

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” CAMPUS DE SÃO PAULO  
INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MARISTELA ALBERINI LOUREIRO CAMPANA**

**CIRANDA - DO CANTO DE RODA AO UNIVERSO COMPOSICIONAL  
CONTEMPORÂNEO**

**SÃO PAULO**

**2011**

**MARISTELA ALBERINI LOUREIRO CAMPANA**

**CIRANDA - DO CANTO DE RODA AO UNIVERSO COMPOSICIONAL  
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música do Instituto de Artes da UNESP -  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
- Campus de São Paulo como requisito parcial para  
obtenção do Título de Mestre em Música.  
Orientadora: da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Regina Albano de Lima

**SÃO PAULO**

**2011**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto  
de Artes da UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

C186c Campana, Maristela Alberini Loureiro. 1958-  
Ciranda : do canto de roda ao universo composicional  
contemporâneo / Maristela Alberini Loureiro Campana. - São  
Paulo : [s.n.], 2011.  
143 f. ; il.

Bibliografia

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sonia Regina Albano de Lima  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade  
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música popular brasileira. 2. Canções Folclóricas. 3.  
Ciranda (Música). 4. Educação musical. I.Lima, Sonia Regina  
Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Artes. III. Título

CDD – 780.420981

**MARISTELA ALBERINI LOUREIRO CAMPANA**

**CIRANDA - DO CANTO DE RODA AO UNIVERSO COMPOSICIONAL  
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia/Educação Musical.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Regina Albano de Lima

Banca examinadora:

---

Presidente: Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Regina Albano de Lima  
(Departamento de Música - UNESP)

---

2º Examinador: Profº Drº Antônio Teixeira de Macedo Neto  
(ABAÇAI)

---

3º Examinador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Stela Maris Fazio Battaglia

São Paulo, 26 de Julho de 2011

**“Nunca, jamais desanimeis,  
embora venham ventos contrários!”  
(Santa Madre Paulina)**

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

A minha querida orientadora, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sonia Regina Albano de Lima, que acompanhou o processo de pesquisa com dedicação e empenho, por suas preciosas contribuições.

Aos meus pais, Nelson (in memoriam) e Maria de Lourdes, que me deram, de herança, o gosto pela cultura.

Ao Maurício Campana, meu esposo e companheiro, pelo apoio, incentivo e leituras.

Aos meus sogros, Mario Pércio Campana e Cidinha Campana, pela compreensão em minhas faltas familiares.

Aos meus queridos irmãos, Mariangela, Marirégis, Mário César, cunhados, cunhadas, sobrinhos, sobrinhos neto e afilhados, que sempre me incentivaram e torceram por mim.

Aos meus amigos espirituais, Santo Antonio, Santa Terezinha do Menino Jesus e Madre Paulina.

A Stela Maris Fazio Battaglia, parceira neste desafio, uma âncora que ajudou a manter o foco.

A Niomar de Souza Pereira, pela grande contribuição de suas leituras, sugestões, conversas e empréstimos de livros.

Ao Manuel Pessôa de Lima, que auxiliou no projeto de pesquisa.

A Ir. Ângela Rivero e toda equipe e colegas da Faculdade Santa Marcelina Maria Aparecida Bento, Vera Cury, Ilza Antunes, Deborah Alencar.

Ao Guido Lopes e sua esposa Zeule, pelo grande apoio e leituras.

A Márcia Andrade, Evandro Silveira e toda equipe e colegas da EMIA.

Às inestimáveis colaborações de minhas amigas Ana Tatit, Márcia Laguna de Oliveira, Maria Berenice Simões de Almeida, Rosa Comporte, Nelly Guedes, Maru

Ohtani, Thelma Penteadó, Rosana Massuela, pelo envio de partituras, leituras, e sugestões.

A Maria José Carrasqueira, pelo incentivo inicial e contribuições acadêmicas.

A Marina Célia Moraes Dias, pelo carinho, sugestões e amizade.

A Lydia Hortélio, pelas conversas valiosas.

Ao Beto Hees e Lia de Itamaracá, pela receptividade, simpatia e acolhida.

A Maria Helena Cury, Marcia Vasconcelos, Euza Ferreira, Isabela Gomes e toda equipe da Associação Marly Cury, pela compreensão diante de minhas ausências em momentos decisivos.

A Cláudia Castelo Branco, pela pronta resposta para enviar a partitura da Ciranda eletroacústica.

Ao Gabriel Levy pelo envio da partitura da Ciranda em Câneone.

A Eliane Junqueira, bibliotecária da Casa de Portugal, que não poupou tempo nas buscas de livros e informações.

A Jane Manzolli, pelo empréstimo dos anuários do Festival de Folclore de Olímpia.

Ao Januário Viana da Silva Junior, um anjo, que despendeu seu tempo com auxílio profissional. Muito obrigada por sua maravilhosa colaboração.

A Bia Reinach, pela tradução do Abstract.

A Lucia Helena Gorayeb, pela tradução do Resumen.

A Fabiana Colares, pela elaboração da Ficha Catalográfica.

A todos os meus alunos que, de alguma forma, torceram por mim.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem a Ciranda como objeto de estudo, uma manifestação cultural brasileira encontrada em diferentes regiões do país, com expressões peculiares em cada uma delas. Durante nossa atuação profissional, observamos um precário enraizamento dos educadores de música na cultura do país; a música popular brasileira de raiz era pouco apreciada e divulgada no contexto escolar. Diante desta realidade, a pesquisa pretendeu verificar qual o tipo de repertório musical que melhor contemplasse as raízes culturais brasileiras e, em que bases, esse repertório poderia ser repassado para os professores de música. A diversidade de manifestações musicais encontradas em nossa cultura tornou necessária a escolha de uma delas, no caso, a Ciranda, no intuito de ressaltar o valor de sua presença nos espaços educacionais. Para tanto, era fundamental compreender a sua natureza, a sua trajetória histórica e como ela esta presente na atualidade. A escassez de material bibliográfico motivou-nos a buscar outras fontes originárias, daí o caráter documental da pesquisa. Os objetivos da investigação concentraram-se em conceituar a Ciranda sob uma perspectiva etimológica e cultural; apontar a sua diversidade nas regiões brasileiras; caracterizar seus elementos definidores; apontá-la como uma manifestação cultural modificada pelo fenômeno da circularidade cultural. Concluímos a dissertação com a análise fenomenológica de quatro Cirandas, na busca de seus elementos identitários, sendo duas da tradição oral, sem autoria definida, uma da música popular, de Moacir Santos e Gilberto Gil e uma da música erudita, do compositor Almeida Prado. A fundamentação teórica da pesquisa pautou-se nos estudos de Mikhail Bakhtin, Padre Jaime Diniz, Evandro Rabello, H. J. Koellreutter, entre outros. A pesquisa indicou ser a Ciranda uma marca da cultura brasileira, transformada pelo fenômeno da circularidade cultural e ainda presente na sociedade de consumo. É uma manifestação que funde diferentes linguagens e aciona instâncias racionais e sensíveis de seus participantes, constituindo manifestação de conagração e alegria, individual e coletiva. Pela importância da Ciranda na construção da identidade pessoal e cultural do povo brasileiro, ela deve ser mais conhecida, divulgada e praticada nos espaços escolares e de formação de professores.

**Palavras-chave:** Ciranda, Circularidade Cultural, Educação Musical, Identidade Cultural Brasileira.



## ABSTRACT

This master degree thesis has the Ciranda as its object of study, a Brazilian cultural manifestation found in different regions of the country with peculiar expressions in each one. We observed, during our professional work, a poor rooting of music educators in the country's culture. The deep-rooted Brazilian popular music was little appreciated and spread in the school context. Given this reality, the research intended to investigate the kind of musical repertoire that best addressed the Brazilian cultural roots and on what basis this repertoire could be passed on to the music teachers. The diversity of musical expressions found in our culture made it necessary to choose one of them, in this case, the Ciranda, in order to emphasize the value of its presence in educational environments. Having this purpose in mind, it was essential to understand its nature, its historical trajectory and its presence today. The scarcity of publications led us to search other original sources, hence the documentary character of the research. The objectives of the investigation focused on conceptualizing Ciranda in an etymological and cultural perspective; show its diversity in the Brazilian regions; characterize its defining elements; show it as a cultural expression modified by the cultural phenomenon of circularity. We conclude the thesis with the phenomenological analysis of four Cirandas in search of its identity elements being two from the oral tradition, without definite authorship, one from the popular music of Moacir Santos and Gilberto Gil and one from the classical music the composer being Almeida Prado. The theoretical research was based on studies of Mikhail Bakhtin, Father Jaime Diniz, Evandro Rabello, H.J.Koellreutter, among others. The research showed that Ciranda is a token of the Brazilian culture transformed by the phenomenon of cultural circularity and still present in the consumer society. It is a manifestation that merges different languages and triggers rational and sensible bodies of its participants representing manifestation of harmony and joy, individually and collectively. As Ciranda is really important in the construction of the personal and social identity of the Brazilian people, it should be better known, disseminated and practiced in school areas and teacher training.

