

QUEM DEU A CIRANDA A LIA? NARRATIVAS ORAIS EM TORNO DOS SENTIDOS DE UMA CANÇÃO.

Déborah G. Callender França
Mestranda em História (UFPE)
callender.deborah@gmail.com

Ciranda, Cirandas...

A obra do padre Jaime Diniz, *Ciranda Roda de Adultos no Folclore Pernambucano*, publicada na Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. do Recife, no ano de 1960, é considerada pioneira a se dedicar sobre a ciranda em Pernambuco. O padre e musicólogo descreve a ciranda como sendo uma dança de roda de adultos, embora dela também possam participar crianças. Segundo Jaime Diniz, a ciranda seria de origem portuguesa, tendo chegado ao Brasil no século XVIII, junto com o pastoril, predominando no Estado de Pernambuco na Mata Norte e no Litoral. A dança foi categorizada pelos estudiosos como sendo uma manifestação folclórica e “pertencente” aos populares, pessoas simples como trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros.

Em seus inícios, o ambiente em que se configurava a ciranda restringia-se aos locais populares como as beiras de praia, os terreiros de bodega, pontas de rua. Durante os anos 50, a dança era freqüente “desde o litoral norte de Pernambuco nos municípios de Goiana, Igarassu e Paulista até o fundo dos vales do Capibaribe-mirim e Tracunhaém, aparecendo também em localidades como Nazaré da Mata e Timbaúba, já na Zona da Mata Seca (ou Mata Norte)”. (BENJMAIN, 1989, p.19).

Entretanto, a partir da década de 70, as cirandas foram sendo apropriadas por pessoas de outros segmentos sociais, passando a ser dançada em locais turísticos do Recife, como bares, restaurantes e clubes esportivos, espaços dedicados ao lazer urbano,

que aos poucos metamorfosearam a manifestação. Esse deslocamento espacial da prática, para o folclorista Evandro Rabello, transformou a ciranda em um espetáculo, tornando-a, “uma dança da moda” pernambucana. (RABELLO, 1979, p.88).

Segundo o historiador Marcos Napolitano, as décadas de 1950 a 1980 correspondem a um período onde ocorrem mudanças no âmbito da nomeada cultura popular, no qual o Brasil rural de comunidades agrárias e camponesas passa a coexistir com um país que, proporcionalmente vai se urbanizando e industrializando. “Esse processo desencadeou, na cultura popular, o cruzamento de elementos imemoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das novas massas trabalhadoras”. (NAPOLITANO, 2006, p.08).

No Nordeste, as transformações oriundas da industrialização em meados da década de 50, foram adentrando no universo da “cultura popular”, pouco a pouco os elementos da ciranda, desde as letras, os instrumentos, as coreografias (passos), a configuração espacial dos mestres e cirandeiros, entre outros foram se modificando. A descrição clássica de uma ciranda, prática cultural entendida enquanto canto e dança, realizada durante as pesquisas do padre Jaime Diniz no Estado de Pernambuco nos anos 60, retrata que o ambiente de uma roda de ciranda era composto da seguinte maneira:

“A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. É a “ponta de rua” exposta à escuridão (...) por onde andamos, encimado num mastro um único cadieiro (ou um “carboreto”), (...) se planta no meio do terreiro, se encarrega de iluminar o curioso local destinado às danças dos cirandeiros, (...) no centro da roda está a figura principal “Mestre Cirandeiro” ou simplesmente “Mestre”. (...) junto à figura principal encontram-se alguns apreciadores dos cantos e os músicos: tocadores de Bombo. (...)”. (DINIZ, 1960, p.22-23).

Os novos espaços e o público que passou a fazer parte da ciranda metamorfosearam sua forma e configuração, descrita por estudiosos décadas anteriores. Os instrumentos, os passos da dança, os participantes da ciranda, a organização dos mestres e músicos da roda modificaram-se, causando, para Evandro Rabello, a percepção de que:

“a ciranda, sendo uma das muitas formas de divertimento popular, cantada, dançada e nascida no meio do povo, viu-se de uma hora para outra, transformada em diversão de muitas camadas sociais, partiu para praças,

avenidas, ruas, residências, clubes sociais, bares, restaurantes, passando a ser em alguns desses lugares, artigo de consumo para ‘turistas’” (RABELLO, 1979, p.85).

