

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO A PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

**CANTIGAS DE RODA: EM BUSCA DE VESTÍGIOS
CULTURAIS**

Bolsista: Ana Síría Carneiro de Souza - FAPEAM

MANAUS

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO A PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL
PIB-AS/0050/2011
CANTIGAS DE RODA: EM BUSCA DE VESTÍGIOS
CULTURAIS

Bolsista: Ana Sírnia Carneiro de Souza - FAPEAM

Orientadora: Prof^a. Msc. Ilaine Inês Both - UFAM

MANAUS
2012

RESUMO

O tema “Cantigas de Roda: em busca de vestígios culturais” teve como base a pesquisa de mestrado que desenvolvemos no período 2003-2005 acerca dos desafios para a educação intercultural, e os estudos de iniciação científica que realizamos sobre “o papel da brincadeira para a aprendizagem e o desenvolvimento da criança” e a “brincadeira e o jogo sob a ótica dos pensadores da teoria histórico cultural”. Estas investigações demonstraram a importância das relações sociais entre pessoas de distintas culturas, bem como, a relevância dos jogos e brincadeiras na vida das crianças. Os objetivos deste trabalho foram: a) Averiguar a origem de cantigas de roda presentes no contexto brasileiro; b) Identificar vestígios étnicos e culturais em cantigas de roda praticadas nas diversas regiões do Brasil e, particularmente, na região amazônica. Buscamos atingir nossos objetivos através da pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo em que foram consultadas, extraídas e analisadas obras de autores que dedicaram seus estudos sobre os contextos que envolvem as cantigas de roda. O resultado do processo de investigação apontou que as cantigas de roda foram transmitidas de geração em geração, principalmente, através da oralidade. No Brasil, as cantigas de roda se ampliaram consideravelmente a partir das mesclas culturais de índios, negros e brancos. Desta forma essas brincadeiras são mais que atividades lúdicas; trazem em seu contexto elementos culturais distintos de muitas gerações. Por isso, avaliamos a necessidade de intensificar os estudos e práticas das cantigas de roda com as crianças a fim de que esta valiosa manifestação cultural seja preservada e recriada pelas atuais e vindouras gerações.

Palavras-Chave: Cultura - Cantigas de Roda - Formação de crianças

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1 CULTURA: situando o conceito	07
2 FOLCLORE: situando o conceito.....	12
2.1 Facetas do folclore brasileiro.....	15
3 CANTIGAS DE RODA.....	20
3.1 Origem	20
3.2 Classificações de cantigas de roda.....	36
3.3 Difusão das cantigas de roda: contribuições das escolas	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS	44
CRONOGRAMA DE ATIVIDADES	47

INTRODUÇÃO

O presente relatório final visa atender as determinações do Programa Institucional de Iniciação Científica – PIBIC. Nossa participação no PIBIC 2011/2012 foi através da pesquisa do tema “Cantigas de Roda: em busca de vestígios culturais”, cujo objetivo geral era analisar a origem e os vestígios étnicos e culturais das cantigas de roda e, especificamente: a) Averiguar a origem de cantigas de roda presentes no contexto brasileiro; b) Identificar vestígios étnicos e culturais em cantigas de roda praticadas nas diversas regiões do Brasil e, particularmente, na região amazônica.

Buscamos atingir nossos objetivos através da pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo em que foram consultadas, extraídas e analisadas obras de autores que dedicaram seus estudos sobre os contextos que envolvem as cantigas de roda. De acordo com Gil (1994) nos estudos que envolvem acontecimentos e práticas sociais históricas, a pesquisa bibliográfica é fundamental por ser, em muitos casos, a única forma de conhecer histórias passadas.

Inicialmente realizamos o levantamento de obras de autores referenciais em bibliotecas e livrarias da cidade de Manaus-AM. Nestes locais foi possível encontrar vasto registro escrito sobre os conceitos de cultura e folclore. Todavia, para investigar sobre as cantigas de roda, tivemos necessidade de ampliar o leque de busca pelo parco material existente na cidade. Adquirimos, então, algumas obras de décadas passadas nos “sebos”. De posse do material, a bolsista realizou leitura exploratória, seleção e apontamentos parciais dos textos que poderiam contribuir para atingir os objetivos da pesquisa. Os apontamentos serviram de suporte para o debate e definição de encaminhamentos durante nossos (bolsista e orientadora) encontros semanais e/ou quinzenais.

O processo de investigação e sistematização da pesquisa resultou neste relatório que estruturamos da seguinte forma: no capítulo 1 apresentamos, em primeiro lugar, uma revisão da literatura sobre o conceito de cultura. A definição desse conceito se justifica pelas diversificadas concepções existentes a seu respeito. Para tanto, julgamos pertinente expor diferentes concepções de cultura e expor nossa compreensão sobre este conceito.

No capítulo 2 abordamos sobre o conceito de folclore. As cantigas de roda são uma das formas de expressão folclórica em que estão incluídas tradições de diversas culturas e, portanto, acompanham a história de vida de distintos grupos sociais. Assim, consideramos relevante, também, situar o conceito de folclore para, posteriormente, abordar sobre as cantigas de roda.

No capítulo 3 tratamos sobre as cantigas de rodas procurando trazer presente a origem, as principais características de transmissão e execução e a contribuição de distintos grupos étnicos e culturais para suas constituições. Para tanto elencamos algumas cantigas de roda a fim de demonstrar a presença de manifestações culturais indígenas, negras e europeias. Neste contexto, destacamos a importância de perceber o processo dinâmico das cantigas de roda em que alguns elementos são transformados de acordo com o tempo e espaço histórico. Em seguida, apresentamos uma breve classificação de cantigas de roda e a possível contribuição da escola para que estas sejam (re)conhecidas e praticadas por adultos e crianças a fim de permanecerem como memória viva dos sujeitos contemporâneos.

Nas considerações finais apresentamos uma síntese dos principais aspectos que emergiram e se tornaram salientes no transcorrer da pesquisa. Discorremos, igualmente, sobre algumas dificuldades encontradas para a realização deste trabalho e apontamos aspectos e desafios que, a nosso ver, merecem ser aprofundados e enfrentados em pesquisas vindouras.

1 CULTURA: situando o conceito

Partimos do entendimento de que a cultura acompanha a história de vida do ser humano desde o princípio da criação da humanidade. Quando o homem começou a ficar de pé, possibilitou maior agilidade de sua locomoção e, por consequência, um contato com objetos e lugares mais diversificados. Dessa forma, o homem empreendeu esforço constante no sentido de transformar e de se aperfeiçoar, diferenciando-se das outras espécies de animais, cujas fontes genéticas (naturais) de informação ordenam estreitamente suas ações.

Com o passar do tempo os seres humanos foram se organizando em distintos grupos sociais, formando comunidades em diferentes regiões do mundo. Dessa forma, novos hábitos e costumes foram sendo criados, surgindo novas maneiras de ser e estar no mundo conforme as necessidades e interesses de cada grupo social.

De acordo com a literatura, a natureza do homem é tão complexa que seu processo de evolução, desde a pré-história, lhe trouxe uma capacidade de sobreviver a várias mudanças ambientais. Com isso, desenvolveu a habilidade de criar meios e equipamentos para sua sobrevivência, adquirindo um lugar diferenciado no planeta. Kroeber *apud* Laraia (2009), procurou mostrar que o homem supera as condições postas pela natureza, sendo o único ser vivo que modifica o meio físico, não ficando a mercê desta. A experiência que acumulou ao longo da história, possibilitou viver de forma diferenciada.

Portanto, o homem não apenas utilizou os objetos disponíveis no meio físico, mas teve a capacidade de transformá-los. Isso nos remete a ideia de que o homem vai modificando seu jeito de ser e estar no mundo e, portanto, se modifica e modifica o meio físico e social. Essas mudanças podem ser constatadas, por exemplo, quando observamos a vida de nossos avós ou bisavós. Possivelmente, perceberemos grandes diferenças em seus modos de vida em comparação com os nossos modos de vida.

Quando nos referimos aos “modos de vida”, entendemos que se trata de todo o contexto de vida do ser humano, que por sua vez, é denominado por diversos autores como cultura. Segundo Tylor (2005, p.69) “cultura ou civilização, tomado em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade”.

É oportuno destacar que corroboramos a ideia de que os homens possuem diferentes maneiras de viver em sociedade, que têm pouco a ver com as características genéticas. Para Keesing *apud* Laraia (2009, p.17) “não existe correlação significativa entre a distribuição dos caracteres genéticos e a distribuição dos comportamentos culturais.” Portanto, a genética não é determinante no jeito do homem ser e estar no mundo. Se o ser humano for criado numa cultura distinta da sua de origem, desenvolverá os hábitos e comportamentos do grupo com o qual convive.

Para Laraia (2009, p.45) “o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. [...] do conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam.” O histórico cultural construído pelas gerações anteriores funciona como suporte na forma de compreender e interagir no mundo.

Segundo Chauí (1995), toda cultura institui uma moral que transita entre o bem e o mal, o permitido e o proibido, o correto e o incorreto, válida para todos os seus membros. Contudo, várias morais podem ser estabelecidas em sociedades e culturas, com diferenças nas classes sociais. Mas, os valores concernentes ao que seja correto não partem exclusivamente de uma singularidade do grupo, obedecem a uma moral “universal” como os valores de justiça, amizade e respeito.