**Keywords:** Ciranda, Cultural Circularity, Musical Education, Brazilian Cultural Identity.

## RESUMEN

Esta disertación de maestría tiene como objeto de estudio la *Ciranda* - una manifestación cultural brasileña que se encuentra en distintas regiones de Brasil, con expresiones peculiares en cada una de ellas. Durante nuestra actuación profesional, observamos un precario enraizamiento de los educadores de música en la cultura del país; la música popular brasileña de raíz era poco apreciada y divulgada en el contexto escolar. Frente a esta realidad, pretendió en su investigación, verificar qué tipo de repertorio musical mejor contemplaría las raíces culturales brasileñas; y en qué bases este repertorio podría ser repasado a los profesores de música. Debido a la diversidad de manifestaciones musicales encontradas en nuestra cultura, se hizo necesaria la escoja de una de ellas, en este caso, la *Ciranda*, con el fin de resaltar el valor de su presencia en los espacios educativos. Para ello era fundamental comprender su naturaleza, su trayectoria histórica y cómo se hacía presente en la actualidad. La escasez de material bibliográfico nos motivó a buscar otras fuentes originarias, de ahí el carácter documental de la investigación. Los objetivos de dicha investigación se concentraron en conceptualizar la *Ciranda* bajo una perspectiva etimológica y cultural; apuntar su diversidad en las regiones brasileñas; caracterizar sus elementos definidores; apunta la como una manifestación cultural modificada por el fenómeno de la circularidad cultural. Concluimos la disertación con el análisis fenomenológico de cuatro *Cirandas*, en la búsqueda de sus elementos de identidad, siendo dos de la tradición oral, sin autoría definida; una de la música popular, de Moacir Santos y Gilberto Gil; y una de la música erudita, del compositor Almeida Prado. La fundamentación teórica de la investigación se pautó en los estudios de Mikhail Bakhtin, Padre Jaime Diniz, Evandro Rabello, H. J. Koellreutter, entre otros. La investigación indicó ser la *Ciranda* una marca de la cultura brasileña, transformada por el fenómeno de la circularidad cultural y todavía presente en la sociedad de consumo. Es una manifestación que funde diferentes lenguajes y acciona instancias racionales y sensibles de sus participantes, constituyendo manifestación de congraciamiento y alegría, individual y colectiva. Por la importancia de la *Ciranda* en la construcción de la identidad personal y cultural del pueblo brasileño, ella debe ser más conocida, divulgada y practicada en los espacios escolares y de formación de profesores.

**Palabras-clave:** *Ciranda*, Circularidad Cultural, Educación Musical, Identidad Cultural Brasileña.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Foto: Dança do Salgueiro - 1634. Extraído do site:  
<http://www.semeiadanca.com.br/hist%F3rico.htm>.

Figura 2. Quadro: *Extraído do livro Danças populares portuguesas (RIBAS, 1983, p.54).*

Figura 3. Fotos: *extraídas \Estudos Avançados - O Nordeste e sua música. Scielo Estud. av. vol.11 no. 29 São Paulo Jan./Apr. 1997.*

Figura 4. *Ciranda de Caeté. Extraído do Livro de Padre Jaime Diniz: “Ciranda de roda de adultos no folclore pernambucano” (1960, p.40).*

Figura 5. Foto: *Mestre de Ciranda e outros músicos. Extraído do livro de Padre Jaime Diniz: “Ciranda de roda de adultos no folclore pernambucano” (1960, p.24).*

Figura 6. *Instrumentos da Ciranda: Bombo, Caixa e Mineiro. Extraído do livro: “Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda” (1979 p.70-71) de Evandro Rabello.*

Figura 7. *Instrumentos da Ciranda: Bombo, Caixa e Mineiro. Extraído do livro: “Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda” (1979 p.70-71) de Evandro Rabello.*

Figura 8. *Desenho de criança - 6 anos.*

Figura 9. Partitura: *Samba de Ciranda. Registro de Padre Jaime Diniz no livro: “Ciranda de roda de adultos no folclore pernambucano” (1960, p.45).*

Figura 10. Foto: *Antonio Baracho da Silva (Ganzá). Extraído do livro: “Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano”. Pe. Jaime Diniz, 1960.*

Figura 11. Foto: *Filhas de Baracho - Filhas de Baracho - Registro de arquivo pessoal. Londrina - PR. 2010.*

Figura 12. Foto: Dona Duda. Foto extraída do site:  
[http://www2.uol.com.br/JC/\\_2001/3101/cc3101\\_4.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2001/3101/cc3101_4.htm) . Jornal do Commercio OnLine - Recife - 31/01/2001. (acesso em 05 e fevereiro de 2010).

Figura 13. Foto: *Lia de Itamaracá. Capa do CD - “Eu Sou Lia”- Rob digital -2000.*

Figura 14. Foto: *Lia de Itamaracá - Registro de arquivo pessoal - Londrina, 2010.*

Figura 15. Foto: *Lia de Itamaracá - Registro de arquivo pessoal- Londrina, 2010.*

Figura 16. Foto: *Músicos cirandeiros em Paraty 2003. Registro de arquivo pessoal.*

Figura 17. Foto: *Músicos cirandeiros em Paraty 2003. Registro de arquivo pessoal.*

Figura 18. Foto: *Músicos cirandeiros em Paraty 2003. Registro de arquivo pessoal.*

Figura 19. Foto: *Dona Maria Gibrail Rameck - Paraty 2003. Registro de arquivo pessoal.*

Figura 20. Foto: *Ciranda em Paraty -2003 – dança em pares. Registro de arquivo pessoal.*

Figura 21. Foto: *Extraída do livro de NASCIMENTO, A. E., BULHÕES, S. F. e NETTO, P. J. B.: “Vamos indo na Ciranda-Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias” (2004).*

Figura 22. Foto: *Ciranda em Cercado Grande. Extraído do Livro: “Danças Miúdas do Folclore Paulista” - Maria Amália Corrêa Giffoni (1980, p 28).*

Figura 23. Figura: *Capa do livro: Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado.*

Figura 24. Partitura: *Ciranda - Almeida Prado - extraída do livro: Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado. (2006, p. 62-63).*

Figura 25. Figura: *Ciranda Espiral. Extraída do site <http://www.cptmg.org.br/fotos.htm> Ciranda.*

Figura 26. Figura: *Roda com eixo. Desenho de roda de criança de 5 anos.*

Figura 27. Figura: *Roda de crianças. Desenho de roda de criança de 5 anos.*

Figura 28. Figura: *Roda de crianças - O Eixo é o sol no centro. Desenho de roda de criança de 5 anos.*

Figura 29. Figura: *Capa do CD sol de Oslo.*

Figura 30. Figura: *Partitura Ciranda de Gilberto Gil e Moacir Santos transcrita por Maru Ohtani.*

Figura 31. Figura: *Fragmento de Partitura Ciranda de Gilberto Gil e Moacir Santos transcrita por Maru Ohtani.*

Figura 32. Figura: *Partitura extraída do livro de Evandro Rabello- Ciranda: dança de roda, dança da moda. p.62.*

Figura 33. Figura: *Partitura extraída do site: <http://www.jangadabrasil.com.br>*

Figura 34. Figura: *Extraído do site:[http://destinoparaty.com.br/7275\\_ciranda-de-tarituba](http://destinoparaty.com.br/7275_ciranda-de-tarituba)*

