

Música popular, memória e história em Alexina de Magalhães Pinto

Flávia Guia Carnevall ^{1*}

Resumo: Em um contexto histórico genericamente chamado de *Belle Époque* (1870-1920) os estudos folclóricos no Brasil floresceram em meio a um ambiente cultural marcado pela preocupação em dotar o país de uma cultura nacional, na qual incluía-se a música, e pela associação da cultura popular folclórica como instrumento básico a ser usado pelos chamados “homens de letras” nessa missão.

Analisando o trabalho da folclorista mineira Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921) com as cantigas infantis populares, publicadas em 1916 em seu livro *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças populares*, e suas diferentes intervenções nesse material, podemos perceber como as canções que preservou serviram para a construção de uma memória acerca do que deveria ser a fonte da verdadeira música nacional.

Palavras-chave: Folclore. Memória. Música popular.

Abstract: Inside a historical context generally called Belle Epoque, raising several folcloric researches among an cultural enviroment remembered to be concerned with a National Culture, which include the music and the association of folcloric culture as a main tool to be used for the “homens de letras” in such mission.

Searching for data of the Folclorist mineira Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), specialist in children popular songs, which were published in 1916 in her book *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças populares*, we realized wich way her interventions in such material support us to better understanding how the musical resources preserved by her would be usefull to construct a memory around what should be the real source of National Music.

Keywords: Folklore. Memory. Popular culture.

¹ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

* Este trabalho é fruto do mestrado acadêmico desenvolvido junto ao Departamento de História Social da Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes.

Os estudos de folclore no Brasil começam por volta de 1870 quando se torna evidente um movimento da intelectualidade em direção as raízes da nacionalidade. À luz da necessidade de criação e definição de uma cultura nacional, especialmente após a proclamação da República, os folcloristas voltaram-se para seus suportes concretos como a língua, território, população e seus costumes. De certa forma, construíram um discurso contrário ao oxigênio mental respirado pela *intelligentsia* do período que nutria uma espécie de “má-consciência” em ser brasileiro em virtude da miscigenação.

Os folcloristas também foram fascinados pelo progresso, mergulhados como estavam num campo teórico marcado pelas teorias científicas européias, mas ao mesmo tempo guardavam um apreço pelas nossas tradições. Portanto, o posicionamento desses intelectuais torna-se especialmente interessante na *Belle Époque* (1870-1920) na medida em que inicialmente são vozes dissonantes em meio a um ambiente cultural que menosprezava as manifestações populares.

Nesse sentido, foram consciências mais amenas em relação ao “bode expiatório” que representava a mestiçagem já que apostaram numa identidade cultural mestiça. Mesmo muito ligados à visão romântica de cultura popular, baseada na concepção de que ela era natural, simples, rural, pura, anônima e inculca e por isso mesmo sem valor estético, para eles a questão racial será absorvida pela Nação através do folclore.

As manifestações populares, sobretudo a música, serão fruto dessa originalidade mestiça.² Portanto seriam os folcloristas os responsáveis pela preservação da chamada “cultura popular” que se queria ver confundida com uma cultura nacional partilhada por todos. Dessa forma, reduzia-se o elemento nacional ao elemento popular, e o elemento popular ao elemento folclórico, ainda visto sob uma perspectiva evolucionista, ou seja, como uma relíquia que precisava ser “salva” da influência deletéria do mundo urbano.

Dessa forma, os folcloristas ao valorizarem o tradicional, o que foi cristalizado no passado, e o que permaneceu como traços de uma identidade cultural e étnica marcada pelo mito formador das três raças, negaram-se a considerar as culturas populares no âmbito das trans-

² Sob essa perspectiva, aqui cabe um parêntese importante, já que podemos perceber que o desejo de modernidade e a valorização (ainda que relativa) da mestiçagem precedem a chamada “geração modernista de 22”. Portanto, devemos olhar os folcloristas como representantes de “consciências divididas” no final do XIX, já que confiavam no progresso técnico da ciência, mas estavam profundamente preocupados em resgatar uma tradição que desapareceria em contato com ela. Isso porque as diversas obras produzidas nesse período, incluindo a dos folcloristas, já contêm o que Foot Hardman chama de “processos intrínsecos aos avatares da modernidade” e suas contradições. Consciências divididas entre “projeções futuristas” contrapostas às “revalorizações do passado”, “confiança extrema no progresso técnico” alternando-se com a “consciência das heranças que pesavam em nosso desconcerto nacional”. Enfim, os dilemas causadores dessas contradições afetaram os modernistas da mesma forma que os intelectuais brasileiros na passagem do século XIX para o XX. Sobre essas reflexões ver: HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto. (Org). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 289-304.

formações sociais, econômicas e, sobretudo, culturais do mundo urbano com suas novas formas de difusão cultural.

Para os folcloristas havia uma divisão muito clara entre cultura popular e cultura erudita e por isso eles irão apropriar-se de diferentes formas da cultura popular imbuídos de uma missão civilizadora, modernizadora e salvacionista. Participando ativamente desse processo está a folclorista mineira pouco conhecida Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), veremos, através do seu trabalho com cantigas infantis, como esse desejo de modernização incluía a existência de um projeto pedagógico, a busca por uma essência nacional e a construção de uma memória musical para o país.