O fato dos cirandeiros terem que se adequar aos novos espaços para cirandar, alteraram a posição do mestre, do contra-mestre e dos músicos que saíram do centro da roda, como foi descrita e representada a ciranda nos anos 60, para se adaptarem aos microfones e aparelhos de som, elementos que não compreendiam o cotidiano dos atores sociais que dançavam nas pontas-de-rua e terreiros das casas, mas que agora faziam parte dos novos espaços, como os bares e restaurantes.

Cirandar passou também a haver limite de tempo e de participantes, em consequência do tamanho dos espaços, agora fechados ou em tablados, requisitos para a apresentação das diversas cirandas programadas no roteiro turístico do Recife. Durante a década de 70 surgem os Festivais de Cirandas, programados e estimulados por órgãos e instituições oficiais, tendo como objetivo, segundo seus organizadores “preservar” e divulgar uma das principais manifestações folclóricas do litoral pernambucano.

Os Festivais de Cirandas se tornaram eventos importantes, reunindo um grande número de pessoas que não deixavam de participar: “(...) três dias que durou o festival, mas de três mil pessoas vieram de ônibus dos mais distantes subúrbios para simplesmente olhar ou fazer outras rodas de ciranda ao lado do local reservado para julgamento”¹.

Esses Festivais eram compostos por comissão julgadora, da qual participavam intelectuais e folcloristas, que julgavam e concediam prêmios e troféus aos grupos cirandeiros vencedores. Realizados anualmente, os festivais estabeleciam critérios e regras para a ciranda, como por exemplo, a delimitação do número de pessoas na roda durante a apresentação, estimulando a dança nos espaços fechados e distantes do público e limitando o tempo destinado a cada apresentação.

No entendimento do folclorista Evandro Rabello, esses critérios retiravam do povo “a liberdade de decidir, mudar, criar e em suma, fazer as coisas do jeito que quiser, sem nenhum policiamento. Os promotores criando artificialmente coisas, que o povo até então não usava” (RABELLO, 1979, p.85). Segundo Roberto Benjamim essas mudanças na roda de ciranda foram maiores quando “as rodas de ciranda a beira-mar, de pescadores e operários foram invadidas pelos veranistas e depois pelos turistas de

classes sociais mais altas”, e “a ciranda tornou-se uma dança da moda” (BENJAMIM, 1989, p.122).

O historiador Josemir Camilo destaca que entre os elementos que desencadearam as transformações do folguedo estão à inclusão de um novo público, considerado não popular, a dança. Público esse que para o intelectual trouxe uma contribuição negativa para a ciranda, uma vez que:

“(…) A participação de elementos não populares (estudantes universitários, gente da classe média, burguesia que gosta de “exótico” etc…) vem alterando a feição e o feitio da ciranda. Isto se dá, provavelmente, a partir da década de 1960 para cá e poderíamos denominar de “urbanização” da ciranda. (...) A influência que este novo público – participante traz, é em geral perniciososa, pois, longe de se identificarem com a dança e todo seu revestimento cultural, buscam auferir somente o exótico”².

Observamos que as análises dos intelectuais em relação às práticas culturais no período de 1960 a 1980, principalmente no que se refere a ciranda, não ressaltavam as mudanças das manifestações como parte dinâmica da vida humana em sociedade. Uma vez que o folclore constitui uma expressão da vida social e cultural de um grupo, e, se este está inserido em uma sociedade que muda, logo as práticas não permaneceram estanques. Como a ciranda foi concebida pelos estudiosos como algo “pertencente” aos populares, no momento em que outro grupo passou a frequentar a dança, e esta a adentrar em outros espaços da cidade, a noção de pertencimento “popular”, para os intelectuais foi quebrada.

Não sendo a ciranda apenas uma dança em si e por si, mas também uma forma de linguagem e comunicação onde signos e significados dos indivíduos, das práticas, dos espaços, são comungados pelos que fazem a roda cirandar, conseqüentemente, essa manifestação refletiu as transformações econômicas e sociais que Pernambuco vivenciou no período de 1960 a 1970. Compreendida como uma forma de divertimento popular, uma manifestação “típica”, para usarmos os termos dos estudiosos, das classes menos favorecidas, a prática respondeu as mudanças de seu tempo, foi gradativamente

sendo apropriada por outras camadas sociais, transformando-se em uma nova forma de *show* e de diversão.