Figura 35. Figura: *Extraído do site:[http://destinoparaty.com.br/7275\\_ciranda-de-tarituba](http://destinoparaty.com.br/7275_ciranda-de-tarituba)*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
Considerações iniciais.....	01
Problemática.....	03
Justificativa.....	04
Objetivos.....	05
Metodologia.....	06
Organização do trabalho.....	08
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>CONCEITO E TRAJETÓRIA HISTÓRICA DOS ESTUDOS DA CIRANDA.....</b>	<b>09</b>
1.1. Etimologia da Palavra.....	09
1.2. A Ciranda e suas raízes históricas.....	10
1.2.1. Danças tradicionais Portuguesas.....	12
1.3. A Ciranda brasileira.....	14
1.4. Levantamento bibliográfico e documental da Ciranda no Brasil.....	17
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>A DIVERSIDADE DA CIRANDA.....</b>	<b>28</b>
2.1. As variadas e múltiplas Cirandas.....	28
2.1.1. Ciranda Infantil.....	29
2.1.2. Ciranda de adultos.....	31
2.2. A diversidade da Ciranda de adultos nas regiões brasileiras.....	34
2.2.1. Região Norte.....	35
2.2.2. Região Nordeste.....	37
2.2.3. Região Centro-Oeste.....	42
2.2.4. Região Sudeste.....	44
2.2.5. Região Sul.....	51

## **CAPÍTULO 3**

<b>CIRANDA NA RODA DA CULTURA.....</b>	<b>53</b>
3.1. Cultura e Circularidade Cultural.....	53
3.2. Análise musical e fenomenológica das Cirandas.....	59
3.2.1. Análise 1.....	60
3.2.2. Análise 2.....	64
3.2.3. Análise 3.....	69
3.2.4. Análise 4.....	71
3.2.5. Circularidade na figura do Mestre.....	76
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>79</b>
Livros.....	79
Bibliografia Consultada.....	81
Teses e Dissertações.....	86
Artigos.....	87
Referências em Site.....	88
Sites Consultados.....	89
Encarte de gravação em Compact Discs e Long Plays.....	90
<b>ANEXOS.....</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO

▲  
Achei bom, bonito,  
Meu amor brincar!  
Ciranda maneira  
Vem cá cirandeira  
Vem cá balançar. ▲

### Considerações Iniciais

Canções folclóricas são heranças linguísticas e musicais que, aprendidas desde tenra infância, acompanham os seres humanos por toda a vida. O desenrolar da memória traz de volta cantos, brincadeiras, melodias e cenas que carregam marcas pessoais de aprendizados, fazeres, descobertas e explorações, muitas vezes iluminando a compreensão de escolhas feitas pelo adulto.

Trago comigo uma rica memória sonora cultivada dentro de uma família em que discos, instrumentos musicais, cantorias, idas a concertos faziam parte do cotidiano, sendo tão valorizados quanto os estudos da formação escolar. Certamente, esta vivência influenciou minha decisão de trabalhar com música. Foi na cidade de Londrina - PR, em um de seus conservatórios, que ingressei como professora de musicalização, teoria musical e flauta doce para alunos iniciantes, ainda muito jovem; e foi aí, também, que vi despertado um interesse para pesquisar assuntos com os quais trabalhava.

Na década de 80, já em São Paulo e atuando como professora na escola “Musici”, tive a oportunidade de conhecer o método Kodály. Meu interesse nesta proposta foi tão forte que viajei até a Hungria para aprofundar meus conhecimentos, num curso de curta duração. Identifiquei-me com o trabalho reformador do ensino de música de Zoltán Kodály (1882-1967), baseado na ideia de que o aprendizado musical deve ser derivado das experiências infantis, simultâneo ao aprendizado da língua materna e sustentado pela música folclórica. Desta forma, o patrimônio da cultura infantil vai sendo ordenado para, posteriormente, incluir a música de outras culturas e países.

Os pressupostos de Kodály eram afinados com as crenças que eu, no íntimo, mantinha: a importância do cancionário popular (ou dito popular) na constituição e educação musical de

um povo e a música como bem acessível a toda população. Ao longo dos anos coletei um número considerável de canções, brinquedos cantados, ritmos musicais brasileiros, jogos rítmicos e melódicos de tradição oral e, também, os criados por educadores musicais e compositores eruditos para utilizar em sala de aula. Mesmo assim, vários questionamentos habitavam a minha mente; um deles era saber qual o melhor repertório a ser desenvolvido em sala de aula.

Em 2002, comecei a trabalhar com a pedagoga e pesquisadora Lydia Hortélio em cursos de formação para professores. Graças a este convívio, pude validar boa parte da minha atuação pedagógica, seja na utilização do meu acervo, seja na crença de que esta prática pedagógica contribuía, de maneira satisfatória, para a formação musical e cultural dos meus alunos. Ela teve uma importância capital no desenvolvimento da minha carreira.

O trabalho de pesquisa de Lydia Hortélio foi estimulado por Sándor Veress<sup>1</sup>, um pesquisador da cultura húngara, aluno de Bela Bartók. Trazendo informações do trabalho musical realizado na Hungria, esta pesquisadora dedicou-se à pesquisa da música brasileira e da cultura infantil, detectando na nossa música, elementos das culturas africana, indígena e ibérica. As afirmativas desta pesquisadora na entrevista<sup>2</sup> apresentada no site do Almanaque Brasil demonstram uma preocupação em difundir, no ensino musical, um repertório voltado para a nossa realidade cultural:

Percebi que toda a educação musical daqui passava pelos métodos europeus. Eu já intuía que não podia ser assim, que tinha que se saber como é a música do Brasil para adivinhar como seria a maneira de educar segundo os modelos da música brasileira. (HORTÉLIO, 2011)

Os estudos e reflexões de Lydia Hortélio voltados para a cultura musical brasileira e sua aplicação na infância, em suas múltiplas dimensões, motivaram a realização de minha dissertação de mestrado. O contato com esta autora me fez compreender a importância de se utilizar no ensino musical um repertório que valorizasse a nossa cultura. Para isso era importante que esse repertório fosse investigado.

---

<sup>1</sup> Sándor Veress (1907 - 1992) compositor húngaro, um dos mais importantes da geração seguinte a de Bela Bartók e Zóltan Kodály. Suas composições têm forte influência da música folclórica húngara com combinações contrapontísticas da polifonia vocal italiana.

<sup>2</sup> [www.almanaquebrasil.com.br/index.php](http://www.almanaquebrasil.com.br/index.php) (acesso 21 de junho de 2011)



## Problemática

Os trinta anos dedicados à educação musical de crianças e à formação de profissionais trouxeram para mim vários questionamentos. No tocante à formação de professores eu me perguntava: A qual repertório musical é imprescindível para contemplar as raízes culturais brasileiras e o desenvolvimento pleno do indivíduo? A formação do educador musical no Brasil requer uma ampliação do seu conhecimento ou, simplesmente, o aprimoramento deste repertório?

Estas questões nasceram da observação de um precário enraizamento dos educadores de música na cultura do nosso país, revelado na utilização de um repertório de músicas de consumo, a meu ver, fomentador de uma precocidade de manifestações e gestos de caráter sensual, que se expressam nas palavras e movimentos de dança utilizados.<sup>3</sup>

Tal repertório, mesmo que dirigido a um público infantil, mostra-se, ainda, no meu ponto de vista, constituído por músicas de produções sonoras artificializadas que não revelam uma boa qualidade, dada a pobreza da linguagem musical e verbal, presença de estereótipos nas letras e outros aspectos que as fazem instrumentos de uma indústria cultural, voltada ao consumo de mercado.

Os arranjos e instrumentos, muitas vezes, são pouco apurados ou, no caso de reprodução de músicas do cancioneiro tradicional infantil, empobrecidos em sua qualidade musical, simplistas, de caráter efêmero e empobrecedores do universo sonoro das crianças. Desta forma, tais produções acabam por não referendar um acervo sonoro de fundamental importância na formação da criança e do jovem, o que seria essencial para o seu desenvolvimento cognitivo, psíquico e sensorial.