A folclorista Alexina de Magalhães Pinto: cultura popular, memória e história

Alexina de Magalhães Pinto nasceu em 1870 na cidade de São João Del Rey, em Minas Gerais, e morreu tragicamente atropelada por um trem em 1921 no distrito de Correias em Petrópolis no Rio de Janeiro. Figura pouco conhecida, a ela atribui-se a alcunha de primeira folclorista brasileira³. Foi professora por toda sua vida, só se viu obrigada a abandonar as atividades no magistério quando com

³ Luís da Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro afirma que Alexina foi "a primeira brasileira a valorizar a cultura tradicional de seu povo, divulgando-a em livros popularíssimos nas primeiras décadas do século XX". CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ªed. São Paulo: Editora Global, 2000. p.782.

apenas 45 anos de idade foi acometida por uma surdez. Obteve em concurso em 1893 a Cadeira de desenho e caligrafia da antiga escola normal de São João Del Rey, tendo sido nomeada nesse mesmo ano. Em 1896, pede exoneração do cargo para lecionar por mais de vinte anos na Escola Normal do Rio de Janeiro.

A saída de sua cidade natal parece que foi motivada por um controverso passeio de bicicleta realizado em 1891. O que chocou a população local não foi o passeio em si, tampouco, a bicicleta, mas as calças compridas amarradas aos tornozelos. Além dessa passagem pitoresca, não há grandes informações biográficas sobre ela, sabe-se que foi colaboradora do Almanaque Brasileiro Garnier entre 1908 e 1912⁴ e participou do Instituto de Proteção e Assistência à Infância Moncorvo Filho fundado no Rio de Janeiro em 1880⁵.

Alexina dedicou-se a coleta e estudo do folclore infantil reunindo-os nas seguintes publicações: Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil (1907), Os nossos brinquedos (1909), Cantigas das crianças e do povo e danças populares (1916) e Provérbios populares, máximas e observações usuais

⁴ Informação colhida na Comunicação feita no Simpósio Nacional de Estudo e Pesquisa de Folclore, no dia 24 de julho de 1992, em São José dos Campos e publicada em MARTINS, Saul. Os estudos de folclore em Minas Gerais. In. *Boletim. Comissão Mineira de Folclore*. Belo Horizonte, 1992, nº15, dez 1992. Serviço Social do Comércio de Minas Gerais.

⁵ KUHLMANN, Júnior Moysés. As exposições internacionais e a difusão das creches e jardins de infância (1867-1922). *Pro-Posições*. Campinas, n.21. p. 24-35, nov. 1996.

(1917), esse último foi escolhido para uso nas escolas primárias de Minas Gerais.

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

A folclorista abandonou os determinismos (físico, geográfico e racial) então em voga naquele momento e apostou na educação como fator de mudança do país. Ela fez suas escolhas, determinou qual seria a “verdadeira” música popular a servir de marca da nacionalidade, qual seria seu público alvo e quais seriam os meios de atingi-lo.

Portanto, analisando o trabalho da folclorista, percebemos como ela estabelecia uma prática que pretendia construir uma memória artística nacional através da preservação de um material que fatalmente desapareceria, compilando e arquivando diversas formas de registro sobre música e outras manifestações populares, em geral, de tradição oral.

Para o historiador, a riqueza do estudo desse material está justamente em avaliarmos criticamente a noção de uma cultura imóvel no tempo. Refletindo sobre as interferências deixadas pela folclorista mineira em seus registros escritos podemos (re) construir a forma pela qual ela, de certa forma, “manipu-

lou a memória” com o propósito, por exemplo, de demarcar as fronteiras entre uma suposta “música popular, boa e original” diferente daquela que surgia nos meios urbano-industriais que não poderia contribuir para uma “versão musical mestiça da suposta identidade nacional brasileira.”⁶

Essa transição de um material originalmente proveniente da tradição oral para a criação de uma memória coletiva escrita constitui numa boa oportunidade para o historiador entender, como diz Lê Goff, a luta “para dominar as recordações”.⁷

Incluir, excluir, resgatar somente parte do passado, enfim, esquecer, são os fatores principais que moldam a lembrança nacional, ou seja, nossas imagens do passado são conservadas e transmitidas através do tempo, não só por meio da experiência individual, mas também como construções culturais administradas e mediatizadas.

Podemos entender o trabalho da Alexina sob essa perspectiva na medida em que pretendia que determinado tipo de registro musical popular, de preferência anônimo, se difundisse e passasse a fazer parte da memória coletiva do povo, já que os folcloristas operavam com a ideia de que as manifestações folclóricas

⁶ ABREU, Martha; DANTAS, Vianna Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo de (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 125-143.

⁷ LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques (org). *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 366-419.

encontravam-se acima das diferenças regionais, e serviriam de traço de união nacional.

Entre 1870-1930, momento em que Alexina dedica-se à coleta de material folclórico musical⁸, ganha força uma discussão intelectual entre músicos e folcloristas em torno da definição e da história da música popular brasileira. E um grande número de canções e artistas passam a ser valorizados e divulgados por serem populares, dignos representantes do folclore brasileiro. Nesse período, os intelectuais ligados à música estavam engajados na tarefa de definição da singularidade da música nacional.

No caso específico de Alexina, a música popular serviria também como material didático e educativo para a formação musical, moral e física da parcela regenerável das crianças brasileiras, ou seja, aquelas que poderiam frequentar a escola. Ela guardava assim a certeza de que com seus estudos folclóricos estaria contribuindo para a unidade da nação e, ao mesmo tempo, que seus livros ajudariam na educação intelectual dos futuros cidadãos brasileiros que seriam capazes assim de superar o nosso atraso cultural e de fazer o Brasil alcançar a parcela mais avançada da humanidade.⁹

Analisando as intervenções deixadas no material musical recolhido por ela em seu livro *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* publicado em 1916 percebemos de que forma essas fontes serviriam para a construção de uma memória coletiva acerca do que deveria ser a “verdadeira” música nacional.