O Cirandar das Canções...

A música como fonte documental ganha crescentemente espaço na pesquisa histórica, ocorrendo uma relevante produção historiográfica, pensando-a como objeto a ser explorado no campo da História, ainda que de modo um pouco tardio, uma vez que grande parte dos trabalhos acadêmicos esteja no campo da Sociologia, da Antropologia, da Filosofia, da Musicologia e da Literatura.

A canção possui um importante poder de comunicação, os sons fazem parte do cotidiano social que acompanham as experiências humanas, denotando relações simbólicas, míticas e ritualísticas nas mais diversas sociedades. As canções são partes constitutivas das experiências dos sujeitos sociais, de suas relações e práticas individuais e coletivas que são re-construídas nas esferas da diversão, do trabalho ou da religião.

As análises do historiador Marcos Napolitano em *Fontes Audiovisuais – a história depois do papel* advertiu-nos de que as fontes musicais são como qualquer outro tipo de documento histórico, passíveis de crítica pelos historiadores, portadoras de uma tensão entre a evidência e a representação. A ciranda em Pernambuco, como composição musical, na perspectiva do “sentido cifrado” da canção revela-se, na análise do momento histórico no qual a prática cultural vivenciava nas décadas de 60 e 70. As mudanças que a ciranda atravessava nesse período metamorfosearam também as composições das letras das cantigas, que podem ser decoradas, criadas por outros mestres cirandeiros ou improvisadas:

“(...) cantam-se músicas com temas diversos, claro que na zona canavieira não podia deixar de haver referências a eito, engenho, usina, safra e nas que estão localizadas no litoral, a beleza das praias (...) coqueiros, sereias, pescadores, canoas, maré, navio, vento, etc. Mas nada rígido, determinado. Cantam o que querem”(RABELLO, 1979, p. 54).

Os temas das letras das cirandas apesar de não serem fixos, estanques, eram geralmente ligados à agricultura, ao campo, a natureza, ao amor, as praias, aos sentimentos, entre outros. A partir da década de 60, os temas das composições musicais emitiam outros signos, representavam outras relações que os diversos cirandeiros estavam construindo com instituições públicas e privadas, artistas e, principalmente empregando a prática, quer seja como forma de dança ou gênero musical, como forma de sobrevivência e de disputa por espaço que, gradativamente crescia e auferia maior visibilidade, com o surgimento de grupos de cirandas, estimulados inclusive, pela Empresa Metropolitana de Turismo – Emetur que enviava ofícios aos clubes sociais da cidade solicitando que formassem grupos de cirandas entre seus associados.

As composições dos cirandeiros foram produtos de opções, relações e criações culturais e sociais que possuem sentidos marcados de historicidade, e não apenas pela criatividade popular, a exemplo dos contratos estabelecidos entre uma pessoa ou empresa e os cirandeiros. Abordando nomes próprios, de empresas comerciais; servindo muitas vezes como um meio propagandístico, estabelecendo-se que “quando se trata de um contrato feito por uma Prefeitura, o prefeito é sempre elogiado, embora, às vezes, o mestre prefira cantar as belezas da terra”³. Trechos dos versos de duas cirandas retratam a metamorfose que os temas das melodias atravessavam durante este período:

“Mandei fazer	Achei bonito
Uma casa de farinha	as menina se banhando
Da roda bem maneirinha	eu saí saboreando
Que o vento poss’ assoprar (bis)	um sorvete Maguary (bis)” ⁴

Em *História e Música: canção popular e conhecimento histórico* José Geraldo Vinci de Moraes, nos traz a reflexão de que na análise do documento musical deve-se situar os vínculos e as relações da música e de seus produtores com seu tempo e espaço, compreendendo o processo de criação, produção, circulação e recepção da música popular, associando aos meios de comunicação e ao mercado.

Antônio Baracho da Silva, descrito pelos intelectuais como um dos mais importantes e “tradicionalistas” cirandeiros, entendia no seu fazer-se e refazer-se, enquanto cirandeiro profissional, como era denominado pelos jornais da época, o momento histórico pelo qual a ciranda vivenciava nas décadas de 60 e 70 na Região Metropolitana do Recife. Mestre Baracho possuía um guarda-roupa antigo, onde guardava as taças ganhas nos festivais, orgulhosamente exibidas.