Ao lado disso, verifiquei que a música popular brasileira de raiz é pouco apreciada e divulgada no contexto escolar. Constato que um grande número de professores de musicalização tem pouco conhecimento das expressões populares brasileiras. Com isso, há um prejuízo tanto para o educador como para os aprendizes, pois, no repertório do nosso cancioneiro popular encontra-se uma diversidade de elementos musicais, tais como ritmos variados, frases com perguntas e respostas, formas e estruturas diversificadas, cuja utilização traria grande enriquecimento para as aulas de música. Além dessas contribuições, essas canções, normalmente, vêm atreladas ao jogo, à dança, às brincadeiras de roda e aos desafios

---

<sup>3</sup> É importante ressaltar que não se revela, nessas afirmações, um preconceito a um estilo musical; contudo, as crianças, ao ouvirem determinados estilos musicais, reproduzem com gestos corporais os movimentos de danças que estão inseridos em programas de auditório, em que não há preocupação com o desenvolvimento psicológico e emocional das crianças. Por exemplo, o movimento e batida musical do Funk. Observar o link no youtube <http://www.youtube.com/watch?v=I9DzMSWdr9c>

motores e rítmicos que fornecem subsídios para o ensino-aprendizado. Percebo, também, uma desvalorização das raízes culturais que permearam a infância de muitos educadores, em favor de propostas atuais, consideradas modernas e validadas por regras de mercado. Um exemplo disto são as canções que foram modificadas em seu ritmo, letra e sentido a favor de uma aceitação nas escolas para ficarem “politicamente corretas”.

Em vista disso, eu me preocupava em buscar a melhor forma de atuar e se contrapor ao desenraizamento do professor, quer pelo desconhecimento de suas raízes culturais, quer pela desvalorização de um repertório pessoal vivenciado. Outro questionamento devia ser pesquisado: teria a vivência de um acervo sonoro na infância implicações na formação de um sujeito da cultura? Estas questões levaram-me a procurar, na nossa cultura, elementos musicais que enriquecessem não só a formação de educadores, mas também promovessem o desenvolvimento musical e cultural dos alunos.

Diante da diversidade de manifestações musicais encontradas em nossa cultura, tornou-se necessária a escolha de uma delas. A princípio pensei em pesquisar as raízes do Coco<sup>4</sup> devido às marcas e à animação do ritmo. No entanto, optei por concentrar-me na Ciranda, para ressaltar o valor de sua presença nos espaços educacionais.

A partir desta escolha, surgiu a ideia de realizar uma pesquisa que se concentrasse na busca de dados elucidativos da Ciranda e de sua presença na nossa cultura. Daí surgiu a problemática: o que é uma Ciranda? Ela pode ser identificada por elementos específicos?

## **Justificativa**

A opção por um determinado repertório musical na docência está pautada em diferentes critérios: os interesses imediatos dos educandos, um cânone de obras universalmente endossadas, um resgate dos sons da natureza, cantigas ouvidas na infância, rodas de Cirandas, brincadeiras cantadas infantis e sonoridade dos brinquedos como pião, bolinha de gude, diabolô, corrupio, cata-vento. Já na vida intra-uterina desenvolvemos uma memória sonora que irá nos acompanhar por toda a vida.

---

<sup>4</sup> Coco – dança e música das regiões norte e nordeste do Brasil, de origem africana. Suas formas musicais são as mais variadas. Mario de Andrade, que via neste gênero um resumo da musicalidade e da poesia tipicamente nordestinas, sublinhou aspectos característicos dos cocos que encontrou na década de 20: ênfase na parte coral, com acompanhamento instrumental limitado muitas vezes ao ganzá, virtuosidade do “coqueiro” – o cantor/solista que improvisa a narrativa e as fórmulas melódicas, usando ritmos heterodoxos. (GROVE. Dicionário de Música. 1994. p. 205).

Acionar esta memória possibilita ao indivíduo ampliar seu autoconhecimento. Ela traz, também, a possibilidade de compartilhar sua voz e força no coletivo, contribuindo para a formação de sua identidade. As experiências sonoras que trazemos desde a mais tenra infância, gradualmente, transformam-se em um conjunto de conhecimentos que ilustram um grupo social e suas manifestações musicais.

No que se refere à atuação do professor de música, o resgate da memória sonora de seus educandos permite obter referências para atuar na ampliação do universo cultural dos mesmos. Além disso, possibilita incluir uma variedade de elementos provindos de uma rica e diversificada cultura popular nas escolas do Brasil. Este material enriqueceria muitíssimo a formação musical e cultural dos alunos e traria para a sala de aula um professor capaz de valorizar o nosso acervo musical, tal como orientam os Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte (2000)<sup>5</sup>.

A Ciranda, enquanto manifestação de nossa identidade cultural, exige uma compreensão da sua natureza, seu caráter de aceitação coletiva, o seu enraizamento cultural, por remontar às origens da nossa formação e permanecer como elemento de preservação das tradições de grupos e comunidades. Daí a importância do seu conhecimento, preservação e força de atuação na formação da cidadania. Com a ampliação de uma escuta ativa, os alunos poderão contar com maior liberdade para trabalhar com textos musicais da nossa cultura e desenvolver uma escuta crítica.

## **Objetivos**

Para a presente pesquisa foram delineados os seguintes objetivos:

- Reunir e organizar o material teórico existente em torno do tema;
- Conceituar a Ciranda sob uma perspectiva etimológica e cultural;
- Apontar as diversidades das Cirandas nas regiões brasileiras;
- Caracterizar elementos definidores de uma Ciranda;
- Apontar a Ciranda como uma manifestação cultural modificada pelo fenômeno da Circularidade Cultural.
- Analisar quatro Cirandas sob uma perspectiva fenomenológica, em busca de seus elementos identitários.

---

<sup>5</sup> Os Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte (2000), volume 6, p.77 mostra a importância da canção como proporcionalizadora do contato com a grande quantidade de ritmos do Brasil e do mundo, considerando música “tanto uma batucada de samba quanto uma canção que a utilize como arranjo de base”.

## Metodologia

Coletar dados sobre Ciranda foi um trabalho que se revelou exaustivo e cuja quantidade de material recolhido esteve abaixo das expectativas iniciais da coleta.

Foram várias as fontes procuradas: bibliotecas, livrarias, sites, instituições culturais. A dificuldade em encontrar referências específicas à Ciranda exigiu a procura de novas frentes de investigação para abordá-la. Assim, a pesquisa estendeu-se a campos variados - folclore, danças, música brasileira, cultura - com crescente busca de novas e variadas fontes.

O levantamento de referências escritas sobre Ciranda trouxe apenas dois livros para estudo: *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano* de Padre Jaime Diniz (1960) e *Ciranda: dança de roda, dança da moda* de Evandro Rabello (1979), que não estão presentes em boa parte das bibliotecas.

A referência à Ciranda como dança de roda permitiu a entrada em outra frente, a da dança, quando, então, tomamos conhecimento de apenas um livro sobre danças populares portuguesas de autoria de Thomas Ribas (1983) com menção à Ciranda, na Biblioteca da Casa de Portugal, em São Paulo. No livro de Ribas achavam-se estabelecidas as relações entre a Ciranda brasileira e as suas origens ibéricas, o que nos levou à pesquisa na Biblioteca Virtual da Universidade de Coimbra em Portugal, onde foi encontrado o mesmo título disponível em arquivo PDF, no site: <http://www.uc.pt/sibuc/PesquisaGeral/> (acesso em 16/10/2009). Motivados pela origem da Ciranda, buscamos mais dados no Instituto Cervantes de São Paulo, onde nada foi encontrado.

A escassez de materiais foi exigindo mais procura e a necessidade de recorrer a fontes vivas, estabelecendo contatos pessoais com estudiosos do assunto, compositores, músicos, cirandeiros, em encontro presenciais, via e-mails e telefones. Foram eles: Lydia Hortélio, pesquisadora da cultura do folclore e da infância; Lia de Itamaracá, famosa cirandeira, cantora e compositora do estado de Pernambuco; Claudia Castelo Branco, pianista e compositora de música eletroacústica do Rio de Janeiro; Gabriel Levy, músico e compositor da música popular de São Paulo.