A música popular e a construção da “ópera lírica nacional”

Tendo examinado as cantigas com “amor e carinho” e valendo-se, segundo as próprias palavras da folclorista¹⁰, de um esforço “ingente, honesto e sincero” ela pretendia que seu trabalho com as canções populares fosse “objeto de estudo” para outros folcloristas. Para os educadores psicólogos ela pensava contribuir pois que as cantigas possibilitariam o acesso à “alma concretizadora e vibrátil” das crianças, que tomariam contato também “nas salas e não somente nas cozinhas” com a “inspiração nacional na música, na poesia, nos assuntos”.

Alexina pretendia contribuir também com a “alma fugace dos primitivos”, já que teriam acesso a algo “superiormente grato ao espírito”, com os artistas que teriam “modelos de expressão e de

⁸ Alexina recolhe as cantigas nos Estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro: “São anônimas, quase todas, as produções aqui reunidas (...), provêm todas, de coletas feitas nos Estados de Minas, S.Paulo e Rio, principalmente pelo signatário destas linhas.” PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo, danças populares*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.1916. p. 193.

⁹ “Vislumbrando nas nossas tradições-práticas, éticas e estéticas, não escritas, os esforços da raça

para a sua vida e caracterização à parte;dividando no folk-lore brasileiro a própria pedagogia nacional, empenhei-me, primeiro, em coligir fiel e indistintamente tudo o que encontrasse; depois na tarefa de separar o que em livrinhos à infância pudesse continuar a servir de arrimo aos esforços espontâneos da raça para o seu próprio desenvolvimento.” PINTO, 1916, p.192. (destaque nosso).

¹⁰ PINTO, 1916, p. 09. A mensagem integral está contida na “Nota justificativa aos estudiosos e educadores”.

vida brasileira” e por fim, com os artistas músicos que teriam “fragmentos mínimos, quicá, preciosos, para a grande ópera lírica nacional”.

Algumas das observações deixadas nesse discurso introdutório nos aproximam de certas posições tomadas pela folclorista acerca da música popular. Para ela o espaço da música popular em seu estado bruto era a cozinha, essa música só poderia ganhar as salas com seus pianos, mediada pelo trabalho da folclorista. A segmentação “cozinha” e “sala” é artificial. Para refletir a respeito disso, é de grande valia retomar a ideia sugerida por Muniz Sodré ¹¹ que toma a casa da Tia Ciata enquanto metáfora da cultura brasileira. Na própria divisão da casa e dos seus cômodos estaria inscrita a situação da cultura brasileira, que privilegia alguns elementos enquanto marginaliza outros.

A sala de visitas era reservada às danças consideradas nobres e mais dignas de respeito como as valsas e os lundus. Na parte dos fundos, vamos encontrar o samba de partido alto, geralmente frequentado pelos elementos considerados da elite negra local. E finalmente, no terreiro, corre solta a batucada onde os negros mais velhos assegurariam a conotação religiosa da festa.

Essa ideia também é trabalhada por José Miguel Wisnik no texto *Getúlio da Paixão Cearense*¹¹, em que ele analisa

¹¹ WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense* (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel (org.). *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.

como essas divisões dos cômodos eram apenas “biombos sutilmente devassáveis” que deixavam vaziar influências entre a chamada “cultura erudita” e a “cultura popular” por todos os lados, num claro processo de interpenetração.

A partir de suas observações, percebemos que Alexina não parecia levar em conta que as manifestações culturais se interpenetram, que as canções populares circulavam em diferentes espaços, ainda mais se pensarmos que no início do século XX, momento em que ela escreve, o espaço urbano com suas novas formas de difusão cultural, iria reinventar e recriar a todo o momento a chamada cultura popular folclórica.

Ela parece reconhecer a música popular como fonte de autenticidade nacional apenas quando legitimada pelo erudito, quando ela ganha o espaço da sala com sua escuta mais amena e contemplativa, um comportamento mais condizente com os concertos, bem diferente do que deveria ser a escuta da cozinha com um apelo coreográfico e rítmico.

Mário de Andrade, intelectual que volta sua atenção especialmente à música, recupera nos anos 20 a importância do intelectual usar o motivo folclórico como inspiração para a formação da música nacional. É o mesmo que deseja Alexina anos antes, quando diz que o folclore forneceria “fragmentos preciosos” para a grande ópera lírica nacional.

No seu Ensaio sobre a música brasileira, de 1928, Mário diz que a arte nacional ainda estava por ser construída, e que o artista, para fazer uma música ver-

dadeiramente nacional, deveria basear-se no folclore, quer como documentação quer como inspiração. Numa segunda etapa, essas músicas folclóricas, interessadas, circunstanciais, tribais, religiosas e comemorativas, seriam transformadas em música artística, em última instância, na “ópera” a qual Alexina faz referência.

Esse tipo de escuta já era reconhecível aos ouvidos da folclorista mineira, moça da elite que transpunha para o piano as canções que ouvia nas ruas. Possivelmente, na maioria das vezes, deve ter sido impossível anotar a sincopa, a performance, o irrepetível, o bater do pandeiro, o improvisado do músico, do chocalho, tendo como base a metodologia de anotação musical europeia.

É o caso das canções classificadas como “Cantos e bandos de rua”, publicadas em 1916 em seu livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares em que estão cantigas ligadas às manifestações religiosas populares como a Cantiga de Reis ou mesmo manifestações mais profanas como o carnaval, representada pela cantiga do “Zé Pereira”*.

