paratextos de sua autoria, aproximando de um tutorial, adicionando informações relevantes, tais como, os Estados do Brasil em que foram recolhidas, além de se preocupar com o público-alvo que são as crianças em sala de aula (CUNHA e SANTOS, 2017, p.8). Para Cunha e Santos, a partir dos paratextos que a autora Alexina Pinto traz no livro *Cantigas das Crianças e do povo e danças populares* (1916) é possível inferir “[...] a excepcionalidade intelectual da autora, a qual confere à arte - segundo uma 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” (CUNHA e SANTOS, 2017, p.9).

Folclore e literatura oral brasileira

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 o da historiadora cultural e professora Alexina de Magalhães Pinto, que publicou o livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916). Ela viajou para alguns estados brasileiros e compilou inúmeras cantigas folclóricas que representam, em grande medida, entre outros aspectos, como era a vida dos escravizados nos tempos da escravidão. Além de as cantigas serem bastante representativas no que tange à cultura e vivência de um povo, o que se destaca nesses cantares é o repertório cultural desses povos, que repassaram às gerações futuras seus cantos por meio da oralidade.

Para Câmara Cascudo (2006), em *Literatura Oral no Brasil*, 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 está presente “[...] na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda 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, histórias 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.22). Para o folclorista Cascudo (2006), tudo aquilo que permanece vivo na memória coletiva e costumes de um povo e resiste ao tempo é considerado elemento vivo da Literatura Oral. Para ele, o Folclore é a antítese daquilo que é contemporâneo, pois lhe falta 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, as quais não se sabe com precisão quando surgiram ou quem são os seus(as) autores (as). Essa indecisão cronológica, anonimato e oralidade aos quais o autor se refere fazem parte dos elementos que as designam 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, p.22), que é folclórico, “[...] pois nem toda produção popular é folclórica[...]”, uma vez que a festa de Carnaval



ainda permanece atual, no que diz respeito à sua época de criação, ou seja, faz parte de uma produção contemporânea.

Em consonância com Cascudo (2006), a Literatura Oral brasileira consegue reunir todas as 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, o autor traz a definição do Moraes, na edição de 1831, em que a tradição é uma “[...] notícia que passa sucessivamente de uns aos 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, reunindo-as no exemplar *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916).

Alexina Pinto 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. Entretanto, os folcloristas Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Arthur Ramos, Nina Rodrigues, Alexina Pinto e outros, se dedicaram a fazer pesquisas sobre a cultura brasileira e a documentar de forma sistematizada a cultura dos povos que habitavam o Brasil. Interessante lembrar, nesse sentido, que a Literatura Oral brasileira é composta por elementos de diferentes origens, entre as quais se podem citar a indígena, a portuguesa (europeia) e a africana devido ao processo de colonização e escravização.

Para Cascudo “[...] indígenas, 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). Câmara Cascudo define ainda 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.23).

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 (RAMOS, 2007, p.23).

Nesse sentido, o folclore representa para a cultura nacional a sua força de expressão por meio das cantigas, danças, ritos, religiões, superstições e todas as demais formas de se expressar culturalmente. Em *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) Alexina Pinto colige inúmeras cantigas que representam como era a vida dos povos escravizados, e isso remonta à questão cultural desses povos, que mesmo estando sujeitos às piores atrocidades, se valiam da música e da dança para viverem 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 violentas distorções. A exemplo disso, Ramos (2007) afirma que esses povos

[r]ecalçados 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 *feiticeira*, 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.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. No caso dos povos africanos, soma-se a isso a sua condição de subjugados à imposição cultural dos colonizadores. 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.

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, como mencionado. O que se destaca em sua obra é o fato de se utilizar do folclore, algo que passou a representar a cultura do brasileiro, para o viés educacional. O exemplar *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916)



é voltado nitidamente para a educação, visto que a folclorista também exercia o cargo de professora. Embora as cantigas recolhidas não sejam de sua autoria, a folclorista se faz presente na obra por meio das notas de rodapé, justificativas e demais paratextos que compõem o livro. A intelectual mineira traz, na maioria das cantigas, informações de quais Estados do país essas produções foram coletadas e, na maioria das vezes, de quem as ouviu e emitindo juízo de valor em algumas delas.

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

O livro *Cantigas das creanças 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. A primeira cantiga a ser analisada é “João corta pau” 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 angu;
Thereza bota a mesa
P’ro compadre vir jantar.
(PINTO, 1916, p. 18).

(Versão mineira)

João corta páu;
Maria meche angu;
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). 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 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).

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 seção 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 levae p'ra Correccão.
(PINTO, 1916, p. 44).

Cascudo (2006) alerta para a questão de as cantigas representarem o brinquedo das crianças:

Para as crianças de menor idade, estende-se a multidão dos brinquedos tradicionais, todos gratuitos, trazidos pela memória, alguns com música, facilitando a decoração, outros com os ritmos que substituem a música, fácil, bonita, inesquecível. Primeiro os processos para escolher quem inicia o brinquedo, quem vai correr, cantar ou dirigir a fila neste ou naquele ponto. A escolha é feita por meio de fórmulas que indicam, fortuitamente, o iniciador. Na roda dos meninos e meninas, o mais esperto emprega as fórmulas, acatadas e indiscutidas (CASCUDO, 2006, p. 60).

A afirmação de Cascudo no excerto acima corrobora com o que Alexina Pinto adotou em suas obras ao valorizar a importância das brincadeiras no processo de ensino e aprendizagem das crianças. 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, “Correccão”, 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 “correccão” 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. 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 atrás
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 vende-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).

Alexina Pinto afirma que 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 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).

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. Os lugares mencionados na cantiga



podem fazer referência aos trajetos percorridos pelos escravizados ao fugirem das fazendas de seus senhores, buscando a liberdade. Além disso, alguns elementos presentes na cantiga também nos remetem a símbolos da escravidão, tais como “capitão” e “Correcção”. 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 “correcção” 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 afirma 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 excellentes 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 C^o, New York. Excelente obra” (PINTO, 1916, p. 172).

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 araçary,
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. 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), “munjolo” 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.

Considerações finais

O presente artigo objetivou evidenciar a relevância da autora e contribuir para 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 fazem-nos refletir sobre questões que remontam ao tempo da escravidão, mas que, de forma ainda evidente, reverberam nos tempos contemporâneos, gerando, assim, reflexões necessárias e pertinentes aos dias atuais.

Entendemos que voltar a nossa atenção para trabalhos elaborados em outros tempos, como este da Alexina de Magalhães Pinto sobre o qual nos debruçamos, 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.

É notável 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, ao que parece, não se ateu a questões raciais latentes nessas cantigas recolhidas – e que somente contemporaneamente, com alentados estudos antropológicos, sociológicos e políticos dessas categorias – é que a nós se revelam com mais lucidez.

A relevância de trazer à baila situações expostas por meio das cantigas do livro em análise em pleno século XXI está, entre outros aspectos, em instigar a uma reflexão contemporânea sobre a forma como os negros eram tratados no período da escravidão (e pós escravidão) e sobre que armas eles tinham para lutar contra o sistema que lhes era imposto que essas produções deixam entrever, além, evidentemente, de revelar a pertinência, ainda hoje, do trabalho incomparável da sua autora.

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.

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.

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.

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

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.

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, 2007, 232pp.

FIGUEIREDO, Cândido. Novo Dicionário de Língua Portuguesa de Cândido de Figueiredo (Vol. 2). **Portugal. Recuperado**, v. 16, 2010.



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.

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

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. Brasileira, 1946.

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

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).

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.