Dada a carência de materiais sobre o tema, tivemos que, novamente, recorrer à busca de filmes, fotografias, vídeos, gravações, desenhos, pinturas, canções, indumentárias, que documentassem, de alguma forma, a Ciranda na cultura brasileira. Era preciso investigar suas raízes culturais, de que forma ela se expandiu, suas modalidades, suas características regionais. Apoiada nos estudos de Lakatos & Marconi (2001), foi necessário produzir fontes primárias para o trabalho. Dessa maneira, a pesquisa passou a ter uma dimensão documental

de cunho exploratório. Aqui é importante observar o que Umberto Eco (2007) definiu como fontes primárias, pois elas seriam fontes de informação e esclarecimento para novas pesquisas que referendassem o tema e só elas poderiam direcionar esta pesquisa para cumprir os objetivos almejados:

Aqui as fontes não existem ainda sob a forma de textos escritos, mas devem tornar-se os textos que virão a integrar-se na tese como documentos: dados estatísticos, transcrições de entrevistas, por vezes fotografias ou mesmo documentação audiovisual. (ECO, 2007, p. 69)

As várias linguagens presentes na constituição da Ciranda (canto, dança, composição musical) conduziram a pesquisa para várias direções e vários questionamentos: Ciranda é canto? Ciranda é dança? Perguntas multiplicaram-se até a formulação clara de uma problemática que se incorporou à pesquisa: Afinal, o que é uma Ciranda? O que a define? Ao mesmo tempo, a coleta de Cirandas reunia composições de cunho popular e cunho erudito, gerando a questão de como poderia haver composições que, sem dança, ritmo, ou letra específicos de Ciranda tal como a conhecemos, poderiam ser Ciranda ou, pelo menos, estarem nomeadas como tal? A cada novo passo da pesquisa reforçava-se a indagação: o que faz uma ciranda ser Ciranda?

Além disso, a verificação da ocorrência de diferentes Cirandas, nas várias partes do nosso país com suas especificidades, ajudou a pensar nas transformações vividas por essa manifestação cultural: sua introdução no país pela colonização portuguesa e aculturação com traços de outros povos formadores da nossa nação; sua adoção como brincadeira infantil; sua permanência em diferentes composições musicais.

Estas constatações levaram a duas novas vertentes de estudo: uma delas foi a discussão sobre cultura e suas modalidades (popular, erudita e massa), dado que a Ciranda é uma manifestação da cultura popular. A outra vertente voltou-se para a análise de quatro partituras vinculadas à cultura de tradição oral, música popular brasileira e música erudita. Apesar de existir uma grande variabilidade entre as composições, em função das diferenças existentes entre elas, optou-se pela busca de possíveis características presentes em todas, de forma a responder à questão anteriormente formulada - O que faz a Ciranda ser Ciranda?

Desta maneira, a pesquisa foi assumindo novas dimensões: documental fenomenológica, descritiva e informacional. Nesse sentido, a fala de Masini foi bastante esclarecedora:

A pesquisa fenomenológica parte da compreensão de nosso viver - não de definições ou conceitos - da compreensão que orienta a atenção para aquilo que vai investigar. Ao percebermos novas características do fenômeno, ou ao encontrarmos no outro interpretações, ou compreensões diferentes, surge para nós uma nova interpretação que levará a outra compreensão. (MASINI, 1999 p. 63)

As transformações vividas pela Ciranda foram analisadas à luz do conceito de circularidade cultural de Mikhail Bakhtin, pelo qual há circulação de traços culturais entre os grupos sociais, o que remete a um conceito de cultura não hierarquizado de modalidades culturais. Adotado como eixo teórico das reflexões, possibilitou explicar as permanências, as diferenças e as variações encontradas nas manifestações de Ciranda no contexto cultural brasileiro. A partir destas considerações metodológicas, foi tecida a malha investigatória.

### **Organização do trabalho**

O trabalho é apresentado por: uma introdução que contém a problemática da pesquisa, sua justificativa, objetivos e metodologia. O primeiro capítulo fala da trajetória histórica dos estudos sobre Ciranda, abordando as origens etimológicas da palavra Ciranda, seu conceito e raízes históricas. No segundo capítulo discorre-se sobre a diversidade das Cirandas, quer em seus tipos, quer nas várias regiões brasileiras. O terceiro capítulo traz uma reflexão sobre a Ciranda como manifestação cultural e discute as modalidades da cultura (popular, de massa e erudita) como substrato à referência da Circularidade Cultural, evidenciada na análise musical de quatro Cirandas da cultura brasileira pautadas em textos de Koellreutter (1990). Seguem-se as considerações finais.

Cumpridas as formalidades, esperamos que esta pesquisa possa subsidiar muitas outras que se preocupem em fornecer dados suficientes para que os professores possam utilizar um repertório musical significativo da nossa cultura com propriedade científica.

## CAPÍTULO I

### A CIRANDA E SUAS RAÍZES HISTÓRICAS

#### 1.1. Etimologia da palavra.

O termo Ciranda tem etimologia diversificada, o que torna sua origem controversa. Estão na sua raiz as palavras: *Zaranda*, *Çarand*, *Çarandeio*, *Seranda*, *Saranda*, *Serandear*, *Zarabanda*, *Sarabanda*, *Sarandi*<sup>6</sup>. Padre Jaime Diniz (1960), um estudioso no assunto e pioneiro no estudo da Ciranda no Brasil, afirma que o termo vem do vocábulo espanhol *Zaranda*, que significa instrumento de peneirar farinha e que seria uma evolução da palavra árabe *Çarand*, **Saranda**, como também afirma Caldas Aulete, no seu dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa<sup>7</sup> (1958).

A palavra **Çarandeio** refere-se ao movimento das saias enquanto se dança - dançar com saias, que forma o próprio círculo. Entretanto, Leite de Vasconcelos, um etnólogo português nascido em 1858, associou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em “serões”, e por esta razão grafou-a *Seranda*, e não Ciranda. Já a palavra **Saranda** é de origem obscura e significa aquele que não tem ocupação e não gosta de fazer coisa alguma - o vadio, o vagabundo.

**Serandear** é o mesmo que saracotear-se, balançar o corpo na dança. Pode significar também dançar a **Sarabanda** que é uma dança instrumental renascentista em compasso ternário, caráter sensual, dançada em roda, com movimento vivo que, com o tempo, se tornou nobre e majestosa. Teve origem no século XVI como dança cantada na América Latina e na Espanha. A palavra **Sarabanda**, provavelmente vem do espanhol **Zarabanda** que significa certo tipo de baile.

No Dicionário Eletrônico Houaiss (2009), o termo **Sarandi** significa dança de roda, acompanhada de sanfona e canto. Nela os cavalheiros, ao darem meia-volta, trocavam de par rapidamente, para que o indivíduo isolado no centro da roda não pudesse lhes roubar a dama. **Sarandi** é palavra de origem indígena, talvez do tupi *Sara'ndib'* longarina sobre a qual deslizam madeiras. Etimologicamente falando, talvez um vocábulo expressivo criado à luz de *sarandar*, alteração de *cirandar*.

---

<sup>6</sup> Os termos aqui apontados foram retirados de informações contidas em obras consultadas, especificadas no decorrer do texto.

<sup>7</sup> O vocábulo Ciranda foi atualizado, no dicionário Caldas Aulete Digital (acesso fevereiro de 2011); significa: dança de roda infantil ou adulta, geralmente acompanhada de trovas cantadas, originária de Portugal; ou seja, é uma Cirandinha.

Em Portugal, a palavra Ciranda significa peneira feita de junco, utilizada nos olivais e serve para separar as folhas do fruto no momento da colheita.<sup>8</sup>

## 1.2. A Ciranda e suas raízes históricas

Falar em Ciranda é falar em dança, é falar do homem, pois a história da dança começa com a história do homem. A dança é expressão universal que acompanha o trabalho em grupo, jogos, ritos, religião, costumes. Ela foi utilizada na vida diária e fundida com outras formas de arte (como música, teatro). A dança sempre fez parte das manifestações expressivas de todas as culturas, desde os povos mais primitivos. É uma linguagem que pertence ao ser humano e, através dela, o homem pode se expressar, se organizar e se comunicar.

Ribas (1983), em sua publicação sobre Danças Populares Portuguesas confirma, na citação abaixo, nossas reflexões acerca da dança e de sua importância para o desenvolvimento humano:

A dança é um fenômeno, uma expressão humana, universal: todos os homens – e, até, outros animais – dançam, sejam quais forem a sua raça e a sua religião ou as áreas geográficas e culturais em que se inserem; tal como o riso ou o choro, o amor ou o ódio, a alegria ou a tristeza são comuns a todos os seres humanos, também a dança o é (RIBAS, 1983, p.22).