Nessas cantigas, a folclorista sempre fiel à busca por uma “pedagogia nacional” através do folclore, preocupa-se mais em corrigir os aspectos gramaticais, em procurar a origem de certos termos usados, em suprimir passagens nocivas às crianças do que em analisar propriamente os aspectos musicais dessas canções, muitas delas já ligadas ao universo urbano.

Apesar disso, na Cantiga de Reis, cantada durante as folias de reis, Alexina

faz alusão à performance dos participantes, a qual denomina “danças saltitantes e barulhentas”, às fantasias que ela chama de “grotescas”, e aos instrumentos como o chocalho, pandeiro, bumbo, através de formas onomatopéicas, mas não faz referência aos músicos, figuras que viviam de forma instável, geralmente subempregados, sobrevivendo precariamente nas grandes cidades brasileiras. Além disso, não há referência sobre a importância dessas festas como um dos poucos espaços para que as manifestações musicais e coreográficas dos negros pudessem se manifestar ou ao caráter profano que muitas vezes sobrepunha-se ao religioso.

Cantiga de Reis

(bando de rua)

Ó de casa nobre gente,
Escutae e ouvireis
Que da parte do Oriente
São chegados os três reis.
Chic-chic-chic-chic,(chocalho)
Chic-chic...bum,bum!
Meu senhor dono da casa
Tenha dó de quem está fora;
Venha dar o vosso reis
Que queremos ir embora.
O menino pede esmola,
Mas não é por precisar;
É somente um bocadinho(1)
Pra seu dia festejar.
Jesus veio ao mundo
Para nos salvar(2)
Hoje aqui viemos
Para o adorar(3)
Deus vos pague pela esmola(4)
Dada com tanta alegria,
Que nos céos tereis o prêmio(5)

Da virgem Santa Maria.
Gig-bum, gig-bum, gig-bum, bum, bum.¹²

Todas as interferências da Alexina no material musical (seja para corrigir a fala popular, para justificar uma passagem que foi suprimida, ou mesmo para dar um conselho) são comunicadas por meio de notas deixadas ao final das cantigas. Isso porque era preciso deixar claro aos estudiosos do folclore que a “originalidade” e a “fidelidade” da canção popular havia sido respeitada. A versão apresentada acima é a “corrigida” pela folclorista. As estrofes numeradas trazem ao conhecimento do leitor como a cantiga foi de fato ouvida no momento em que a folclorista fazia o “trabalho de campo”, e para isso ela trás em nota, o “original popular”.

Em relação à cantiga *O Zé Pereira* a observação de caráter musical fica novamente restrita a referência onomatopéica, dessa vez na versão carioca, do barulho do pandeiro. Essa canção foi muito conhecida nos entrudos que chegaram ao Brasil através da tradição portuguesa, brincadeira um tanto violenta e muito comum no carnaval de rua que consistia em atirar limões de cheiro pelas pessoas que passavam nas ruas. Essa tradição passa a fazer parte do carnaval de rua a partir de 1870, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.¹³

¹² PINTO, 1916, p.139. Nesta cantiga a folclorista traz inúmeras correções da fala popular. No “original popular”, essas estrofes eram cantadas: (1) É só um bocadinho; (2) Foi para salvar; (3) Só para o adorar; (4) Deus lhes pague e (5) Que nos céus terá o prêmio.

¹³ Há estudos sobre a presença do entrudo também

Portanto, uma canção com clara conexão com o mundo urbano comumente ignorado pelos folcloristas, já que para eles o tesouro dos humildes estava no mundo rural. A preservação da cantiga por parte da folclorista nos leva a pensar o quão porosa e elástica era e é a fronteira entre a música urbana e a música rural. Reconhecendo na cantiga certa “tradição” a folclorista emprestou legitimidade a ela e elevou determinado repertório da música popular urbana ao *status* de música folclórica, portanto, no caso específico da Alexina, de grande potencial educativo.

O Zé Pereira

(bando de Carnaval)

Ora viva o Zé Pereira,
Que a ninguém faz mal!
Ora viva o Zé Pereira
Do dia do Carnaval
Gingarará, ginga, ginga, ginga.
Uma tarde passeando
Lá na rua do Sabão,
Eu perdi o meu chapéu
Por causa de um empurrão.
Gingarará, ginga, ginga, ginga.
Eu não sinto o meu chapéu,
Nem que isso me aconteça;
Só sinto perder com elle
A minha pobre cabeça.
Gingarará, ginga, ginga, ginga.¹⁴

Por se tratar de uma canção muito popular à época, seria muito difícil que

na cidade de São Paulo que remontam às origens do carnaval nessa cidade. MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas*: a música popular na cidade de São Paulo-final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funart, 1995.

¹⁴ PINTO, 1916, p.142.

as crianças deixassem de ouvi-la. O que pretendia Alexina era fazer chegar aos ouvidos infantis uma versão, segundo ela, mais adequada. Por isso, a folclorista suprimiu ao final do terceiro verso uma palavra derivada de beber. Na verdade, segundo a versão de José Ramos Tinhorão¹⁵, Alexina suprimiu o seguinte verso: “Deixa a bebedeira pra dia de carnaval”. Assim Alexina se justifica: “(...) que tal substantivo mereças vivas de lábios infantis, não me parece bem, daí a opção supra, e, este meio de não sofismar a verdade, ante os estudiosos do nosso folclore.”¹⁶

Em 1916, momento da publicação do livro, a julgar por essa última cantiga já não era mais possível ignorar o mundo urbano. A decisão que cabia aos folcloristas naquele momento parecia ser apenas de como incluir essas manifestações no que seria a verdadeira música nacional. Para Mário de Andrade, era possível ao pesquisador discernir “no folclore urbano” o que era “virtualmente autóctone”, o que era “tradicionalmente nacional”¹⁷, como as modinhas e o choro.