Na disputa em um dos festivais de cirandas em 1972, promovido pelo Esporte Clube do Recife e patrocinado pelo Engarrafamento Pitu, empresa de aguardente de Pernambuco, Baracho estava entre oito concorrentes e se apresentaria em quinto lugar. Quando chegou sua vez de cantar, mestre Baracho levantou sua voz e cantou uma ciranda dirigida a ganhar uma taça, atento aos dois patrocinadores do evento: “Sou o Baracho /o cirandeiro afamado/ Arrespeitado desde o Norte até o Sul / Eu digo a tu / não mexa na minha sorte / pois meu time é o Esporte / E meu aguardente é Pitu”⁵.

No entendimento do musicólogo Jaime Diniz essas transformações deturpavam as feições “primitivas” das melodias do povo, pois “esses cantos, como tantos outros do repertório popular, fazem lembrar um fenômeno comum que ocorre no folclore. Consiste em se cantarem letras novas – até improvisadas – com músicas conhecidas, às vezes forçando, aumentando, deturpando a feição melódica primitiva”(DINIZ, 1960, p. 42).

Entendemos que as mudanças que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais, especialmente na roda de ciranda dentro da perspectiva de que a cultura é fruto dos indivíduos. Esses indivíduos vivem em uma sociedade que se transforma, onde as pessoas trocam experiências entre si o tempo todo, circulam entre diferentes regiões, espaços, migram, se influenciam, modificam-se às vezes para realçar diferenças recíprocas e satisfazer suas necessidades.

Essa ciranda quem me deu foi Lia?

“Eu tava na beira da praia
Ouvindo as pancadas das ondas do mar
Essa ciranda quem me deu foi Lia
Que mora na Ilha de Itamaracá...”

“*Essa ciranda quem me deu foi Lia*”, intitulada pelos periódicos da cidade como o hino das rodas de cirandas, foram uma das composições que produziram disputas e conflitos entre os cirandeiros e outros artistas da música popular brasileira nos anos 60 e 70, no que se refere a sua autoria. Tereza Calazans, mais conhecida como Teca Calazans gravou em 1967 pela Rozemblit a canção “*Estava na beira da praia...*”, escrita, segundo o periódico *Jornal do Commercio*, em co-autoria com a cirandeira Lia de Itamaracá. Segundo José Teles “Teca Calazans foi quem primeiro trouxe a ciranda para a cidade grande, sendo a primeira cantora de MPB que gravou cirandas, até então, a classe média só conhecia o ritmo quando de passagem por alguma praia do litoral norte”⁶.

A gravação dessa composição foi no mesmo período em que a dança adentrava nos espaços urbanos, anteriormente descritos e, se transformava em mais uma forma de divertimento e show, gerando o surgimento de novos grupos de cirandeiros que visavam fazer parte das apresentações turísticas e, conseqüentemente ganhar mais espaço social, no cenário em que a ciranda adquiria maior visibilidade e era “uma das melhores coisas do momento”⁷.

Nesse período, diversos discos foram gravados com músicas de mestres cirandeiros, compositores populares e músicos de formação erudita como Capiba, Nelson Ferreira, Edu Lobo, Geraldo Azevedo, Guedes Peixoto, dentre outros, além de conjuntos musicais, corais e orquestras, que “a maneira do povo”, compuseram cirandas ou fizeram adaptações desse gênero musical.

As composições, que anteriormente eram decoradas ou improvisadas, na categoria de domínio público, passaram, a partir das gravações pelas diversas gravadoras como Rozemblit, Marcus Pereira, Tapeçar, etc., a gerarem conflitos entre os artistas que a partir de então requeriam direitos autorais das músicas registradas. O folclorista Evandro Rabello, relata que a ebulição dessas gravações provocou “o aproveitamento em discos e fitas da Ciranda, por parte de cantores, compositores, conjuntos, orquestras, produtores, gravadoras, criando problemas, principalmente no que se refere aos direitos autorais” (RABELLO, 1979, p. 88).

No cerne do conflito em torno da questão dos direitos autorais pelas composições de cirandas nas décadas de 60 e 70, uma música, cuja estrofe era: “*Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá.*”, nos chamou a atenção pela acirrada disputa por sua autoria e pelas contendas e histórias que se registraram em

torno de sua composição. Há, no mínimo, duas versões para a autoria dessa música entre os cirandeiros do Recife. A primeira diz que a canção foi composta por Lia de Itamaracá e gravada por Teca Calazans, a outra, afirma que a canção seria de autoria do mestre cirandeiro Antônio Baracho.