A Ciranda é uma dança coletiva que, ao realizar-se, aboli discriminações de raça, gênero, faixa etária e condição cultural. Concretiza-se pela movimentação em roda ao som de canto coletivo, em geral com uso de instrumentos musicais. É uma manifestação folclórica brasileira e apresenta profundas ligações com as danças populares portuguesas, muito em função do processo colonizador ocorrido. Nossa tradição cultural sofreu um processo de imbricamento com certos costumes e atitudes da cultura portuguesa. Não foi nosso objetivo de pesquisa promover um estudo pormenorizado de cada manifestação cultural da Península Ibérica, mas sim, obter um arrolamento de informações importantes para a compreensão da nossa Ciranda.

A Ciranda em Portugal é uma dança popular da Beira Litoral<sup>9</sup> e da Estremadura<sup>10</sup>. Está inserida em vários cancionários, apenas ao som do harmônio<sup>11</sup>. Sua música e sua dança

<sup>8</sup> <http://sarrabal.blogs.sapo.pt/2009/01/>

<sup>9</sup> Beira Litoral: antiga província portuguesa, desaparecida no século XIX.

<sup>10</sup> Estremadura, antiga comarca portuguesa formada na Idade Média e extinta no século XIX. A Estremadura corresponde ao distrito de Lisboa.

<sup>11</sup> Harmônio: instrumento musical de teclado e palhetas livres que vibram por um fole. Inventado no século XIX. Som parecido com o do acordeão.



apresentam aspectos rurais. Em determinadas áreas recebe influências de Beira Litoral e também do Ribatejo<sup>12</sup>, apesar de apresentar sua melhor expressão na região rural. Acredita-se que esta dança foi divulgada no século XIX.<sup>13</sup>



*Fig. 1. Dança do Salgueiro - 1634*  
Extraído do site: <http://www.semeiadanca.com.br>

Atualmente, em Portugal, a Ciranda é uma dança comunitária, sem acompanhamento instrumental e de coreografia muito simples, sem convencionalismo quanto à raça, sexo, idade, condição social ou econômica. Não há limite para o número de participantes. A roda vai aumentando à medida que as pessoas chegam, seguram nas mãos e abrem o círculo.

---

<sup>12</sup> Ribatejo pertencia, tradicionalmente, à antiga província da Estremadura.

<sup>13</sup> <http://br.groups.yahoo.com/group/clubejovensfolcloristas> - *Clube de Jovens Folcloristas Portugueses nas Comunidades.*

Tomaz Ribas (1983), em seu livro “Danças Populares Portuguesas”, classifica a Ciranda como dança de adultos, social, popular e recreativa. A dança da Ciranda tem significado de ritual de trabalho e apresenta-se em forma coletiva de roda.

Apresentamos, a seguir, a **classificação e análise** das danças tradicionais portuguesas conforme Tomaz Ribas descreve em seu livro *Danças Populares Portuguesas*, publicado em 1983, para que, de posse deste material, possamos **comparar** e **conceituar** a ciranda brasileira como uma de nossas danças tradicionais.

### 1. 2. 1. Danças Tradicionais Portuguesas

A dança é uma atividade já realizada na Península Ibérica pelos povos autóctones que, miscigenados étnica e culturalmente aos diversos povos conquistadores, não deixaram de contribuir com suas próprias danças. As raízes das danças populares portuguesas remontam ao século XII, com a fundação da nação portuguesa.

Procurar determinar e designar as mais arcaicas danças populares portuguesas é, obviamente, estultícia, até porque é impossível fazê-lo. Dado que a dança é uma actividade e uma função tão velha como a própria Humanidade, poderemos dizer que na Península Ibérica se baila desde que nela surgem seres humanos, autóctones ou vindos de qualquer outra região da Terra (RIBAS, 1983, p., 26).

As danças tradicionais e populares portuguesas são executadas pelo povo, de forma natural, espontânea, associadas ao trabalho, ao divertimento ou a celebrações ritualísticas, profanas ou religiosas. São folguedos coletivos de roda, com diferentes configurações - pares ou fila, firmados na dança circular, sempre presente na história do homem em suas celebrações e uniões entre as pessoas nas ocasiões de casamentos, nascimentos, mortes, plantios e colheitas, chegada de chuvas, primaveras. A prática das danças circulares simboliza a união; o dançar juntos, de mãos dadas, permite sentir a aproximação do outro, trazendo a alegria de dançar e cantar no mesmo ritmo e movimento, mostrando que a igualdade está presente.

Como as danças circulares, as danças populares portuguesas têm acompanhamento musical instrumental, canto e coreografia aos pares, com homens e mulheres de mãos dadas ou frente a frente. Os esquemas coreográficos dessas danças acontecem em grandes grupos de

roda e têm alterações pontuais pelos comandos de um mestre<sup>14</sup>, ou regente, dirigidos ao grupo dançante. Estas características aparecem em todo o mundo, todos os povos e todas as culturas.

Apresentamos, a seguir, o quadro de categorização geral das danças extraído do livro *Danças populares portuguesas* (RIBAS, 1983, p.54).

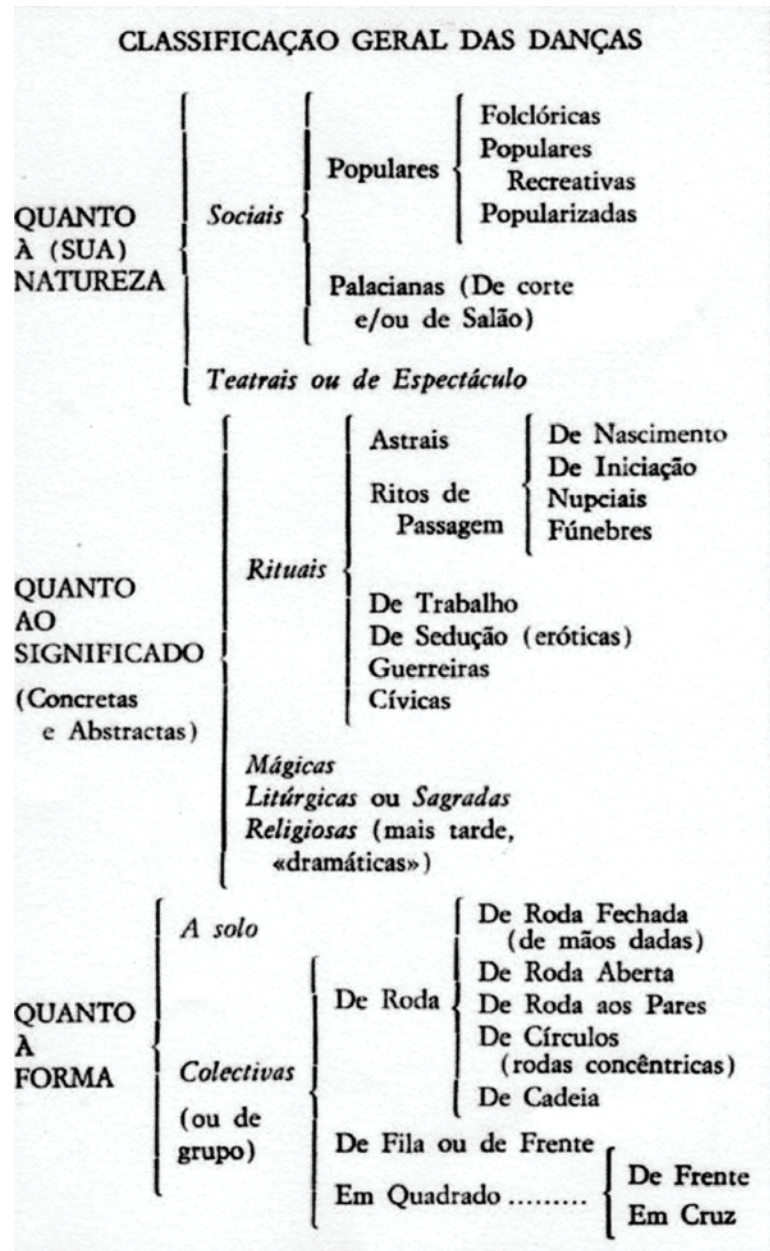


Fig. 2. Extraído do livro *Danças populares portuguesas* (RIBAS, 1983, p.54).

<sup>14</sup> Mestre é o responsável por *tirar* as cantigas, improvisar versos, tocar um instrumento de percussão e presidir a brincadeira.

Podemos perceber na análise deste quadro que, pelo fato de ser uma dança, a Ciranda em Portugal também pode ser classificada quanto a sua natureza, significado e forma. Quanto a sua natureza, ela é social, popular e folclórica, quanto ao seu significado, ritual de trabalho e astral e quanto a sua forma, é dança coletiva em roda e/ou em fila.