Como vimos, o critério para a coleta e preservação do material folclórico não era unicamente geográfico, ou seja, Alexina não circunscreveu suas recolhas ao meio rural, ela reconhecia no meio urbano o material musical que ainda não havia sido transformado por ele, em

última análise, a antiguidade que havia sobrevivido e que precisava ser salva. Sendo assim, ela ia estabelecendo seus próprios critérios para decidir o que ia ser preservado e como isso seria feito.

Prova disso é que Alexina, ao recolher as modinhas, gênero já presente no mundo urbano em fins do XIX, não as considera “genuinamente populares”. Essa posição, como ela própria declara, é a mesma de Silvio Romero, para quem não é possível considerar as modinhas como músicas folclóricas porque não seriam anônimas.

À sua maneira, ela estabelecia as balizas para se construir a verdadeira música popular com base no elemento folclórico. Alexina ao recolher as modinhas faz questão de deixar claro que só as coletou porque faziam parte do folclore infantil:

Afetuosa saudação

(À diretora de um colégio)

Afetuosa saudação,
De coração,
Caros ouvintes vai no canto,
Que ora entoa a pobrezinha,
Lira minha,
Inspirada em amor santo.
Tudo fora se ilumina
Na campina...
Brotam flores pelo chão,
Quando passa a nossa diva,
Que cativa
Toda a gente do sertão
Quando passa lá na selva,
Onde canta o jurity.
Batem palmas as palmeiras
Prazenteiras
Por quem passa por ali.

¹⁵ TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000. V.III. p. 262.

¹⁶ PINTO, 1916, p.143.

¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9ª ed. São Paulo: Martins, 1980. p.193.

(Estrilho)
Senhores, eu dar-vos quero
Preito sincero
De gratidão;
Meu canto é sincero preito
Do amor perfeito
Do coração.¹⁸

Em nota, a folclorista assim se manifesta:

“É uma modinha, como se vê; e no opinar do Sr.Dr. Silvio Romero, as modinhas, ainda que muito interessantes, não se devem confundir com a genuína poesia popular.(...) com essa ressalva, registro-a, porque é cantiga das crianças.”¹⁹

Sempre preocupada como professora que foi, em conciliar suas atividades de folclorista com uma pedagogia considerada moderna, apresenta, como vimos, como uma das intervenções mais comuns no material musical que recolhe a “correção” da fala do povo. Segundo ela, as crianças usariam termos que lhes fossem mais familiares, o que muitas vezes comprometia a métrica das canções, então cabia ao folclorista corrigir a fala popular (no caso de Alexina, a correção era feita em nota) sem, no entanto, ignorar a fala do povo. Dessa forma, mantendo os regionalismos, a canção folclórica serviria como um laço de união com as tradições pátrias.

Essa posição seria mantida pela folclorista Mariza Lira anos mais tarde e foi apresentada numa palestra no Ins-

¹⁸ PINTO, 1916, p.56.

¹⁹ Ibid., p.58.

tituto de Educação de Florianópolis em 1950. A canção folclórica deveria sim ser cuidadosamente revista, sem, todavia, prejudicar a índole popular e tradicional: “A professora deve mostrar o erro, corrigindo-o. Esse erro deve ser alterado, pois, é simples correção. Mas não é lícito retirar desses textos populares os regionalismos que devem ser rigorosamente respeitados.”²⁰

É o caso da canção D.Pedro II:

D.Pedro II
La vae o sol entrando,
Arraiando pelo mundo,
No dia dois de dezembro
Nasceu D.Pedro Segundo²¹

Em nota, Alexina traz a seguinte pergunta às crianças: “Como poderíamos substituir essa expressão arraiando?” O mesmo acontece no coreto de mesa “Como pode viver o peixe”, também conhecido como “Peixe Vivo”²²:

Como pode viver o peixe
Sem ser dentro d` água fria,
Assim posso eu viver
Sem a tua companhia.
Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

²⁰ LIRA, Mariza. *Migalhas folclóricas*. Rio de Janeiro: Edição da Gráfica Laemmert, 1951. p.43.

²¹ PINTO, 1916, p.179.

²² Em reportagem de 31/05/1956 sob a assinatura de Paulo Mendes de Almeida o Jornal O Estado de São Paulo dá a Alexina o pioneirismo da publicação dessa cantiga em pauta musical: “Quem primeiro pôs essa cantiga em letra de forma e em pauta musical, arrancando-a assim à simples tradição oral, foi a professora Alexina de Magalhães Pinto, em seu livro *Cantigas das crianças e do povo*, publicado em 1916.”

Os pastores dessa aldeia
De mim fazem zombaria,
Por me verem andar chorando, (bis) (1)
Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

Hip!...hip!...hip!
Hurrah!!...²³

Novamente, Alexina apresenta a versão “corrigida” e para mostrar preocupação com a fidelidade, o jeito popular de cantar, a maneira como ela ouvira a canção, aparece assim em nota: (1) “Orig. pop”: “Por me ver andar chorando”. E logo abaixo, Alexina instiga as crianças a perceberem o erro que se comete cantando desta forma: “Pergunta às crianças: Qual o erro que encontram nesta frase do terceiro verso, aqui transcrita em nota? Antes de responderem leiam seguidamente os dois versos que ao verbo interessam.”