Nessa perspectiva, Chauí (1995, p.81) concebe a cultura no sentido de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, “de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres e sujeitos culturais”. Essa visão mais ampla de cultura é compartilhada por Candau (2000, p.61):

De uma concepção reducionista da cultura – que privilegia as dimensões artística e intelectual – passa-se a uma perspectiva mais abrangente (...), em que cultura é vista como estruturante profundo do cotidiano de todo grupo social e se expressa em modos de agir, relacionar-se, interpretar e atribuir sentido, celebrar etc.

Para Geertz (1989, p.103), a cultura é entendida como “um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.”

A partir dessas referências podemos perceber que todas as pessoas são portadoras e construtoras de cultura, independente do local onde vivem ou classe social a que

pertencem. Dessa forma, vivemos um processo de superação da ideia de que somente as classes dominantes são portadores de cultura e, portanto, as classes subalternas àquelas consideradas como “sem cultura”.

Atualmente já está mais difundido no imaginário da sociedade, o reconhecimento da diversidade cultural considerando cada grupo social como portador de distintos modos de vida, que possui um jeito particular de construir cultura. Nessa perspectiva citamos Cascudo (1973, p.18) quando diz que “não há culturas inferiores e nem superiores [...] Há sempre culturas, reuniões de técnicas para a vivência grupal. Não se sentem inferiores nem subalternos, tem quanto precisam [...]”.

Portanto, corroboramos a concepção de que não há cultura inferior ou superior, nem tampouco uma única cultura. Ao contrário, existem inúmeras culturas, por isso o termo no plural, expressão utilizada na obra de De Certeau (1995). Assim, refutamos a ideia de alguns autores que consideram o conceito de cultura nacional. Para Hall (2004, p. 59), a cultura nacional tende a querer unificar todas as pessoas de um país “numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.”

Entre os problemas na compreensão e criação de uma cultura nacional e, portanto, de um padrão cultural apontado por Hall (2004), é a homogeneização na medida em que cria padrões linguísticos, educacionais, institucionais etc., independentemente das diferenças que existem na sociedade. Sob o viés da homogeneização foram e/ou são, por vezes, desenvolvidas ações por grupos sociais que se consideram “superiores”, mais esclarecidos ou “estudados” no intuito de querer servir como padrão cultural.

Bosi (1987, p.7) ao se referir sobre o Brasil diz que:

[...] não existe uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.

Assim como entendemos que existe pluralidade cultural no país, também, concebemos que a mesma não é estática, parada no tempo. Ao contrário, a cultura é concebida como um processo histórico, que está permanentemente em movimento, pois, é

(re)construída pelos homens. Em sua dinamicidade, os elementos do passado vão sendo reconstruídos no presente, dando origem ao novo.

Brandão (1986, p.32) compartilha da concepção de que a cultura é um processo, porque são os homens concretos que a produzem. Conforme o autor, “a cultura existe viva em processo e, mesmo sendo politicamente expropriada e simbolicamente alienada, ela está sempre em transformação. Articulados como grupos sociais de agentes criadores, são homens concretos os seus produtores”.

A partir de Hall (2003, p.250), entendemos que não existe cultura “autêntica”, “autônoma” e “isolada”. Quer dizer, as culturas contêm “resquícios” umas das outras, cujo processo não se dá fora do “campo de batalha”, isto é, esse processo é carregado de disputas. Segundo o autor:

[...] essa luta [cultural] é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas. [...] o perigo surge porque tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições [...] (HALL, 2003, p. 255-256).

Diante do exposto nos aproximamos do conceito de cultura representado por Bosi (1992, p.319) “como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social”. Assim, entendemos que cultura representa os “modos de viver” (WILLIAMS *apud* MARCON, 2003, p.38) de um determinado grupo social - que contém aspectos da religiosidade, da moral, do lazer, do vestir, do comer, de se relacionar, do trabalhar; enfim, envolve a totalidade do grupo social em seus aspectos econômicos, políticos, morais, espirituais e sociais - que estão em constante movimento e cruzamento com as diversas culturas presentes na sociedade. E por isso, contêm elementos de transformação e resistência.

Nessa perspectiva, o conceito de cultura inclui a totalidade de vida dos seres humanos dentro de suas realidades, permeados por aspectos materiais e imateriais para os quais são atribuídos significados. Estes aspectos são internalizados pelo ser humano desde

seu nascimento servindo como uma espécie de “bússola” na/para vida em sociedade, mas que estão sujeitos a constantes transformações ao longo dos tempos.

Nesse sentido, é prudente que se pense em várias culturas e não apenas uma, visto que a partir do contexto, do tempo e do espaço, há diferentes maneiras de interpretar e interagir na/com que vão constituindo o patrimônio cultural da humanidade.

2 FOLCLORE: situando o conceito

Compreendemos o folclore como parte inerente da cultura. Assim como ela (a cultura), o folclore acompanha a existência do ser humano, cuja transmissão principal se deu ao longo dos tempos pela oralidade. Nesse sentido, consideramos importante tecer algumas considerações a seu respeito visto que o estudo que realizamos apontam as cantigas de roda (tema central da nossa pesquisa) como parte integrante do contexto folclórico.

Inicialmente queremos destacar que o governo brasileiro criou em 1947, a “Comissão do Folclore”, com o intuito de que o saber do povo não fosse para o “túmulo” com os antepassados, pois, como destacado anteriormente, muito desse saber era transmitido oralmente, sem registro material. Dessa forma muita coisa poderia se perder como, por exemplo: o modo como determinados grupos sociais se relacionavam com os fenômenos naturais, respeitando o plantio de plantas; o uso de ervas e plantas medicinais; as criações artísticas; os dialetos regionais; as festas juninas; as cantigas de roda; artesanatos; os folguedos populares; a religiosidade; alimentação; roupas típicas.

O registro das manifestações dos seres humanos são, também, algumas das preocupações de estudiosos da área, para que fique a disposição das futuras gerações para estudo e perpetuação.

Segundo Grinberg (1983) a palavra “folclore” se deve ao arqueólogo Inglês Willian John Thoms, que empreendia esforços para preservar as tradições populares como: lendas, contos, canções, danças, superstições, artes, costumes, entre outros. Para Grinberg (1983, p. 01), a instituição do mês e dia do folclore foi:

[...] em homenagem à memória de Willian John Thoms e à publicação de sua carta, o Congresso Internacional de Folclore, reunido na Argentina em dezembro de 1960, aprovou proposta do Brasil e consagrou agosto como o “mês do Folclore”. E poucos anos depois em 17 de agosto de 1965, através do Decreto 56.747 do Presidente da República, era a vez do Brasil oficializar o dia 22 de agosto como o “Dia do folclore”.

Cabe destacar que nesta época o Brasil era governado pelo presidente Castelo Branco. Sua ação de oficializar agosto como mês do folclore, permanece até nossos dias. As comemorações podem ser constatadas em diversos espaços na sociedade brasileira, sobretudo, nas escolas onde, em geral, essa temática é abordada.

Segundo Fernandes (2003), o antropólogo Willian John Thoms definiu a palavra folclore com o seguinte significado: “folk” = povo; “lore” = “saber”. Assim é possível dizer que o folclore é permeado pelo saber que provém do povo. Essa concepção é compartilhada por Saintyves *apud* Fernandes (2003, p.41), segundo o qual, o folclore é “a ciência da cultura tradicional nos meios populares”.

Para Amaral *apud* Fernandes (2003, p.129):

O folclore estuda os produtos da mentalidade popular. O povo tem uma ciência a seu modo, uma arte, uma filosofia e literatura anônimas. [...] muito embora possam ter tido uma origem cultural remota, mas já trabalhada por um inconsciente processo de adaptação da psique coletiva.

O saber popular é a expressão da alma do povo ligada ao costume e valores, seu modo de se relacionar com o meio onde vive, onde coloca sentimento, alma, coração e aspiração traduzidos nos mitos, lendas, crendices, superstições e adivinhas. Em todas essas manifestações folclóricas há, segundo Amaral *apud* Lima (2003, p.168), “uma espécie de admiração romântica de seus conterrâneos, pelo transparente desejo de os glorificar, provando que eles são muitos inteligentes, muito engraçados ou muito imaginosos”.

Fernandes (1979, p. 30) afirma que “se o apego do homem pelo folclore fosse maior, tais traços e valores seriam preservados, reintegrando-se no sistema sócio-cultural em desenvolvimento”. Mesmo assim, pressupomos que há elementos do folclore presente nas culturas contemporâneas, mesmo que isso não se dê de forma intencional e nem seja tão visível.

A literatura indica que o folclore chegou até nossos dias, atravessando todas as correntes de renovação da vida em sociedade. Porém, não ficou ileso de transformações. Dessa forma manteve alguns traços tradicionais e incorporou novos elementos ao longo dos

tempos. Como exemplo, podemos citar as cantigas de roda, as quais serão abordadas mais profundamente no terceiro capítulo desse relatório.

Para Brandão (1982, p.56) as manifestações folclóricas se fundem nas manifestações gerais da sociedade. “Aquilo que vimos existir como folclore não existe em estado puro. [...] culturas que se cruzam a todo o momento e que representam categorias sociais de produtores dos modos de sentir, pensar e fazer”. São modos diferenciados de transmitir saberes, quer seja pela literatura oral ou pela literatura escrita, que de certa forma se completam.