Dentro deste tripé, natureza, significado e forma da classificação de Ribas, a Ciranda no Brasil incorpora todos os aspectos do quadro classificatório de Ribas. Ela é dança de caráter social, recreativa e folclórica; tem significado ritual, pois se manifesta nas colheitas, festejos religiosos e/ou profanos; sua forma é coletiva em roda, com suas diversas modalidades, em fileiras de pares ou em grupo.

### 1.3. A Ciranda brasileira

Falar em Ciranda como marca caracterizadora da cultura de todo o povo brasileiro pode causar certo estranhamento, pelo fato de esta manifestação se apresentar como um fenômeno diferenciado em suas expressões locais nas várias regiões do país. Mesmo assim é possível mapear as origens dessa manifestação cultural no Brasil, a partir da sua fusão com o Coco.

O Coco, prática ainda vigente no país, é uma dança de roda acompanhada de canto e executada em pares, fileiras ou círculos. Recebe nomenclaturas diferentes, como *coco-de-roda*, *coco-de-praia*, *coco-de-embolada*, *coco-do-agreste*, *coco-de-umbigada*, *coco-do-sertão*, e ainda é conhecido com o nome do instrumento mais utilizado na região em que é manifestado, como *coco-de-zambê*<sup>15</sup>, *coco-de-ganzá*<sup>16</sup>. Em cada região, o Coco assume características próprias.

O Coco era a dança preferida dos trabalhadores rurais. No Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (1954) e nos estudos de José Aluísio Vilela<sup>17</sup>, sua origem está associada à atividade de quebrar o coco dos negros de Palmares. Essa tarefa era acompanhada por uma cantiga ritmada pela cadência do bater das pedras sobre os frutos das palmeiras. Há também que se registrar a influência das danças indígenas, informação coletada no Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo (1954). O Coco era dançado e cantado nas praias e no sertão dos estados nordestinos, apresentando muitas modificações e variedades.

---

<sup>15</sup> Zambê - tambor cilíndrico de sonoridade grave, com membranas nas duas extremidades; bombo, zabumba.

<sup>16</sup> Ganzá - espécie de chocalho formado por um cilindro de metal, contendo sementes.

<sup>17</sup> José Aloísio Vilela (1903-1976) - Jornalista, folclorista, conferencista, publicou diversos livros e trabalhos na área de Folclore.

Nele predominavam os instrumentos de percussão como ganzá, pandeiro e bombo, acompanhados de palmas e do repicar acelerado dos tamancos, fazendo um bate-pé ritmado.

Outra hipótese para a utilização dos pés no Coco do agreste e sertanejo foi o sapatear sobre o piso das casas, feito de barro, para finalizar seu acabamento. Homens reuniam-se em mutirão, cantando, batendo palmas, pisando e amassando o barro. Talvez, por isso, que muitos Cocos desta região não têm instrumentos para seu acompanhamento.

O Coco tem um cantador ou “tirador de cocos”, uma espécie de solista, que compõe o canto de um refrão fixo e estrofes que podem ser tradicionais ou improvisadas. É conhecido como embolada, quando se considera apenas a ação musical e poética que ocorre nas suas estrofes, com refrão típico caracterizado por textos declamados rapidamente sobre notas repetidas. Assim, o Coco sem coreografia é um coco de embolada. O Coco de embolada é um canto improvisado ou não, cantado comumente nas praias do sertão do Brasil. Provavelmente, vem daí o termo “Coco de improviso” ou o “Coco de repente”, que consiste em uma dupla de cantadores que montam versos métricos, rápidos e improvisados em que um procura denegrir a imagem do outro com insultos e palavras de baixo calão. Uma resposta *bem bolada* deve ser improvisada rapidamente para “ganhar” o jogo verbal, senão seu parceiro será o vitorioso.

Os Cocos de embolada influenciaram as Cirandas de embolada, ainda hoje cantadas; nelas existem improvisações e os cirandeiros respondem o estribilho depois do canto do mestre, mas, mesmo assim, existem os versos decorados. Nas cirandas de embolada o movimento corporal é mais cadenciado do que na Ciranda propriamente dita. O Coco do agreste, por sua vez, tem uma batida semelhante a da Ciranda.

O primeiro estudo científico sobre o Coco foi feito por Mário de Andrade, em 1929. Ele já se refere à dificuldade de uma nomenclatura precisa, afirmando que Coco é uma palavra vaga: o mesmo nome proporciona múltiplas significações para coisas distintas.

Oneyda Alvarenga<sup>18</sup> no Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (1954) afirma a existência de uma variedade muito grande de tipos de Coco, diferenciadas a partir dos instrumentos acompanhantes; da forma do texto poético; do lugar em que é executado ou a que o texto se refere e do processo poético musical.

A partir das informações coletadas, entendemos que a Ciranda, como uma manifestação cultural de origem europeia, fundiu-se com o Coco brasileiro, num processo de

---

<sup>18</sup> Oneyda Alvarenga (1911-1984) Pesquisadora, folclorista. Foi aluna de Mário de Andrade em aulas de piano, história da música e estética. Fundadora da Academia Brasileira de Música tornou-se a principal assessora de Mário de Andrade em seus estudos. Colaborou com a Enciclopédia da música brasileira como consultora de folclore. Publicou diversos livros no Brasil e no exterior.

aculturação que criou o que podemos chamar de “nossa Ciranda”. Sua prática afirmou-se em detrimento do Coco.

O texto de Maria Ignez Ayala<sup>19</sup> “Os Cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX” pode explicar como a ciranda, enquanto manifestação cultural de origem europeia, fundiu-se com o Coco Brasileiro.

Também uma preferência pela ciranda em várias localidades visitadas. São raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem depois da meia noite. Antes só ciranda. Estar oculta em outra dança, leva-me a pensar que em alguma época, a brincadeira do coco pode ter sido reprimida. Abrigados em outra dança, os cocos estariam driblando a repressão (ou, mais recentemente, a discriminação), recurso semelhante ao utilizado pelos rituais afro-brasileiros, que se desenvolviam sob a fachada do catolicismo. (AYALA, 2000, p.37)

Nesta visão notamos a submissão do povo a um grupo ou alguma personalidade que exerce domínio sobre as minorias discriminadas pela etnia, situação econômica, escolaridade e profissões, em lugares onde a dança do Coco é presente e manifesta.

Tanto o Coco como a Ciranda são dançados durante o ano, em festas religiosas, e finais de semana. Da mesma forma que o Coco, a Ciranda é dançada em festas de São João e considerada uma brincadeira religiosa com participação de homens, mulheres e crianças.

Elaine Ferreira Oliveira, pesquisadora da Universidade do Amazonas, em seu texto *Quadrilhas e Cirandas: diversidades amazônicas*, relata que Mário de Andrade, em *O Turista Aprendiz*, assistiu e bailou uma Ciranda, em junho de 1927, em um lugarejo chamado Caiçara, próximo a Tefé, no estado do Amazonas. Tal cordão era formado por um grupo de casais dirigido por um mestiço (tapuio) fantasiado de padre, que, se movendo num balanço saltitado, entoava em uníssono, a ciranda cirandinha.

Mário de Andrade descreveu o desenrolar da apresentação, feita na casa de um comerciante onde a dança era uma mistura das rodas infantis e do bumba-meu-boi<sup>20</sup>. Havia um solista e os demais participantes desenvolviam a representação de um enredo dentro da roda. Uma mistura dramática e cômica com falas cheias de humor, personagens do bumbá (Nego Chico) substituídos por um padre e o boi substituído por um pássaro (Carão). O

<sup>19</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba. Desenvolve pesquisas voltadas para o patrimônio imaterial brasileiro. Atua nos seguintes temas: Cultura popular, literatura oral, cultura brasileira, literatura popular e literatura brasileira.

<sup>20</sup> Bumba-meu-boi é um bailado popular praticado no Brasil com personagens humanos e animais. Combina elementos de comédia, drama, sátira e tragédia. O documento mais antigo que se tem notícia do Bumba meu boi foi escrito em 1791 por Pe. Miguel do Sacramento Lopes Gama, em um jornal de Recife. (www.brazilsite.com.br)

personagem do caçador persegue o pássaro e todos os brincantes tentam impedir que o animal seja atingido, mas ele é ferido e morre. Ao fim da brincadeira, o padre o ressuscita e todos dançam de forma vibrante, encerrando a Ciranda. O tema da ressurreição está presente na nossa cultura tendo em vista a forte influência do cristianismo na nossa tradição. No bumba-meu-boi e na Ciranda dramática do norte este tema é de fácil entendimento e tem grande aceitação.