Criar e valorizar a cultura nacional implicava na afirmação da língua. As colaborações que Alexina faz no Almanaque Brasileiro Garnier seguem nessa direção, já que a literatura de Almanaque tinha um caráter pedagógico muito claro. À frente dele, além da difusão dos saberes ligados à saúde, ao governo e aos eventos históricos nacionais, estava a potencialidade da língua tornar-se um elo cultural importante.

E da construção de uma língua nacional dos brasileiros, não poderia ficar de fora os usos e costumes regionais. Para tanto, entrariam em cena aqueles que os

recuperariam: os folcloristas. Em sua primeira aparição no Almanaque, Alexina publica uma coletânea de provérbios e adágios populares intitulada “Modos de dizer brasileiros”.

Os cantos foram explorados em seu potencial educativo também pela sua capacidade em difundir “lições de moral”, somados aos conselhos que invariavelmente Alexina enxertava além de estratégias exclusões. É o caso da cantiga “O caranguejo”, classificada entre as “Cantigas Jocosas”, em que a quadra a seguir foi suprimida porque era perniciosa aos ouvidos infantis:

Sou cabra perigoso,
Si começo a perigar,
Esfolo, estripo, mato, ó Bahiana,
Só pra pandegar.²⁴

Em nota destinada aos pais e educadores Alexina esclarece: “(...) como vemos, esse e outros versos semelhantes reforçam ideais primitivos que não convém sejam apresentados às crianças”. Alexina reconhece a função mnemônica do canto popular, mas critica o que ela chama de “pedagogia maquinal”, ou seja, a repetição incessante da música como instrumento de aprendizagem. É o caso do coreto “Ba-bé”, usado como *jingle* na propaganda do famoso “Biotônico Fontoura”:

²³ PINTO, 1916, p.134.

²⁴ Ibid., p.155.

Ba-bé

(coreto)

Be-a, ba; be-é, bé:

Ba, bé.

Be-i, bi; Ba, bé, bi.

Be-o, bó.- Ba, bé, bi, bó.

Be-u, bu.- Ba, bé, bi, bo, bu.

Sem dúvida, o verso é um registro mnemônico superior à prosa. Daí adotar-se a poesia como recurso didático. No caso do Brasil, o poeta e o cantor quase sempre andam juntos, pois a poesia popular na maior parte do tempo é feita para ser cantada. Por isso, muitas vezes, a “musa anônima do nosso povo”, como diria Alexina, não obedece à métrica quando canta, seja porque acrescenta interjeições no meio dos versos ou repete por mais de uma vez as sílabas finais ou iniciais. É o caso da cantiga “A baratinha”:

A baratinha

(Fragmento)

Eu vi, vi, uma barata

No capote de vovô;

Assim que ela me avistou.

Bateu asas e voou.

Baratinha no sobrado

Também toca seu piano...

Anda o rato de casaca

Pela rua passeando.

E a mimosa baratinha

No perigo não cuidava...

Depois já era tarde,

O galo já beliscava.²⁵

A folclorista assim se refere ao hábito infantil de repetir as sílabas iniciais:

²⁵ Ibid., p.37.

“O que as crianças fizeram foi deturpar o verso, para pô-lo de acordo com a música: *vi,vi*, repetem, obtendo, assim, sete sílabas no primeiro verso; e nesse *vi, vi*, insistem, sem saber porquê.” Essa alteração da métrica também aparece nas canções em que o jeito popular de cantar acrescenta interjeições, como acontece na cantiga a seguir:

Minha mãe

Minha mãe mandou miá mestra,

Me ensinar o b, a, bá,

Minha mestra me ensinou,

Ai!

Murundu de marruá.

Minha mestra me ensinou

Murundu de marruá.²⁶

Alexina logo abaixo faz referência a esse hábito popular: “O povo mineiro introduz-“ais”-nas cantigas, com imensa prodigalidade; onde a música não os admite, força-a, sincopando-a; assim, na música acima, põe um ai-antes de lundu do marruá, coisa que a música em si não admite”. O mesmo acontece na cantiga “Pulga eu te peço” alterada pelo enxerto de “ais” novamente registrados pela folclorista:

Ai! Pulga eu te peço

E torno a pedir

Sai da minha cama,

Me deixa dormir.

Estrilho

Como ela pula! Como se agita!

Como é perversa a pulga maldita!

Ai! Pulga eu te peço

Sai da minha cama,

²⁶ Ibid., p.20.

Senão eu te pego,
Te joga na lama.
Estrilho
Me morde na perna,
Eu olho e não vejo,
Não sei se é pulga,
Se é percevejo.
Estrilho(em tempo vivo o canto)
Sacudo, sacudo,
Torno a sacudir,
Diabo da pulga
Não me deixa dormir.
Estrilho
Ai! Pulga eu te juro
E dou testemunhas,
Te esfrego nos dedos,
Te espremo nas unhas!²⁷

Em nota, Alexina diz que o enxerto de “ais” na canção deve-se a influência da cultura negra: “Ai, no primeiro verso, foi acréscimo. Permitti-me, aqui, excepcionalmente, essa liberdade, por ter notado que as cantoras mineiras enxertam ais, ora dengosos, ora plangentes, mesmo onde o verso não os admitia. No folclore dos negros, se o publicar, documentarei o asserto”.²⁸

Mário de Andrade também se manifesta a esse respeito quando diz que a prática de alongar os sons das melodias com interjeições, artigos iniciais, desligação fonética, etc., para adaptar o verso, é bastante comum nas músicas de origem afro americana.²⁹

Justamente por essa característica

muito comum no Brasil da aproximação entre poesia e canto que ocorrem as “desobediências” métricas e rítmicas. No momento em que se canta a norma culta da língua é abandonada e adota-se a prosódia da língua falada, dessa forma, há uma tendência na música popular, como ocorre no discurso linguístico oral, de se acumular, por exemplo, maior densidade tensiva nos tonemas, localizados nos finais das frases melódicas.³⁰

Dessa forma, promove-se um certo efeito de “naturalidade” no momento em que se canta, como destaca Luiz Tatit, “a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade anunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista”³¹. Portanto, as entoações, sustentam o efeito de naturalidade e de certa forma, legitimam a existência daquele que canta.