Cabe ressaltar, no entanto, que no folclore a oralidade é uma das suas principais formas de compartilhar os saberes individuais do passado para a coletividade reforçando a existência de um grupo na sociedade. Segundo Coelho (2000, p.170), “De terra em terra, de região a região, foram sendo levados por contadores de histórias, peregrinos, viajantes, [...], até que acabaram por ser absorvidos por diferentes povos e, atualmente, representam fator comum entre diferentes tradições folclóricas”.

De acordo com Benedict *apud* Fernandes (1979, p.11). “O comportamento e as atitudes tornam-se mais articulados no folclore que em qualquer outro traço cultural, o que faz com que ele tende a cristalizar e a perpetuar as formas da cultura que são articuladas por seu intermédio”. Nessa perspectiva, em nossa concepção, há elementos do folclore presentes na cultura.

A partir de Megale (1999, p.12), entendemos que:

O folclore é encontrado na literatura sob a forma de poemas, lendas, contos, provérbios e canções, assim como nos costumes tradicionais como danças, jogos, credences e superstições. Verifica-se também sua existência nas artes e nas mais diversas manifestações da atividade humana.

Tendo presente a afirmação anterior de Megale (1999), podemos dizer que o folclore acompanha a existência dos homens em suas maneiras de vestir, alimentar, sentir, pensar, agir. Pois para Cascudo (2001, p.240-241), “onde estiver um homem aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica”.

Ainda conforme Cascudo (1972, p.15), o folclore preserva as raízes da cultura popular, pois:

O folclore, sendo uma cultura do povo, é uma cultura viva, útil, diária, natural. As raízes imóveis no passado podem ser evoluídas como indagações da antiguidade. O folclore é o uso, o emprego imediato, o comum, embora antiquíssimo. Como o povo tem o senso utilitário em nível muito alto, as coisas que vão sendo substituídas por outra mais eficiente e cômoda passaram a circular mais lentamente sem que de todo morram.

Consideramos relevante frisar que o folclore tem como base elementos tradicional de um povo. Entretanto não está parado no tempo, mas, é essencialmente dinâmico; está constantemente sendo recriado, deixando de lado algumas características e apropriando-se de outras.

Megale (1999) afirma que mesmo o folclore sendo transmitido de uma geração para outra, ele vai sendo modificado conforme as necessidades externas, sendo conservado, porém, seu núcleo. O problema do folclore consiste em quando desloca os elementos da vida concreta das pessoas e ocorre um forte apego ao passado, desconsiderando justamente a dinamicidade da vida.

2.1 Facetas do folclore brasileiro

No folclore brasileiro podemos encontrar a contribuição dos povos indígenas, europeus e negros. De acordo com a literatura, elementos folclóricos das diversas etnias foram se fundindo, o que torna difícil identificar características próprias de cada povo. No entanto, é possível observar algumas particularidades.

Segundo Fernandes (1979), as manifestações folclóricas dos povos indígenas é fortemente ligada à elementos da natureza, principalmente, à flora e fauna, sol e lua. Para esse autor, na crença desses povos, tanto as plantas como os animais, os rios, os igarapés, possuem espíritos protetores que exigem respeito e temor. Daí provém diversas lendas criadas por seus antepassados, de fatos verídicos ou não acontecidas, por membros das tribos que se sobressaíam de alguma forma, seja pelo poder, beleza, bondade, caridade etc., tornando-os encantados.

Para Cascudo *apud* Coelho (2000, p.172),

[...] de origem letrada, a lenda conserva as quatro características do conto popular; antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Os processos de

transmissão, circulação e convergência são os mesmos que presidem a dinâmica da literatura oral. Muitos confundindo com o mito, dele se distancia pelo confronto. *O mito pode ser um sistema de lendas*, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla e sem necessária fixação no tempo ou no espaço.

O mito é uma forma de manifestação folclórica no qual o homem busca explicar situações da vida valendo-se de fenômenos ocultos e mistérios que existem entre o céu e a terra. Esses atributos são frutos da imaginação humana, mas em muitas pessoas causa uma sensação de medo, em outras, fascínio. Para Coelho (2000, p.170), “é costume dizer-se que quando o homem *sabe*, ele cria a história e quando *ignora*, cria o mito. Na verdade, essas duas manifestações do pensamento e da palavra dos homens respondem a um mesmo desejo: a necessidade de explicar a vida ou o mundo”.

Sabemos que o ser humano, ao longo dos tempos, procura explicações para sua existência; alguns grupos sociais procuram essas explicações por meio do mito. Para Cascudo *apud* Coelho (2000, p.171), entre os índios “Macuxis” circula um mito sobre a criação do mundo:

Logo que o grande e bom espírito Macunáima criou a terra e as plantas, desceu das alturas, trepou no alto de uma árvore, soltou com seu potente machado de pedra pedaços de casca de árvore, atirando-os ao rio que corria embaixo, e assim converteu-os em animais de toda espécie. Só quando estes tiveram vida foi que criou o homem, o qual caiu em profundo sono, e quando despertou viu de pé uma mulher ao seu lado. O espírito do Mal teve superioridade sobre a terra e Macunáima enviou águas (dilúvio).

Ao voltar a tratar sobre lendas indígenas, sabemos que elas estão espalhadas por todo território brasileiro, dentre as quais podemos observar a intensa presença de elementos da natureza. A título de exemplo, vejamos algumas apresentadas por Machado (2009):

a) Anhangá: É um gênio andante, espírito arredio ou vagabundo, destinado a proteger os animais das matas. Ele aparece sob a figura de um veado branco, com os olhos de fogo. Quando um caçador persegue um animal que está amamentando, corre o risco de ser atacado pelo Anhangá.

- b) Boitatá: É uma cobra de fogo “Boiguaçu”, que aparece deslizado pelas matas, espalhando clarões na noite. Às vezes o boitatá anda a pé, como um fantasma branco e transparente, de olhos grandes e furados, assustando animais e viajantes.
- c) Boto: Nas altas horas da noite, propriamente a meia noite ele se transforma em gente, aparece nas festas tão elegante que encanta e seduz as donzelas, sai com elas para passear e antes da madrugada pula na água, deixando as moças sempre grávidas.
- d) Curupira: É um ser do tamanho de uma criança de seis a sete anos, anda nu, é peludo como bicho preguiça, tem unhas compridas e afiadas, o calcanhar para frente e os pés para trás, toma conta da mata e dos animais, protege quem sabe se relacionar com a natureza, castiga quem derruba e mata sem necessidade.
- e) Guaraná: Numa aldeia indígena um casal teve um filho muito bonito, bom e inteligente, seu pai com ciúme se transformou em uma cobra, quando o menino foi colher um fruto a cobra atirou-se sobre ele e o matou. Tupã se compadeceu com o sofrimento da tribo, mandou que eles plantassem os olhos do menino, assim fizeram e nasceu o guaraná.
- f) Iara: Possui grande encanto e beleza em noite de lua cheia se transforma em sereia, com sua formosura atrai o homem para o seu palácio que fica no fundo das águas, depois de momentos de prazer mata-o.
- g) Vitória-Régia: Uma linda índia que ficou fascinada com o brilho da lua refletida no lago, apaixonada por aquela luz mágica, lançou-se às águas misteriosas desaparecendo em seguida. A lua se compadeceu e a imortalizou aqui na terra. Por não ser possível levá-la para o reino astral, transformou-a em vitória-régia, com um adorável perfume e espalhou-lhe as folhas para melhor refletir sua luz, nas noites de lua cheia.

Dos povos indígenas há outras influências como o hábito de dormir na rede, as danças, as festas, o artesanato, a caça, a pesca, o uso de plantas medicinais. Estes saberes foram sendo passados de geração para geração, muitos dos quais estão presentes nas culturas de outras etnias. Embora, muitas vezes, acabamos “naturalizando” situações e formas da miscigenação, que resulta na falta de consciência dos elementos folclóricos e culturais que apreendemos uns dos outros. Para Fleuri (1998, p.46-47):

Consideramos como que “natural” que nossas famílias e nós mesmos sejamos resultados de uma grande miscigenação de etnias e culturas, cujas origens e diferenças já não lembramos com clareza. Da mesma forma que nos habituamos a

misturar diferentes sabores nas refeições, privilegiando a variedade e combinação de gostos mais do que as especificidades de cada sabor e a história de cada receita. Predomina uma visão “sincrética”, que mistura elementos diferentes sem manter a consciência das diferenças, o que pode dificultar recuperá-las em sínteses e projetos mais complexos e duradouros. A elaboração da consciência das distinções e a construção de identidades pessoais e coletivas, penso eu, permitiria ir além dos particularismos e criar condições para resgatar e integrar as dimensões mais originais e essenciais, capazes de sustentar a construção e gestão compartilhada de projetos criativos e, ao mesmo tempo, mais consistentes e de grande alcance.

Essa situação apontada por Fleuri (1998), talvez seja reflexo da supremacia cultural que acompanha a história da sociedade brasileira, na qual alguns grupos sociais, sobretudo, das classes com maior poder aquisitivo se consideravam portadores cultura por terem disponíveis lugares e objetos pouco acessíveis a pessoas com menor poder aquisitivo como, por exemplo, teatro, cinema, literatura. Cabe reafirmar que não é essa visão que temos da cultura, pois, esses a nosso ver, representam apenas algumas manifestações presentes na sociedade.

Como vimos, herdamos diversos elementos dos povos indígenas. Os europeus, por sua vez, têm outras contribuições na constituição das culturas brasileiras. De acordo com Amaral *apud* Fernandes (2003), a literatura popular e as cantigas de roda, por exemplo, advém das raízes portuguesas, assim como: as festas de folguedos, as festas juninas e natalinas, a música, a dança, o carnaval, as rendas, os bordados.