A canção que foi gravada em um compacto por Teca Calazans, se tornaria o “hino das cirandas”, evocada nas mais diversas rodas, e segundo a cirandeira Lia de Itamaracá, a música teria sido uma forma de Teca Calazans a homenagear. A canção “*Essa ciranda quem me deu foi Lia...*” ajudou a Lia de Itamaracá que iniciou sua experiência na ciranda em 1962, a se notabilizar como uma das cirandeiros mais famosas, nomeada a Rainha da Ciranda pelos jornais da cidade, sendo “conhecida e reconhecida nacionalmente, inclusive pela Embratur, como uma das maiores atrações turísticas do país”⁸.

Os embates entre a cirandeira e Antônio Baracho pela autoria da composição ficam explícitos quando Lia é questionada sobre sua relação com os demais cirandeiros. Na sua narrativa, ela demonstra ressentimentos por terem, segunda ela, roubado sua música. Atualmente Lia de Itamaracá paga os direitos autorais da melodia as filhas do cirandeiro Antônio Baracho. Os relatos de memória apresentados por Lia de Itamaracá é de que a música teria sido feita em parceria com Teca Calazans, cantora e atriz. A canção representa para a cirandeira:

“Uma polêmica muito grande, essa música foi parceria minha com Teca Calazans, mas quando fui gravar ela no Lp de 77 o Baracho já tinha gravado, já tinha registrado quando eu fui gravar. (...) o Baracho gravou e registrou dizendo que é dele, veja, veja onde é que está, veja se não é uma polêmica, é briga, é muita briga”⁹.

A polêmica e a briga em torno da autoria da canção adentraram no imaginário social dos indivíduos na década de 70, a Lia da canção virou personagem controversa. No Diário de Pernambuco, a matéria intitulada *A Misteriosa Lia*, indagava sobre a personagem da canção: “Quem seria? Existiria de verdade? Estaria viva? “Lia é pior do que “Garota de Ipanema”. Recentemente, “descobriram” uma Lia em Itamaracá. E surgiram outras “Lias”¹⁰.

Antônio Baracho da Silva, mestre cirandeiro “nome conhecido até nacionalmente, pelo menos na estrita roda dos mais atentos ao que acontece na música

popular brasileira”¹¹, nasceu no município de Nazaré da Mata, e “para alcançar a fama__ ainda incipiente mas já gratificante__ o velho Baracho teve de usar a sabedoria, a malícia, a manha e a criatividade que moram na alma do povo”¹². Antônio Baracho despontou como mestre cirandeiro após mudar-se para Abreu e Lima, sendo muito respeitado nas rodas de ciranda, até a sua morte em 1988 aos 81 anos de idade.

Em 1978, mestre Baracho em depoimento, narra sua história, as razões que o levaram a se tornar mestre cirandeiro: “Eu tinha que viver da minha veia poeta e inventei a ciranda. Cada um vive de suas melódia e não usa as melódia dos outro, porque é musga, eu invento as minhas musgas”¹³. Nos seus relatos, Baracho narra sua experiência, a necessidade de sobrevivência que o levou a ser mestre de ciranda para, sem esquecer da contenda com a cirandeira Lia de Itamaracá, em torno da autoria da composição que havia se tornado a preferida nas rodas, afirmar:

“Lia é uma pessoa que eu gosto dela, né? A história dessa ciranda é essa: “Eu estava na beira da praia/Ouvindo as pancadas das ondas do mar/Esta ciranda quem me deu foi Lia/Que mora na Ilha de Itamaracá” Isso ta fazendo 14 anos. Cantei isso na Rua Nóbrega, na casa de Antonio Nóbrega, pela primeira vez. Ainda tenho testemunha, que até as meninas se admiram, uma achou bonita a musga, outros não acharam e hoje é a preferida. Já foi muito gravada ela, é a preferida”¹⁴.