Se para a Alexina a alteração da métrica, no ato de cantar, não trazia nenhum prejuízo à criança, o mesmo não

²⁷ Ibid., p.59.

²⁸ Ibid.

²⁹ ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: ANDRADE, Mário de (org). *Aspectos da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975. p.208.

³⁰ Os tonemas, segundo Navarro Tomas (Manual de entonacion española, México, Málaga, 1966), correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas. Neles se concentra a maior parte do teor significativo das unidades entoativas. Isso porque, segundo Luiz Tatit, além de englobar possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas, ou o modo como o cantor pronuncia vogais e consoantes pode oferecer ao ouvinte a disposição interna do compositor. Assim, ao investir no prolongamento das vogais a canção é imediatamente associada a passionalização, ao contrário, se o investimento for na segmentação nos ataques consonantais, investe-se na tematização. Sobre isso ver: TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

³¹ TATIT, 1996, p. 22.

acontecia quando havia alteração no ritmo. Assim ela se manifesta a respeito da alteração do ritmo dos versos: “(...) registrar o erro chamando atenção das boas mães, dos pequeninos cantores; para a falha prejudicial e condenável, no ponto de vista da arte, e convidando-os a tarefa de se irem esforçando deste e daquele modo, que indico, para evitar o mal(...)”³²

Esses registros eram deixados em notas imediatamente abaixo das cantigas e segundo a folclorista seriam os veículos para o início de uma “educação auditiva consciente”. Dessa forma, o brinquedo de roda, a canção popular despertaria o “gosto estético” e transformaria a simples recreação num meio inicial de expressão das “expansões artísticas da criança”.

Na cantiga “Tenho um cachorrinho” Alexina aconselha que se altere a maneira de cantar o segundo verso da primeira estrofe:

Tenho um cachorrinho
Chamado Totó;
Elle é malhadinho,
De uma banda só.
Bate, bate, bate,
Bate pão-de-ló; (1)
Bate bolachinha
De uma banda só.
Quero passear,(2)
Mas papae não quer;
Hei de passear,
Só si Deus quizer (3)
Quando eu passear
Levo o meu Totó;
Elle diz adeus,
Elle faz só, só...³³

³² PINTO, 1916, p. 8.

³³ Ibid., p.16. Alexina traz em nota o “original

“Por causa do ritmo da música seria preferível cantarem as mães-em vez de-chamado Totó-cantarem Que é meu Totó ou outro qualquer verso equivalente, em que a acentuação recaísse na terceira sílaba.”³⁴

Em nota final do seu livro de cantigas infantis Alexina pedia que houvesse “reciprocidade”, troca de “orientação” e de “luzes” entre os estudiosos do folclore e deixa um apelo aos “artistas nacionais”, incluindo aí literatos, artistas plásticos e músicos:

Manuseassem eles, nos seus todos, a literatura brasileira, no que ela tem de mais significativo; assistissem ao diuturno trabalhar do povo que, em toda parte, não para nunca; observassem os pequeninos nos seus lazeres; no sofrer como no folgar; viajassem pelo interior do Brasil, e não ficariam sem verdadeiras ilustrações esses livrinhos em que- *a bem da educação das crianças e da unidade pátria*- eu quisera ver condensadas todas as manifestações espirituais-éticas, práticas e estéticas- do gênio nacional! Possam os nossos trabalhar!- E...num traço e na argila e em sons concretizar a nossa vida, no que ela de bem nosso encerra-na alma das pedras e das coisas; na alma das plantas; na alma dos pequeninos heróis do ócio; na alma dos grandes heróis do trabalho!...*Possam todos concorrer estudando-nos, registrando-nos, melhorando-nos como povo, para conscientemente aliar-nos pelo espírito! Possam esses livrinhos, e outros melhores do que esses, contribuir para realizar-se o ideal de condensação, de*

popular”: (1) pan-de-ló; (2) Eu quero passear; (3) Si Deus quizer.

³⁴ Ibid., p.17.

*síntese, de toda a nossa alma-tais os ardententes votos do colecionador*³⁵.

Alexina termina essa longa citação assinando pelo pseudônimo pelo qual ficou conhecida, Icks. Nela a folclorista condensa de certa forma o seu projeto e de toda uma geração. Apesar de não estar entre as protagonistas do movimento da chamada “geração de 1870”, participa de algum modo do universo cultural e intelectual daqueles que pretendiam mudar o país através das ideias.

O seu trabalho de folclorista não fugiu, como vimos, às preocupações eruditas com a cultura popular e a sua constante associação com o tema da identidade nacional. Quase como metáfora da nação brasileira naquele momento, a ópera lírica nacional ainda estava para ser composta. Como compô-la? Entrando em contato com o “tesouro dos humildes”, com o que era realmente “bom, belo, nobre, justo e verdadeiro”, nas palavras da própria Alexina.