Os negros também contribuíram significativamente para/nas culturas presentes no solo brasileiro. Segundo Amaral *apud* Fernandes (2003, p.185), podemos perceber suas influências na religiosidade, na alimentação condimentada, na bebida, na música (onde sobressai o batuque, o samba, os instrumentos de percussão), nas vestimentas coloridas.

Portanto, o folclore brasileiro não é homogêneo. Em seu conjunto de crenças, lendas, festas, superstições, artes, costumes e tradições há elementos de distintas culturas: indígenas, negras e europeias. Embora tenha arraigada a tradição de um povo, o folclore está em constante transformação. Mas, em sua essência, preserva os princípios distintos de cada povo. Segundo Fernandes (1979, p.15), “[...] as manifestações folclóricas podem ser “sobrevivências” de um passado mais ou menos remoto. Nem por isso elas devem ser

concebidas como algo universalmente vazio de interesses ou de utilidades para os seres humanos”.

O folclore infantil para as crianças não representa só recreação, pois, ao ouvir uma lenda ou brincar de roda, por exemplo, elas adquirem experiências significativas para o desenvolvimento da personalidade, além de preservar os valores sociais de um povo. Segundo Fernandes (1979, p.18) “[...] as “trocinha¹” foram admitidas e se mantiveram porque os adultos compreendiam e acatavam essa forma de conglomeração das crianças em um universo social autônomo”. Dessa forma, o folclore permaneceu vivo até nossos dias com a contribuição dos grupos infantis, no qual as cantigas de roda ocupam um papel importante. Esse assunto será abordado no próximo capítulo.

¹De acordo com Fernandes (1979) as “trocinhas” são grupos organizados pelas crianças que almejam desenvolver brincadeiras diversificadas.

3 CANTIGAS DE RODA

Inicialmente é oportuno considerar que o ser humano, ao longo dos tempos, foi criando e aperfeiçoando diferentes maneiras de se expressar. Neste contexto, as cantigas de roda são uma das formas de expressão cultural que envolve grupos de pessoas, principalmente, crianças que se dão as mãos para formar uma roda e cantar melodias com representações específicas e características que integram poesia, música e dança.

Dessa forma, as brincadeiras de roda proporcionam a integração social, a cooperação entre os participantes, o exercício da afetividade e do raciocínio, o gosto pela música, etc., contribuindo significativamente na formação do ser humano.

3.1 Origem

Segundo Felinto (2000), as cantigas de roda estão presentes no Brasil desde o século XVII, resistindo nas cinco regiões do país, algumas vezes, com adaptações. Pimentel (2003) corrobora a afirmação de que as cantigas de roda são bastante antigas, podendo ser uma interpretação infantil das danças circulares sagradas. Conforme este autor, as crianças cantavam as músicas, e o elemento lúdico teria impulsionado a realização de alterações nestas danças, resultando em novas formas de dançar.

De acordo com Cascudo (1984) e Kishimoto (2003), as cantigas de roda fazem parte da cultura popular, são transmitidos pela oralidade e sempre estão em transformação, incorporando criações anônimas de geração para geração. Neste processo dinâmico estão sujeitas a variação e incorporação de novos elementos, fato que não lhes retira nenhum valor, ao contrário, isso demonstra o caráter dinâmico da cultura.

Segundo o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil – RCNEI (BRASIL, 1998, vol.3), as cantigas de roda praticadas no Brasil receberam influências de várias culturas, especialmente da lusitana, africana, ameríndia, espanhola e francesa. Essa ideia é compartilhada por Fernandes (1979), que realizou pesquisas sobre o tema na cidade de São Paulo, cujo resultado apontou a contribuição de portugueses, índios e negros.

Quando os portugueses chegaram ao Brasil foram recepcionados pelos índios com canto e dança. Conforme Cascudo (1978) alguns índios dançavam em círculo ou em fila

uns ante outros, cujo enredo era ligado às cerimônias religiosas, homenagem às entidades sobrenaturais e a atividades como a pesca, a caça, vitória contra o inimigo, morte e doença.

Os curumins² ao cantar e imitar os movimentos dos animais chamou atenção dos jesuítas que utilizaram esse expediente para atingir determinados objetivos. Para Alvarenga (1950, p.20):

Tendo os nossos indígenas reconhecimento aptidão e gosto para a música, os jesuítas souberam com inteligência apoiar largamente nessas qualidades os seus trabalhos de catequese. [...] Para essa conquista através da música, na qual os dóceis curumins das escolas jesuítas serviram de elementos aproximador dos adultos, os jesuítas utilizaram quatro meios principais: a adoção dos cantos dos indígenas, com a substituição dos textos originais por textos religiosos escritos em tupi, [...] a representação de autos hieráticos, com a música, em que havia sempre, ao lado dos santos, personagens tirados ao mundo natural do ameríndio e a sua mítica.

Na descrição de Jean de Léry³, realizada no século XVI, quando da vinda dos franceses no Rio de Janeiro, é possível perceber o grande entusiasmo de indígenas com relação à música. Vejamos:

Atravessando certa vez uma floresta, Lévy entusiasmou-se com a beleza da mata e começou a cantar o Salmo 104 (Exulta, exulta, minha alma). Os indígenas que o acompanhavam comoveram-se de tal modo com a música, que um deles lhe disse: “Na verdade cantaste maravilhosamente bem me recorda o de uma nação aliada, nossa vizinha”. E em sinal de júbilo e agradecimento, lhe deram uma cotia: ‘toma lá, já que cantas tão bem’ (ALVARENGA, 1950, p.19).

Nesse caso, pressupomos que os indígenas não sabiam a letra da música cantada em francês, mas se envolveram com a melodia, que os fez reconhecer elementos culturais de uma nação aliada.

Mário de Andrade *apud* Alvarenga (1950) ressalta a inegável influência indígena em músicas, em particular, em cantos infantis presentes no território brasileiro. Mário de Andrade *apud* Cascudo (1978, p.39) cita um canto no idioma Tupi:

² Curumim é uma palavra de origem tupi, de modo geral se refere às crianças indígenas.

³ Jean de Léry foi um missionário e escritor Francês.

Cha munham muraré,
 Uacará.
 Cha ricó ce “patrão”
 Uacará.
 Che re raçõ arama,
 Uacará.

De acordo Cascudo (1978, p.39) foi encontrado em São Paulo – SP, uma versão do canto acima citado, conforme segue:

Você gosta de mim,
 Maria.
 Eu também de você,
 Maria.
 Vou pedir pra seu pai,
 Maria.
 Pra casar com você,
 Maria.

A música era transmitida oralmente entre os indígenas, fazendo parte da memória coletiva de suas culturas. A seguir segue um canto da Yandu (Aranha), recolhida por Rodrigues *apud* Cascudo (1978, p.143). Para o autor essa é uma cantiga muito alegre praticada por meninas indígenas do Rio Negro, do Estado do Amazonas - AM.

Yandu

Yandu se suu! Yandu se suu!
 Apikatu ike sui, Yandu se suu!
 Kupisawa rape upe, Yandu su suu!
 Maha taha se pusanga, curumi- assu?
 Apigawa pirera, cunha-mucu!
 Re mehe se pusanga kuruté!
 Kurumu as manu (i) ne sui
 Yandu su suu! Yandu su suu!

Aranha

Aranha me mordeu! (bis) Coro.
 Longe aqui de. Aranha me mordeu
 Da roça caminho no. (Idem).
 Qual então meu remédio, moço?
 Pele de homem, moça!
 Tu dá meu remédio depressa!
 Senão eu morro ti de!
 Aranha me mordeu! (bis).

Couto Magalhães *apud* Cascudo (1978, p.144), cita outra cantiga de roda com o refrão tipicamente indígena⁴:

Vamos dar a despedida,
Mandu sarará,
Como deu o passarinho;
Mandu sarará
Bateu asa, foi-se embora,
Mandu sarará,
Deixou a pena no ninho.
Mandu sarará.

Em Magalhães *apud* Cascudo (1978, p.144), encontramos duas outras variantes da música citada anteriormente: a primeira foi registrada pelo autor em 1861 durante suas pesquisas realizadas na cidade de Ouro Preto-MG; a segunda foi coletada por Rodrigues *apud* Magalhães (1978) no rio Solimões, no Estado do Amazonas-AM. Os autores afirmam que ambas as músicas são de origem indígena.

Yá munhum moracé,	Vamos dançar!
Mandu sarará,	Mandu sarará
Qua petuna rupi,	Esta noite por,
Mandu sarará,	Mandu sararás
Cuchiima cha iço,	Há muito tempo aqui estou,
Mandu sarará,	Mandu sarará,
Cha maan tem indé,	Eu vendo sempre ti,
Mandu sarará, etc.	Mandu sarará, etc

É oportuno considerar que muitas das especificidades culturais dos povos indígenas não são possíveis de serem conhecidas na contemporaneidade em virtude dos registros não terem sido tão intensos no transcorrer da história. Mesmo assim, algumas manifestações culturais foram passadas oralmente de geração a geração, as quais permanecem como memórias vivas nos contextos de diversos grupos indígenas. Muito embora seja relevante o apontamento realizado por Cascudo (1978, p.144) ao afirmar que:

⁴ O autor não menciona o local em que coletou essa cantiga.