Os relatos de memória de Dona Severina Baracho, uma das filhas de Antônio Baracho, ressalta a versão da autoria de seu pai na composição “*Essa ciranda quem me deu foi Lia...*”. Dona Severina, ao lado de sua irmã, Dulce Baracho acompanhavam seu pai nas rodas de ciranda nas décadas de 60 e 70, atualmente as irmãs continuam cantando ciranda e se apresentando na Região Metropolitana do Recife:

“Essa ciranda quem fez foi meu pai, inda tem até amigo dele que ta acho com mais de 100 ano que mora ali em Caetés Velho que sabe disso, tem um rapaz chamado Ivo, tem muitas pessoas de idade que sabe que essa ciranda é dele. Aí Lia começou falano que era dela num sei o quê, minha irmã ficava assim sabe, vou falar que essa ciranda é do meu pai, muler deixa isso pra lá. Ele compõe a ciranda dele, ele gravou a gente tem ciranda gravada, mai foi uma coisa assim né, , ai cada um né, não podia dizer que era dele né.”¹⁵

Vitalina Alberta de Souza Paz, mais conhecida como Dona Duda, proprietária do bar *Cubiçado* no Janga, popularmente conhecido como *Ciranda de Dona Duda*, local que se transformou em espaço de diversão alternativo para parte da classe média recifense nas noites de sábado e domingo, relata sua versão para a música. Em depoimento, na obra *Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil*, de autoria de Cilyene Araújo, Dona Duda afirma que Teca Calazans teria visitado o *Cubiçado* e pedido a ela para que compusesse uma música para sua amiga baiana que a acompanhava no momento, chamada “LIA”:

“Lembro-me como se fosse hoje. Eu chamei Baracho, Zé de Lima e Zé Custódio, que estavam na minha casa, e pedi que eles tentassem compor. Dentre eles, o Baracho chegou primeiro com a letra pronta (...) Isso aconteceu no início dos anos setenta. Os registros por aí omitem a verdade e confundem as pessoas. Essa música é de autoria de Baracho e não foi feita para Lia de Itamaracá (o nome Itamaracá na letra, era para facilitar a rima com “as pancadas do mar” (ARAUJO, 2004, p.29-30)).

O testemunho oral dos cirandeiros permitiu-nos recuperar suas atitudes em relação à subjetividade, à imaginação e ao desejo que cada indivíduo investiu na construção de sua história. Diante da pluralidade dos testemunhos no que se refere a produção da composição musical da ciranda, entendemos que esses relatos não equivalem a construções imaginárias neutras, apropriações esvaziadas de sentido, narrações fantasiosas.

Esse novelo de muitas pontas em que a canção “*Essa ciranda quem me deu foi Lia...*” se constituiu, suas diversas interpretações através dos relatos de memória dos sujeitos sociais nos faz atentar para a importância que a autoria de uma composição, a qual se alçou como “a preferida” traria para um cirandeiro (a) em um momento em que a prática, analisada historicamente, funcionava como um motor, na percepção dos sujeitos sociais em disputa por um espaço relevante para esses indivíduos.

Adalberto Paranhos afirma que “uma mesma canção, no mesmo chão histórico, vira um objeto em disputa entre seus contemporâneos” (PARANHOS, 2004, p. 31), “*Essa ciranda quem me deu foi Lia...*” ao circular socialmente, assinalou um embate pela noção de pertencimento para a identidade de grupo dos cirandeiros. A canção causa polêmica até os dias atuais entre os cirandeiros, não havendo, até o momento nenhum documento que ateste de quem é na verdade a autoria da melodia. O que há são várias

versões de um mesmo fato, construídas pela memória dos mais diversos atores sociais que fazem parte da roda de ciranda pernambucana.

Então, parafraseando Foucault, Que importa de quem foi a autoria da canção?

Michel Foucault em *O que é um autor?* reflete sobre o desaparecimento do autor e o que esse apagamento permite descobrir sobre sua função na cultura européia após o século XVII. Para Foucault, o autor não é nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não sendo nem o produtor, nem o inventor deles. A noção de autoria se constituiu como uma forma de individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, da filosofia e das ciências.

Segundo Michel Foucault, o estabelecimento da autoria não é apenas um elemento em um discurso, mas assegura uma função classificatória, estabelece uma relação de homogeneidade, filiação, autenticidade, ou explicação recíproca de um pelo outro. “Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso(...) indicando que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente (...) mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status”.(FOUCAULT, 2006, p.273-274).