Ela pretendia que o seu trabalho com esse material musical pudesse contribuir para que as crianças aprendessem a norma culta da língua portuguesa, para que elas tomassem contato com um padrão de moralidade considerado “civilizado”, além de incentivar as atividades físicas através dos brinquedos de roda, ou mesmo promover o desenvolvimento de um ouvido musical, de um gosto estético mais apurado, mas, sobretudo, fazer com que elas, ao conhecerem esse

material, ao cantarem as cantigas, entrassem em contato com aquilo que ela considerava “modelos de expressão e de vida brasileira”.

Muito mais do que ensinar as crianças a cantar, o projeto, a missão, seria fazer com que elas se integrassem a uma cultura original, autóctone, enfim, nacional. A cultura popular, em especial, a música, seria o elemento amalgamador da tão sonhada unidade nacional. Essa “ópera” a ser composta representava o sonho de um país que fosse ao mesmo tempo singular e universal.

Não há dúvida que esse projeto, esse desejo, começou a ser construído por esses intelectuais em fins do XIX e de que Alexina teve papel importante nesse processo. Ele será em parte retomado nos anos 30 tendo na linha de frente músicos, memorialistas e historiadores não acadêmicos que irão buscar no folclore e na música popular urbana elementos para a construção da identidade musical brasileira.

Retomemos, por exemplo, o papel que Heitor Villa-Lobos assumirá nos anos 30 e seu projeto de implementação do Canto Orfeônico nas escolas através da criação do SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) criado em 1931. A figura do músico naquele instante representava o papel do intelectual, do erudito, a fazer a intermediação necessária para transformar a música popular folclórica em música nacional. Ideia que, como vimos, já estava presente na geração anterior.

Para isso, ele elabora entre 1932 e 1936 um Guia Prático para a “Educação

³⁵ Ibid., p.193. (destaque nosso).

Artística Musical”, uma antologia do Cancioneiro Infantil para uso dos orfeões escolares. Novamente, assim como percebemos no trabalho de Alexina, o objetivo não era dar uma formação musical complexa às crianças, a proposta se inseria muito mais no espírito de uma “musica funcional”, ou seja, havia uma intenção pedagógica que fazia uso de um embasamento folclórico. Era preciso fazer com que as crianças se integrassem àquele projeto de formação de uma música nacional através do canto coral.

E apesar do trabalho de coleta de melodias populares que o SEMA realizaria nos anos 30, a maior parte das melodias apresentadas no Guia Prático não tem origem numa pesquisa de campo e sim em trabalhos pioneiros de documentação musical realizados no Brasil desde o final do século XIX, entre eles os trabalhos de Alexina de Magalhães Pinto como *Os nossos brinquedos* (1909) e *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916). Esses livros, junto com *Ciranda, Cirandinha* (coleção de cantigas populares e brinquedos) dos paulistas João Gomes Júnior e João Batista Julião representam mais da metade dos títulos do Guia Prático.

Villa-Lobos realizou arranjos para a quase totalidade dos temas musicais de *Os nossos brinquedos* (com suas respectivas letras). Além desse aporte musical, são também numerosos os casos de utilização de letras, desvinculadas de qualquer texto musical, extraídas do trabalho de Alexina. Há também variantes novas de temas já documentados em outras

antologias, como é o caso das cantigas “Ba-be-bi-bo-bu” e “Viva o Carnaval” retiradas do livro *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*.

Além dessa contribuição documental, a junção de uma “pedagogia moderna” com “ensino cívico” já estava presente nos trabalhos de Alexina. O fato de Villa-Lobos ter confiado a revisão dos textos ao educador e acadêmico Afrânio Peixoto (1875-1947), uma das figuras de proa da chamada “Educação Nova” revela a preocupação de conciliar o caráter popular dos textos com a eficácia pedagógica do Guia Prático.

Dessa forma, o resgate de sua obra é de suma importância na medida em que percebemos de que maneira ela pretendia participar da missão de formar uma música nacional, ainda que esse projeto não estivesse suficientemente maduro. Preservando determinadas canções do desaparecimento, ela construía uma memória musical. Aliás, folcloristas, músicos, memorialistas e historiadores, cada um a seu tempo, estiveram a serviço de um propósito: criar uma memória musical que fosse valorizada e identificada como a autêntica música popular brasileira. Participando ativamente desse debate estavam os folcloristas que conseguiram fugir de padrões explicativos excessivamente presos ao discurso “científico” e abriram uma nova frente de debate a respeito da originalidade nacional e musical concretizada na mestiçagem.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha; DANTAS, Vianna Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo de (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: ANDRADE, Mário de (org). *Aspectos da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo/Brasília: Martins/ INL, 1975.
- _____. *Pequena história da música*. 9ª. ed. São Paulo: Martins, 1980.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9ª ed. São Paulo: Editora Global, 2000.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto. (Org). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- KUHLMANN, Júnior Moysés. As exposições internacionais e a difusão das creches e jardins de infância (1867-1922). *Pro-Posições*. Campinas, n. 21. p. 24-35, nov. 1996.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- LIRA, Mariza. *Migalhas folclóricas*. Rio de Janeiro: Edição da Gráfica Laemmert, 1951.
- MARTINS, Saul. Os estudos de folclore em Minas Gerais. In. *Boletim. Comissão Mineira de Folclore*. Belo Horizonte, 1992, n. 15, dez 1992. Serviço Social do Comércio de Minas Gerais.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funart, 1995.
- PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 3ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- TATIT, Luis. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000. V. III.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasileira, 1983.