A influência indígena, cantiga de adormecer, danças de rua; foram morrendo devagar. Muitas ainda duram, estrebuchando nas memórias teimosas dos derradeiros selvícolas quando pretendemos substituir-lhes a própria melodia tradicional com que envolve o pensamento e a ideia, para fixá-las na dança e nas estórias. O nosso introdutor diplomático na literatura oral foi a mãe-preta ou o mameluco, cria-de-casa. A herança ameraba interrompeu-se, numa solução de continuidade definitiva. Não nos contou e cantou senão o que era seu, misturando com as cores brancas de Portugal em quem já se habituara, em séculos, a ver o senhor inarredável [...].

No processo de transformações culturais dos mais diversos grupos sociais, Cascudo (1978, p.153) diz que, no Brasil, a “velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador”.

De acordo com Fernandes (1979, p.253) “os contatos entre as crianças brancas e a “mãe negra” eram pessoais, consistindo em relações bilaterais, às vezes, e não eram de molde a fixar os elementos recebidos, [...] até os próprios autos populares, como as congadas, não são de origem exclusivamente negra.” Portanto, a mãe negra passou muito dos seus costumes às crianças brancas, mas, em contrapartida, muito recebeu no contato com elas.

As congadas são danças dramáticas que misturam a cultura do negro e elementos do teatro espanhol. De acordo com Alvarenga (1950, p.90) “[...] essas danças-dramáticas partiram possivelmente das cerimônias de coroação dos reis negros, [...] após a cerimônia, o cortejo saía cantando e dançando pelas ruas”.

Em suas longas jornadas de trabalho, os escravos negros utilizavam a música para tornar menos árduas as tarefas que lhe eram impostas pelos senhores brancos. Mario de Andrade *apud* Alvarenga (1950, p.95), observou que negros cantavam e dançavam imitando uma ave do Brasil denominada de “mutum”, conforme pode ser verificado na letra desta música:

Solo: Já mutum, já mutum, já mutum, gangulê!
 Coro: Êh, alêlê, já mutum, gangulê!
 Dança os pretinhos para o branco vê!
 Êh, alêlê, já mutum, gangulê!
 São Benedito foi à festa fazê!
 Êh, alêlê, já mutum, gangulê!

O “Pai João”, símbolo do folclore negro brasileiro, é descrito por Ramos (1954) como um velho escravo de fala mansa, conhecedor das tradições africanas, cuja saudade do tempo em que era livre, lhe faz colocar toda sua ironia e revolta nas músicas, nas danças, nos contos. Conforme Ramos (1954, p.232) “a opressão branca, que originou a epopéia dos quilombos, também criou o folclore negro. Muito embora o folclore contenha em seu bojo germes de revolta”.

Desta forma, apesar da opressão dos brancos, os negros mantiveram dentro das senzalas alguns costumes de seus antepassados e cultivados pelas gerações vindouras que, portanto, se perpetuaram no tempo e no espaço. Todavia, algumas cantigas dos negros foram se transformando com o tempo, por influência de culturas de outros grupos sociais.

Gustavo Barroso (1921, p.227), relata uma cantiga do congo “Chabariri” que lembrava as chicotadas dadas por brancos aos escravos negros:

Coro:	Ó lelê, ó lelê! etc.
Secretario:	Chabariri está doente, Está doente duma dor. Chabariri só merece Lapada de chiquerador!
Coro:	Ó lelê. Ó lelê! etc.
Secretario:	Chabariri está doente, Está de cabeça amarrada, Chabariri só merece Uma porção de lapada.
Côro:	Ó lelê. Ó lelê! etc.

De acordo com Barroso (1921), a cantiga “Chabarini” foi, posteriormente, substituída por “Sambalelê”. A versão a seguir foi encontrada em Vargínia-MG, por Alvarenga (1950, p.238):

Refrão:	Sambalelê tá doente, Tá com a cabeça quebrada, – Sambalelê precisa É dumas oito lambada. Pisa, pisa, pisa, mulata Pisa na barra da saia, mulata (bis) Oh! Mulata bonita, Como é que namora? – Põe o lencinho no bolso, Deixa a pontinha pra fora. Pisa, pisa, pisa, etc.
---------	--

Oh! Mulata bonita,
 Onde é que ocê mora?
 – Moro na Praia Formosa
 E daqui vou-me embora.
 Pisa, pisa, pisa, etc.

Novaes (1994, p.104), por sua vez, apresenta outra versão da cantiga “Sambalelê” recolhida por ela numa escola do Rio de Janeiro-RJ, conforme segue:

Samba-lelê está doente,
 Está com a cabeça quebrada.
 Samba-lelê precisava
 De umas dezoito lambadas.
 Bis: Samba, samba, samba, ô Lelê!
 Pisa na barra da saia, ô Lelê
 Ó morena bonita,
 Como é que se namora?
 – Põe o lencinho no bolso,
 Deixa a pontinha de fora.
 Ó morena bonita,
 Como é que se casa?
 – Põe o véu na cabeça,
 Dá o fora de casa.
 Ó morena bonita,
 Como é que se cozinha?
 – Põe a panela no fogo,
 Vai conversar com a vizinha.
 Ó morena bonita,
 Onde é que você mora?
 – Moro na Praia Formosa.
 Digo adeus e vou embora.

Portanto, a cantiga de roda “Sambalelê” era, originalmente, uma manifestação dos negros com relação às suas vidas nas senzalas. Posteriormente, foram incorporados novos elementos de outras culturas, resultando nas versões atualmente conhecidas.

Nos estudos realizados por Fernandes (1979), é possível observar, igualmente, processos de transformação de outras cantigas de roda. Desta forma, cabe lembrar os destaques realizados nos capítulos anteriores deste relatório a respeito da dinamicidade das manifestações culturais, nas quais permanecem alguns elementos, mas outros são substituídos e incorporados de acordo com a realidade ou momento histórico.

Segundo Fernandes (1979, p.254), a cantiga de roda “Se esta rua fosse minha” foi adaptada pelos negros “Cabina” do Estado de Pernambuco-PE.

Si o Recife fosse meu
 Eu mandava ladriá
 Com pedrinha diamante
 Pra cambinda passeá.

Na versão portuguesa, a letra dessa cantiga era:

Pedrinha de minha rua
 Hei de vos mandar picar
 Com biquinhos de alfinetes,
 Para o meu amor passar.

Em Sergipe-PE, a música, anteriormente citada, foi encontrada por Romero *apud* Pimentel (2003, p.57) na seguinte versão:

Se esta rua, se esta rua fosse minha
 Eu mandava, eu mandava ladrilhar
 Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes
 Para o meu, para o meu amor passar.

A melodia da cantiga de roda em questão permanece idêntica, mas com mudanças significativas na letra, mostrando que as novas gerações não apenas incorporam elementos culturais de seus antepassados como também colocam novos elementos. Sanches (2012, p.53), apresenta uma versão da música anterior encontrada na cidade Manaus-AM, onde há fusão dos versos, conforme segue:

Se esta rua, se esta rua, fosse minha
 Eu mandava, eu mandava ladrilhar
 Com pedrinhas, com pedrinhas, de brilhantes
 Só pro meu, só pro meu amor passar.
 Se esta rua, se esta rua, fosse minha
 Eu mandava, eu mandava iluminar
 Com a luz, com a luz que eu roubaria
 De uma noite, de uma noite de luar.
 Nesta rua, nesta rua , tem uma casa,
 Que se chama, que chama solidão,
 Dentro dela, dentro dela mora um anjo,
 Que roubou, que roubou meu coração.
 Se eu roubei, se eu roubei teu coração,
 É porque, é porque roubaste o meu;
 Se eu roubei, se eu roubei teu coração,
 É porque, é porque te quero bem.

Carvalho *apud* Ramos (1954, p.230) registrou outra cantiga de roda, afirmando ser dos negros da Paraíba. Porém, Costa *apud* Ramos (1954, p.230) contesta essa afirmação dizendo que a mesma é puramente pernambucana. O autor considera que esta cantiga foi levada por um negro escravo, por ocasião de sua transferência, de Pernambuco-PE para Paraíba- PB. Segue a cantiga em questão:

Ô lêlê vira moenda,
 Ô lêlê moenda virou,
 Quem não tem uma camisa,
 P'ra que quer um palitô?
 O caixeiro bebe na venda,
 O padrão no Varadou,
 Eu 'stava em Itabaiana,
 Quando a boiada passou,
 Ô lêlê vira moenda,
 Ô lêlê moenda virou
 Eu estava em Beberibe
 Quando a notícia chegou:
 Mataram Zé Mariano
 O comércio se fechou
 Ô lêlê moenda vira moenda
 Ô lêlê moenda virou
 E viva Joaquim Nabuco
 Com todo seu pessoal!
 E viva o cordão azul
 E o partido liberal!

Podemos, também, perceber o processo de transformação na letra da cantiga de roda “A canoa”, cujos movimentos coreografados consistem em bater palmas e girar para a esquerda e a direita, ficando uma criança no centro. Esta cantiga foi registrada por Tomás *apud* Fernandes (1979, p.204) que a considera ser de origem lusitana:

Maria, a canoa virou,
 Maria, a canoa virou.
 Se ela virou
 Deixá-la virar
 Nas voltas que deu
 Nas ondas do mar.
 Ali! Olé,
 Vira a canoa
 Ali! Olé,
 Deixá-la virar.
 Ontem à noite rodou um carro
 Lá pros lados de S. Mateus;
 Oh! Compadre eu vou-me embora,
 Meu amor, adeus, adeus!