Que importa de quem foi a autoria da canção? Mestres cirandeiros dominam repertórios amplos e brincantes circulam entre diferentes práticas culturais. As artes e as festas conversam umas com as outras, com o cotidiano, sobretudo, os indivíduos participam de vivências dentro de um espaço-tempo distintos, que se moldam e são moldados, são atravessados por processos e tendências históricas incontáveis e amplas.

A cultura, nesse sentido, não poderá permanecer estanque, fixa e imutável, como se pudesse ser isolada em determinados grupos identificados como “populares”, ou seja, como se determinadas práticas culturais “pertencessem” ao povo compreendido como categoria homogênea dentro do processo histórico-social. A música é parte constitutiva dessa trama histórica, que se faz e refaz, imbricada pelas tensões, negociações e conflitos entre os sujeitos sociais e suas práticas individuais e coletivas, elaborando a cultura através das dramatizações dinâmicas da experiência humana.

Que importa de quem foi a autoria da canção?

Ouvindo as pancadas das ondas do mar
Essa ciranda quem me deu foi Lia
Que mora na Ilha de Itamaracá...”

Cantemos *Minha Ciranda*, do maestro Capiba!

“ Essa ciranda não é minha só
É de todos nós,
É de todos nós...”

Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Danças, Recreação, Música*. Vol II. São Paulo: Melhoramentos, 2ª. Ed. 1967.
- ARAÚJO, Cyrene. *Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil*. Recife: Ed. Do autor, 2004.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O Que é Cultura Popular*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 13ª edição.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Folguedos e Danças de Pernambuco* – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, (Coleção Recife, LV) 2ª edição, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Que é Folclore*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 10ª edição.
- COSTA, F. A Pereira da. *Folk-lore Pernambucano. Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.
- COUCEIRO, Sylvia. *Os Desafios da História Cultural*. In. *Cultura e Identidade: Perspectivas Interdisciplinares*. Joanildo A. Burity (Org.), Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- DINIZ, Jaime. *Ciranda Roda de Adultos no Folclore Pernambucano*. Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960.

- FOUCAULT, Michel. *In Ditos & Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel da Motta. Tradução: Ines Autran Dourado Barbosa, 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- LOPES, José. *Histórias e Segredos de Uma Ilha*. Recife: Fundarpe, 2ª edição, 1987.
- MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991.
- MAIOR, Mário Souto; VALENTE, Waldemar. *Antologia Pernambucana de Folclore*. Recife: Ed. Massangana, 1988.
- MAURICIO, Ivan. *Arte Popular e Dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)*. Recife, Ed. Alternativa, 1978.
- NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do Papel*. In. Fontes Históricas. Carla Bassanezi Pinsky (organizadora), São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, São Paulo: Contexto, 3ª edição, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. Programa de estudos e pós-graduados em ciências sociais / PUC, São Paulo: 1985.
- PARANHOS, Adalberto. *A Música Popular e a Dança dos Sentidos: distintas faces do mesmo*. In. Revista Artcultura, Uberlândia, n.º 09, jul./dez. de 2004.
- PELLEGRINI FILHO, Américo. *Danças Folclóricas*. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1980.
- PORTELLI, Alessandro. *Sonhos ucrônicos memórias e possíveis mundos dos trabalhadores*. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. In. Revista Projeto História, São Paulo, n.º10, dez. 1993.
- RABELLO, Evandro. *Ciranda*. In: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar (orgs.) *Antologia Pernambucana de Folclore 1*. Recife: FJN. Ed. Massangana, 1988.
- _____. *Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979.
- SANTOS, José Luiz. *O Que é Cultura*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 7ª edição.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. In. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.20, n.º. 39, p.203-221, 2000.

Notas

¹ Jornal da Cidade – 1975.

² Idem – 1976.

³ Ibidem - 1975

⁴ Jornal da Cidade - 1975

⁵ Diário de Pernambuco – 1975.

⁶ Jornal do Commercio – 1999.

⁷ Diário da Noite – 1972

⁸ Diário de Pernambuco- 1978.

⁹ Entrevista com a cirandeira Lia de Itamaracá em 25/04/2008. Grifo meu.

¹⁰ Diário de Pernambuco – 1975.

¹¹ Idem – 1975.

¹² Ibidem – 1975.

¹³ Depoimento de Antônio Baracho em entrevista ao Diário de Pernambuco em 1978.

¹⁴ Jornal do Commercio – 1978.

¹⁵ Entrevista com Dona Severina Baracho em 23/07/2008. Grifo meu.