Novaes (1994, p.15), encontrou uma versão desta cantiga no Estado do Rio de Janeiro-RJ, com o nome “A canoa virou”, a qual é bastante conhecida no Brasil:

A canoa virou,
Deixá-la virar,
Por causa de (nome da pessoa)
Que não soube remar.
Se eu fosse um peixinho
E soubesse nadar,
Tirava (nome da pessoa)
Do fundo do mar.

José Teixeira *apud* Fernandes (1979, p.205), colheu uma versão desta cantiga no Estado de Goiás-GO, com a seguinte letra:

A barquinha virou
Quem deixou ela virar
Foi por causa de Maria
Que não soube remar.
Tirim pra cá,
Tirim pra lá,
A Maria
Inda quer casá.

A cantiga de roda “Ciranda, cirandinha”, bastante conhecida no território brasileiro, teve, segundo Luiz Chaves *apud* Melo (1985, p.209), sua origem em Portugal. De acordo com o autor a cantiga estava relacionada com a colheita de azeitona naquele país. Vejamos:

Avarjai, avarjadores,
Apanhai, apanhadeiras,
Apanhai baguinhos de oiro,
Que caem das oliveiras.
Ó ciranda, ó cirandinha,
Vamos nós a cirandar,
Lá no tempo da azeitona
Anda a ciranda no ar.

Emília *apud* Melo (1985, p.208) encontrou a versão da cantiga de roda anterior em Natal-RN. Para executá-la as crianças fazem uma roda e cantam, requebrando-se:

Ciranda, Cirandinha
 Vamos todos Cirandar.
 Vamos dar a meia volta,
 Meia volta vamos dar;
 Vamos dar a volta inteira,
 Cavalheiro troca o par.
 O anel que tu me deste
 Era vidro e se quebrou;
 O amor que tu me tinhas
 Era pouco e se acabou.

Novaes (1994, p.34), por sua vez, encontrou a cantiga “Ciranda, Cirandinha” em uma escola no Rio de Janeiro-RJ, cuja letra apresenta alguns elementos distintos das anteriores:

Ciranda, Cirandinha
 Vamos todos cirandar.
 Vamos dar a meia volta,
 Volta e meia vamos dar.
 O anel que tu me deste
 Era vidro e se quebrou.
 O amor que tu me tinhas
 Era pouco e se acabou.
 Por isso, D. (nome da pessoa),
 Entrai dentro desta roda:
 Diga um verso bem bonito,
 Diga adeus e vá-se embora.

Outra variante da “Ciranda, Cirandinha” foi registrado por Tomás *apud* Fernandes (1979, p.193) durante suas pesquisas realizadas em ruas da cidade de São Paulo-SP.

A ciranda tem três filhas,
 Todas três por batizar:
 A mais nova dela todas
 Ciranda se há de chamar.
 Ó ciranda, cirandinha,
 Vamos nós a cirandar;
 Lá no tempo da azeitona
 Anda a ciranda no ar.

Prosseguindo nas observações das origens e transformações de cantigas de roda, citamos a “Carneirinho, Carneirão”. De acordo com Freitas (1985, p.210), esta cantiga é

uma versão do brinquedo “Maria Cadeira”, de origem paulistana. Durante a brincadeira da “Maria Cadeira”, as crianças cantam e executam os movimentos (ajoelhadas, sentadas ou deitadas) de acordo com a letra:

Maria cadeira,
 Fiando o algodão
 Na casa do Capitão:
 Capitão não está em casa
 Bata com a bunda no chão.
 Cadeira, cadeira,
 Comendo o pão
 Que me não dão:
 Olhai pro céu,
 Olhai pra terra;
 Bata com a bunda no chão.
 Maria Cadeira,
 Cadeira, cadeira;
 Olhai pro céu,
 Olhai pra terra.

Em Melo (1985, p.232), encontramos a cantiga anterior na versão “Carneirinho, Carneirão”, em Natal-RN:

Carneirinho, Carneirão
 Neirão, neirão,
 Olhai pro céu,
 Olhai pro chão,
 Pro chão, pro chão.
 Mandou dizer, rei meu senhor,
 Senhor, senhor,
 Que todos nós se ajoelhassem,
 Lhassem, lhassem.
 Carneirinho, Carneirão, etc.
 Mandou dizer, rei meu senhor,
 Senhor, senhor,
 Que todos nós se levantassem
 Tassem, tassem.
 Carneirinho, Carneirão, etc.
 Mandou dizer, rei meu senhor,
 Senhor, senhor,
 Que todos nós se deitassem,
 Tassem, tassem.
 Carneirinho, Carneirão, etc.

Gustavo Barroso *apud* Melo (1985) cita outra cantiga de roda de origem brasileira. Trata-se da cantiga “Fui no Itororó ou Tororó”. De acordo com autor, o riacho com esse nome, talvez a consciência histórica-geográfica onde fica o “Tororó” tenha se perdido, o qual foi cenário de disputa entre exército imperial de D. Pedro II e Paraguaio no dia 06 de dezembro de 1868. O combate entre os exércitos foi tão intenso que as águas deste riacho ficaram ensanguentadas.

Na versão desta cantiga coletada em Santa Catarina-SC por Barroso *apud* Melo (1985, p.198), retrata a batalha ocorrida no riacho em questão: “Eu fui lá no Tororó / Beber água e não achei, / Ver Moreno e Caballero / Já fui, já vi, já voltei”.

A variante bastante conhecida no Brasil, segundo Pimentel (2002, p.45) é:

Eu fui no Itororó
 Beber água, não achei.
 Achei belas morenas
 Que no Itororó deixei.
 Aproveita, minha gente,
 Que uma noite não é nada:
 Se não dormir agora,
 Dormirá de madrugada.
 Que de Itororó cheguei
 Com prazer e alegria;
 Nossa Senhora do Ó!
 Nossa Senhora da Guia!
 Oh!, Mariazinha!
 Oh!, Mariazinha!
 Entrarás na roda,
 Ou ficarás sozinha?
 Sozinha, eu não fico
 Nem hei de ficar,
 Porque tenho Fulana
 Para ser meu par!

Citamos, também, a cantiga “Rosa Juvenil”. De acordo com Bettelheim *apud* Pimentel (2002, p.24) esta cantiga foi inspirada no conto de fadas a “Bela Adormecida”. Para o autor, no conto a personagem é enfeitada e adormece num sono profundo, até que um príncipe a desperta com um beijo. Novaes (1994, p.19), em pesquisa realizada em uma escola do Rio de Janeiro-RJ, encontrou a seguinte variante desta cantiga:

A linda Rosa

A linda Rosa Juvenil, juvenil, juvenil,
 A linda Rosa juvenil, juvenil.
 Vivia alegre no seu lar, no seu lar, no seu lar
 Vivia alegre no seu lar, no seu lar.
 Mas uma feiticeira má, muito má, muito má,
 Mas uma feiticeira má, muito má.
 Adormeceu Rosa assim... bem assim... bem assim...
 Adormeceu a Roda assim... bem assim....
 Não há de acordar jamais, nunca mais, nunca mais,
 Não há de acordar jamais, nunca mais.
 O tempo passou a correu, a correr, a correr, a correr,
 O tempo passou a correr, a correr.
 E o mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor,
 E o mato cresceu ao redor, ao redor.
 Um dia veio um belo rei, belo rei, belo rei,
 Um dia veio um belo rei, belo rei.
 Que despertou a Rosa assim, bem assim, bem assim,
 Que despertou a Rosa assim, bem assim.

Para finalizar o rol de cantigas de roda, faremos referência a mais duas encontradas na literatura: uma vinda de Portugal, outra originária da França. Inicialmente citamos a cantiga “O Candeeiro ô”, que Pimentel (2002, p.58) afirma ser de Portugal. A brincadeira começa quando as crianças de mãos dadas formam a roda, com uma delas no centro. Em seguida, cantam a seguinte letra:

Solista – Anda, roda, porque quero
 Porque quero me casar.
 Desanda a roda porque quero
 Porque quero me casar.
 Todas – A moça que estiver na roda
 Escolha o moço que lhe agradar.
 Solista – Este não me serve,
 Este não me agrada,
 Só a tí, só a ti hei-de querer,
 Só a ti hei-de querer.
 Todas – Candeeiro ô
 Está na mão de Ioiô
 Candeeiro á
 Esta na mão de Iaiá.

Lima *apud* Pimentel (2002, p.221) cita a cantiga acima, na versão Portuguesa. Para o autor, a coreografia da cantiga praticada em Portugal é semelhante àquela praticada no Brasil, embora haja diferença na letra.

A feniana
 Está na idade
 Está idade de se casar;
 Está na idade,
 Está na idade de se casar.
 E anda a roda,
 Desanda a roda,
 Escolha o par,
 Escolha o par que lhe agradar.
 Canta a menina do centro apontado para os companheiros da roda.
 - Eu não te quero,
 Tu não me serves;
 Só a ti, só a ti
 Te hei de amar.

De origem francesa, Gomes *apud* Pimentel (2002, p.251) cita a cantiga “Vamos passear no bosque”, cujo título em francês, segundo o autor, é “Promenon-nous dans les bois”:

Coro: Prom'nons-nous dans les bois
 Tandis que le loup n'y est pás,
 Si le loup y était Il nous mangerait.
 Falado: Loup y es-tu?
 O lobo: Non, j'mets ma ch'mise
 Coro: Prom'nons-nous dans les bois
 Tandis que le loup n'y est pas,
 Falado: Loup y es-tu?
 O lobo: Oui, j'prends mon fusil...
 Falado: Sauvons-nos
 O lobo: Je suis loup, je suis loup qui te mangera,
 A corsa: Je suis biche, je suis biche!
 Qui me defendra!

De acordo com Pimentel (2002, p.139) no Brasil as crianças de mãos dadas, cantam e brincam com a seguinte versão:

Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está aí?
 Seu Lobo – Estou tomando banho.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou me enxugando.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Enquanto Seu Lobo não vem.

Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou vestindo a cueca.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo - Estou vestindo a calça.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou vestindo a camisa.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou calçando as meias.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou calçando os sapatos.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou botando a gravata.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou botando o paletó.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou penteando o cabelo.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Estou botando o chapéu.
 Todas – Vamos passear no bosque
 Enquanto Seu Lobo não vem.
 Crianças – Seu Lobo está pronto?
 Seu Lobo – Sim estou pronto.

Ao terminar este tópico, consideramos relevante ressaltar a contribuição de diversos grupos culturais na constituição das cantigas. Todavia, não encontramos registros precisos quanto à origem precisa das cantigas de roda. Neste sentido concordamos com autores que afirmam ser muito difícil identificar onde inicia e termina a influência de cada grupo social, por diversos fatores, entre os quais, o pouco registro histórico desta manifestação e a dinamicidade cultural que gera transformações.

3.2 Classificações de cantigas de roda

Na literatura encontramos cantigas de roda classificadas em cinco grupos, a saber: Amorasas, Satíricas, Imitativas, Religiosas e Dramáticas.

As cantigas de roda “Amorasas” tratam da questão da afetividade, da saudade de pessoas amadas, de casamentos, de histórias de amor não correspondido ou com final feliz, etc. Melo (1985) cita algumas cantigas de rodas amorosas: Vestidinho Branco; A Margarida; Sereno da Meia-Noite; Estou Presa, meu bem; Tororó; O pirulito; O Cravo brigou com a rosa; Terezinha de Jesus; Eu sou pobre, pobre, pobre; Ciranda, Cirandinha.

A cantiga de roda “O pirulito”, classificada como “Amorosa”, foi encontrada por Bezerra *apud* Melo (1985, p.199) em Natal-RN:

Pirulito que bate, bate,
Pirulito que já bateu;
Quem gosta de mim é ela,
Quem gosta dela sou eu.
Pirulito que bate, bate,
Pirulito que já bateu;
A menina que eu amava,
Coitadinha, já morreu.

As cantigas de roda denominadas de “Satíricas” possuem, algumas vezes, um toque de crueldade e, em outras, fazem graça da vida alheia sempre com humor. Para Melo (1985), fazem parte das cantigas de roda satíricas: A barca virou; Mariquinha; Venho de Recife; João da Rocha foi à pesca; Dona Chica; Fui à Espanha; Lagarta Pintada; Pai Francisco; Não chora, Mané, não chora.

A cantiga de roda “Pai Francisco”, classificada como satírica, foi colhida por Noronha *apud* Melo (1985, p.223), em Natal-RN:

Pai Francisco
Pai Francisco entrou na roda,
Tocando seu violão.
Tá-ram-ram-tão-tão.
Vem de lá seu delegado,
Pai Francisco foi pra prisão.
Como ele vem
Todo requebrado

Parece um velho
Desengonçado.

As cantigas “Imitativas” trazem na letra proposta de movimentos de animais ou de objetos. De acordo como Melo (1985), são cantigas imitativas: Gatinha Parda; Castanha Ligeira; Carneirinho, Carneirão; Seu Lobo; Passarinho da Lagoa; Escravos de Jó; De onde vem aquela menina; O Pinhão; Lá na ponte de Aliança; Bom Barquinho.

Noronha *apud* Melo (1985, p.231) colheu a cantiga de roda “Gatinha parda” em Natal- RN:

A minha gatinha parda,
Que em janeiro se sumiu,
Quem roubou minha gatinha?
Você sabe,
Você sabe, você viu!

As cantigas Religiosas referem-se a elementos relacionados à igreja. De acordo com Melo (1985), algumas cantigas religiosas são: Capelinha de Melão; Vamos maninha, vamos; Senhora Dona Arcânjila.

Emília Melo *apud* Melo (1985, p.247) colheu a cantiga de roda “Capelinha de Melão” em Natal-RN.

Capelinha de melão,
É de São João;
É de cravo, é de roda,
É de manjericão.
Acorda, acorda,
Acorda, João;
João está dormindo,
Não acorda, não.
Se São João soubera
Quando era o seu dia;
Descia dos céus à terra
Com prazer e alegria.
São João foi para o banho,
Com vinte e cinco donzelas;
As donzelas caiu com elas.

As cantigas classificadas como “Dramáticas” tem em seus textos situações de conflitos ou ameaça. Melo (1985) cita dois exemplos de cantigas com estas características: “O Baú” e “A Machadinha”.

A cantiga de roda “A machadinha” foi colhida por Noemi Noronha *apud* Melo (1985, p.252) em Natal-RN, cuja letra é a seguinte:

Rá, rá, rá,
 Minha machadinha.
 Quem te roubou,
 Sabendo qu’era minha?
 Sabendo qu’era minha
 Eu também sou tua.
 Passa a machadinha
 Para o meio da rua.
 No meio da roda
 Não hei-de ficar.

Veríssimo de Melo (1985, p.169) esclarece que as classificações das cantigas de roda acima elencadas são resultado de uma pesquisa realizada em 1947, no município de Natal-RN. Portanto, a pesquisa ficou restrita somente em um município específico localizado na região nordeste do Brasil, mas contribui para perceber diversas características presentes em cantigas de roda.

3.3 Difusão das cantigas de roda: contribuições das escolas

Com base na literatura podemos afirmar que a música e a dança são atividades que acompanham a humanidade desde os tempos remotos. Neste contexto, a música faz parte da vida das crianças desde muito cedo. Ao nascer, o bebê já convive com sons musicais presentes no ambiente familiar incluindo as cantigas de acalanto e de roda, as parlendas e todo tipo de jogo musical. De certa forma quando os bebês emitem sons vocais estão se preparando para falar, e nesse processo a música é mediadora das interações que se estabelecem entre o adulto e a criança.

As cantigas de roda possibilitam o trabalho com outras manifestações culturais, como a dança e o teatro, potencializando a sensibilidade humana. Igualmente, as atividades musicais coletivas favorecem a socialização e, nesse processo, a criança aprende a se aceitar como é, respeitar seus limites e a dos outros. De acordo com o RCNEI (BRASIL 1998, p.31) “participar de roda ou de danças circulares, [...] favorecem o desenvolvimento da noção de ritmo individual e coletivo [...]”.

Segundo Fernandes (1979), através das cantigas de roda, a criança interage com os demais participantes e aprendem muitas regras sociais, como esperar a sua vez, a cooperar ao invés de apenas competir, adquire novos elementos culturais que contribuirão para a formação de sua história, ou seja, de sua personalidade.

Para Delalande *apud* Brito (2003, p. 40):

As brincadeiras cantadas infantis são talvez uma das primeiras manifestações do jogo musical com regras. Trata-se de fazer entrar uma frase em um molde rítmico, e essa conduta é bastante comparável àquela que consiste, quando a gente passeia na calçada, em evitar andar sobre as linhas da pavimentação (conduta muito sofisticada encontrada, no jogo da amarelinha).

As atividades feitas com a música, também servem para abordar temas delicados com as crianças pequenas, como descreve a autora Angela Lago (1998) em seu livro “Uni Duni Tê”. Para a autora, a criança pode construir um universo de mistério com as cantigas de roda como, por exemplo, na história sobre o roubo do salame, na qual a narrativa é tecida como um mosaico, composto de pedacinhos de trechos. A descrição musical das cenas prende a atenção das crianças, o que contribui para que a elas possam de forma lúdica diferenciar o certo e o errado, o bem e o mal.

As cantigas de roda são, portanto, atividades lúdicas que permitem relações entre as crianças e o saber, entre as crianças e o mundo que a cerca, entre elas mesmas, ou seja, não se trata de moldar comportamentos, mas de criar condições ricas e diversificadas para que cada criança trilhe seu caminho e desenvolva suas possibilidades.

De acordo com RCNEI (BRASIL, 1998, p.71):

[...] em todas as culturas as crianças brincam com a música. Jogos e brinquedos musicais são transmitidos por tradição oral, persistindo nas sociedades urbanas,

nas quais a força da cultura de massas é muito intensa, pois são fonte de vivência e desenvolvimento expressivo e musical. Envolvendo o gesto, o movimento, o canto, a dança e o faz-de-conta, esses jogos e brincadeiras são legítimas expressões da infância. Brincar de roda, ciranda, pular corda, amarelinha etc. são maneiras de estabelecer contato consigo próprio e com o outro, de se sentir único e, ao mesmo tempo, parte de um grupo, e de trabalhar com as estruturas e formas musicais que se apresentam em cada canção e em cada brinquedo.

Nas cantigas de roda a criança fica envolvida com atividades em que não existe cobrança de rendimento; sua forma de expressão é respeitada e sua ação valorizada. Além disso, a simplicidade da prática das cantigas de roda permite que elas sejam desenvolvidas sem precisar de instrumentos sofisticados, somente com a expressão do corpo, como assobiar, bater palmas e os pés, desenvolvendo ou não coreografias acerca da letra da música. Há algumas características que estas melodias têm em comum como a letra que, em geral, é de fácil memorização e permeada por rimas, repetições e trocadilhos, o que faz da música uma brincadeira.

Consideramos oportuno ressaltar as contribuições das culturas indígena, africana e europeia na constituição das cantigas de roda praticadas no Brasil ao longo da história. Pressupomos, porém, que em geral existe a falta de conhecimento da diversidade cultural. Essa situação tende a naturalização das formas de expressão de distintos grupos sociais, com pouca ou talvez nenhuma consciência das origens e diferenças, predominando uma visão cultural “sincretica” que mistura elementos diferentes sem ter a consciência das diferenças.

Outro fator que possivelmente colabora para o sincretismo cultural são os avanços da “indústria cultural” permeada pelo viés comercial e consumista, levando a camuflar as manifestações culturais. Trata-se de uma prática que vem tomando grandes vultos na atualidade traduzida, por exemplo, em algumas produções musicais empobrecidas e massificadas.

No que tange as cantigas de roda, pesquisas apontam um declínio na prática deste tipo de brincadeira pelas crianças brasileiras contemporâneas. A literatura menciona algumas causas para esse declínio: a redução do espaço da rua e dos quintais de outrora, os altos índices de violência que resulta, por exemplo, na construção de cercados na tentativa de proteger as residências e, portanto, as famílias ficam mais isoladas, o advento dos brinquedos eletrônicos, longas horas da criança frente à televisão e à internet, e até mesmo

a “agenda” lotada de muitas crianças, diminuindo significativamente seus tempos de brincar.

Entendemos que as escolas não podem se eximir do compromisso de trazer à tona questões como àquelas apontadas anteriormente, sob pena de ficarem alheias na constituição de processos educacionais que articulem os conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural, artístico, científico e tecnológico. Desta forma, pressupomos que deixar de cantar ou cantar pouco as canções folclóricas têm como resultado o enfraquecimento dos traços culturais. Sem as raízes que nos situam num tempo e num espaço peculiar, carecemos de valores, costumes, formas de expressão que permitam transitar entre a fantasia e a realidade, o passado e o presente, aspectos importantes para a construção das identidades.

Consideramos que o estudo acerca do patrimônio cultural nas escolas possui um grande valor educativo, mas, geralmente, não tem sido suficientemente aproveitado nestas instituições. Um exemplo disso é o desconhecimento de muitos professores em relação às diferenças regionais, étnicas e culturais dos estudantes. Despertar na criança o gosto pela terra que habita, bem como, ao seu povo, suas tradições, é fundamental para que compreenda melhor o passado e estabeleça relações de respeito no presente.

Para tanto, atividades que envolvem cantigas de roda podem propiciar às crianças o mergulho no passado com a incorporação de novos elementos de acordo com as experiências de vida no presente. Neste processo, cabe a escola a tarefa de desenvolver práticas educativas que possibilitem a ampliação do aprendizado e de compreensão de mundo das crianças trazidas por diferentes tradições culturais. Com isso elas podem (re)conhecer o valor e a riqueza dos diferentes grupos sociais, desenvolvendo o respeito às diferentes identidades e culturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente consideramos oportuno destacar que no decorrer da pesquisa, tivemos algumas dificuldades para a realização desta pesquisa pela escassez de referência bibliográfica referente à origem das cantigas de roda. Os autores que debruçaram seus estudos sobre este tema, mesmo com todo o empenho, encontraram pouco material registrado ao longo dos tempos.

Desta forma, tanto na biblioteca da UFAM quanto nas livrarias da cidade de Manaus, não foi tarefa fácil encontrar livros para a pesquisa. Assim foi necessário garimpar nos “sebos”, alguns livros raros relacionados ao tema. Vale ressaltar que muitos livros antigos não são mais reproduzidos que inviabilizou o acesso a muitos destes.

Em relação à região amazônica, existe um considerável acervo sobre as lendas e os mitos, entretanto, a respeito das cantigas de roda o material escrito é mingado. Nesse sentido deixamos a sugestão para pesquisas posteriores avançarem nos estudos sobre o tema, inclusive, mobilizando a comunidade escolar, adultos e crianças, para entrevistar pais, tios, avós, bisavós, amigos ou vizinhos para colher mais informações sobre o contexto das cantigas de roda praticadas em outras épocas.

No trabalho aqui apresentado buscamos compreender os conceitos de cultura e folclore presentes nas manifestações e experiências acumuladas no decorrer da vida de um povo. Desta forma podemos dizer que elementos culturais do passado dão sentido ao presente, muitos dos quais foram/são passados de pai para filho, possibilitando criar e recriar valores e costumes de acordo com cada tempo e espaço histórico, porém, conservando certos traços centrais de cada grupo social. Daí a importância de compreender a dinamicidade do folclore e da cultura.

Nesta perspectiva, as cantigas de roda passaram pelo processo de transformação ao longo dos tempos, sem perder sua essência, isto é, a fácil memorização das letras, o ritmo dançante e envolvente, a simplicidade para praticá-las. No Brasil, as cantigas de roda se ampliaram consideravelmente a partir das mesclas culturais de índios, negros e brancos. Por isso, essas brincadeiras são mais que atividades lúdicas; trazem em seu contexto elementos culturais distintos de muitas gerações.

Consideramos relevante ressaltar que, ao longo da história, as cantigas de roda foram passadas de geração a geração, principalmente, através da oralidade. E, com as exigências contemporâneas o tempo e os espaços de convivências entre as pessoas ficaram mais restritos, fatores que, ao nosso entender, respingam atualmente na diminuição destas brincadeiras. Com o passar do tempo, igualmente, as formas e os objetos brincantes tradicionais foram sendo substituídas pelos brinquedos industrializados.

Assim, consideramos importante que professores e familiares busquem conhecer mais sobre a constituição e as características das brincadeiras de roda, a fim de que essa valiosa manifestação cultural seja preservada e recriada pelas atuais e vindouras gerações. Embora tenham sofrido adaptações e transformações, ainda hoje, as cantigas de roda conservam características das crianças de 65 anos atrás, isto é, elas mantêm vivas as histórias e as culturas de nossos antepassados.

Por isso, avaliamos a necessidade de socialização de estudos desta natureza junto aos responsáveis pela formação das crianças, a fim de que a práticas das cantigas de roda sejam intensificadas para continuarem marcando presença nas manifestações das infâncias plenas de significação e identidade cultural. Portanto, permanece o desafio para prosseguir no (re)conhecimento e a (re)valorização das cantigas de roda que integram o precioso patrimônio cultural da humanidade.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1950.
- ANDRADE, Mário. **As melodias do boi e outras peças: preparação**, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. 1. ed. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola** – Livraria Editora Leite Ribeiro. Rio de Janeiro, 1921.
- BOSI, Alfredo (org.) **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo-SP: Ática, 1987.
- _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **A educação como cultura**. 2. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1986.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Referencial curricular nacional para a educação infantil. v. 3. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRITO, Teca Alencar. **Música na educação infantil**. Petrópolis, São Paulo, 2003.
- CANDAU, V. M. Cotidiano escolar e cultura(as): encontros e desencontros. In: _____ (org.). **Reinventar a escola**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Seleta**. Organização, notas e estudos de Américo Oliveira Costa. Nota de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.
- _____. **Civilização e cultura: pesquisa e notas de etnografia geral**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- _____. **Literatura oral no Brasil** – 2. ed. – Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- _____. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Itatiaia, 1984.
- CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**/Nelly Novaes Coelho – 1. ed. – São Paulo: Moderna, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. **A cultura no Plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- FELINTO, Marilene. **Do que você gosta de brincar?** São Paulo: Folha de São Paulo, 16 abril, 2000.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo** / Florestan Fernandes. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **Folclore em questão** / Florestan Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

FREITAS, Afonso Antônio de. **Tradições e reminiscência paulistanas**. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, 1985.

FREURI, Reinaldo Matias. Educação intercultural e movimentos sociais: considerações introdutórias. In: _____(org.). **Intercultura e movimentos sociais**. Florianópolis: Mover/NUP, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. São Paulo: LTC, 1989.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GRINBERG, Isaac. **Folclore de Mogi das Cruzes** / Issac Grinberg. São Paulo: I Grinberg, 1983.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Brasília: ed. Ufmg; Unesco, 2003.

KISHIMOTO, T.M. A. **Jogos infantis: o jogo, a criança e a educação**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LAGO, Angela. **Uni Duni e Tê**. 3. ed., Belo Horizonte, 1998.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LIMA, Rossini Tavares de. **A ciência do folclore** / Rossini Tavares de Lima. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. – (Raízes).

MACHADO, Regina Coeli Viera. Lendas Indígenas. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 29 de jan. 2012.

MARCON, Telmo. **Memória, história e cultura**. Chapecó: Argos, 2003.

MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.

MELO, Veríssimo de. **Folclore infantil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

NOVAES, Irís Costa. **Brincando de roda** – texto musical Alayde Miranda Fortes; revisão do texto musical Rosalba Diva Marchesini; tecnografia musical Maria Arlinda de Carvalho Corrêa. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

PIMENTEL, Altimar de Alencar e Pimentel, Cleide Rocha da Silva. **Equindô-lêlê: Cantigas de roda**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 2002.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1954.

SANCHES, Cleber. **A cultura popular no Brasil**. Manaus/AM: Valer 2012.

TYLOR, Edward Burnett. A Ciência da Cultura. In: Castro, Celso (Org.) **Evolucionismo Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 2005.