Colocando um olhar fenomenológico, vinculamos a Ciranda do norte na visão carnavalesca de mundo, explorada nos estudos de Mikhail Bakhtin (2008), que congrega diversas manifestações populares com quebra de hierarquia. A transcendência vivenciada na experiência de dançar e ouvir a Ciranda é criada pela alegria presente nos movimentos dos corpos que cantam e dançam.<sup>21</sup>

Ainda, segundo Oliveira (s.d.) Mário de Andrade considerava esta Ciranda monótona e sem originalidade - uma confusa brincadeira de criança, mas apreciou a música que lembrava as melodias de cantigas populares da Escandinávia.

Segundo Alceu Maynard Araújo (2007, p. 45), foi Mário de Andrade quem denominou *danças dramáticas* aos bailados populares.

---

<sup>21</sup> Ver obra: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

*RODA (PATOS, PB)**CÓCO DE RODA  
(ITABAIANA, PB)**Fig. 3. Fotos extraídas de: Scielo - Estudos Avançados - O Nordeste e sua música. vol.11 no. 29 São Paulo Jan./Apr. 1997.*

#### **1.4. – Levantamento bibliográfico e documental da Ciranda no Brasil**

A trajetória histórica da Ciranda no Brasil ainda está para ser delineada. Não existe um estudo detalhado desta manifestação artística no país, o que temos é a sua trajetória histórica no estado de Pernambuco, devido ao prestígio desta manifestação nessa localidade, berço de onde se estendeu para outras regiões brasileiras.

Pelo que foi apurado até o momento, dois pesquisadores, um na década de 60, Padre Jaime Diniz, e outro na década de 70, Evandro Rabello, publicaram estudos voltados inteiramente à ciranda. Padre Jaime Diniz (1960) com “Ciranda Roda de Adultos no Folclore Pernambucano” e Evandro Rabello (1979) com “Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda”. Esses dois documentos foram e continuam sendo as principais referências da Ciranda no Brasil.



Jaime Cavalcante Diniz (1924-1989) foi sacerdote, compositor, regente, musicólogo e professor. Fundou e lecionou no curso de música da Universidade Federal de Pernambuco. Ocupou a cadeira nº 27 (Vincenzo Cernicchiaro) da Academia Brasileira de Letras, tornando-se o mais destacado estudioso da música do nordeste brasileiro. Autor de músicas sacras e profanas, pesquisou alguns ritmos populares do Nordeste, sobretudo a Ciranda, e também fez vários trabalhos (ensaios) sobre a música nordestina do passado. Estudou música com Guerra Peixe em São Paulo e frequentou cursos na França e na Itália. Publicou ensaios musicológicos em jornais, revistas e livros, dentre eles: “Músicos pernambucanos do passado” (Recife, 1969); “Ciranda - roda de adultos no folclore pernambucano” (Recife, 1960); “Nazaré - estudos analíticos” (Recife, 1963); “A Sinfonia de Alberto Nepomuceno” (Recife, 1964); “Velhos organistas da Bahia, 1559-1745” (1971); “Organistas da Bahia, 1750-1850” (1986).

Até 1960, a Ciranda foi considerada uma dança para crianças, mas, com Pe. Jaime Diniz, ela consagrou-se como uma dança de adultos. Em seu trabalho, o autor cita três dificuldades presentes em sua pesquisa e que ainda hoje são enfrentadas no estudo do folclore brasileiro: a primeira foi encontrar uma terminologia uniforme para denominá-la, já que a mesma dança poderia ser nomeada de diferentes formas, dependendo da região brasileira em que estava inserida. A segunda esteve presente na variabilidade de um mesmo canto ou melodia numa mesma região, comunidade e informante, o que tornou sua pesquisa difícil e laboriosa. A terceira e última dificuldade foi realizar os registros musicais manualmente, sem utilização de gravadores ou filmagens, com riscos de ocorrer algumas imprecisões nos apontamentos, no contato direto com a ciranda dentro da zona da mata pernambucana.

Ao buscar informações em documentos, o autor constatou que não havia, até então, no Brasil, um estudo claro, direto sobre o assunto, mas apenas vagas referências, rápida menção por parte dos folcloristas da época. Essa ausência de bibliografia restringiu seu trabalho de pesquisa e sinaliza o pouco interesse pelo conhecimento desta manifestação, já em sua época.

Ao se referir à Ciranda de adultos e não à Ciranda infantil, Pe. Jaime Diniz argumenta que o tema das letras das cirandas é próprio de pessoas adultas: “*O anel que tu me destes era vidro e se quebrou, o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou*”. Ele acredita que a Ciranda surgiu no meio dos adultos e, posteriormente, passou a ser reconhecida como roda infantil.

No quarto capítulo da obra, intitulado “A Roda dos Cirandeiros”, Pe. Jaime Diniz confronta a Ciranda infantil com a Ciranda de adultos, expondo as diferenças de bailado, cantos, horários, períodos de manifestação, locais e outras divergências existentes entre elas. Mostra, também, as várias cidades pernambucanas em que ocorria esta manifestação cultural:

Paudalho, Caeté - Abreu e Lima, Nazaré da Mata, Limoeiro, Espinho Preto – Timbaúba, Goiana. Ele expõe as diferenças e semelhanças existentes entre as várias localidades a partir de aspectos como a presença de mestres, utilização de instrumental, coreografias, período de ocorrência, interesses alheios à manifestação em si, como, por exemplo, as intenções comerciais que existem em torno dela. Nesta publicação obtivemos informações sobre:

- os mestres de Ciranda;
- ilustrações com fotos dos moradores das localidades dançando a ciranda;
- partituras manuscritas de canções recolhidas in loco;
- letras dos versos com temas que, por vezes, se apropriam da literatura (Exemplo: Iracema de José de Alencar) ou da natureza (Exemplo: nome de pássaros);
- letras novas e improvisadas inseridas em músicas antigas e conhecidas;
- temas de amor;
- melodias da Ciranda com característica modal, à maneira gregoriana;
- cantos que apresentam a forma estrofe-refrão;
- análise musical das melodias, festas e datas em que a Ciranda está presente;
- na festa de São João – semelhança com a quadrilha junina;
- no carnaval – Ciranda de Folia;
- no Natal; nos finais de semana, os instrumentos e tipos de instrumentação para os arranjos melódicos;
- as coreografias que recebem denominações como: samba de Ciranda – com ritmo mais sincopado;
- a cobra ou cobrinha-proveniente da quadrilha;
- o Coco na Ciranda;
- Ciranda de umbigada;
- termos como brincar Ciranda ou o brinquedo da Ciranda, dançar Ciranda, cantar Ciranda e os trajes e indumentária.



Fig. 4. Ciranda de Caeté. Extraído do Livro de Padre Jaime Diniz: "Ciranda de roda de adultos no folclore pernambucano" (1960, p.40).



Fig.5. Mestre de Ciranda e outros músicos. Extraído do livro de Padre Jaime Diniz: "Ciranda de roda de adultos no folclore pernambucano" (1960, p.24).

Essas informações, trazidas pelo Padre Jaime Diniz, constituem o primeiro material escrito sobre ciranda de adultos no Brasil e sua obra continua sendo uma das principais fontes de informação sobre o tema.

A segunda publicação efetiva sobre Ciranda pernambucana, até onde pudemos apurar, é de **Evandro Rabello (1979)** – *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. O livro é constituído de prefácio de Mário Souto Maior que avalia a pesquisa de Evandro Rabello como um enriquecimento aos estudos de Ciranda, por apresentar pontos de vistas e respostas diferentes das encontradas por Pe. Jaime Diniz na década de 60.

Assim como Pe. Jaime Diniz, Evandro Rabello evidencia a ausência de referências sobre o nome e significado da Ciranda em vocabulários e dicionários, mesmo nos mais atualizados da época em que produziu sua obra (1979). O termo Ciranda está ausente das obras de poetas, sociólogos, cronistas, teatrólogos, jornalistas, folcloristas, enfim, da literatura brasileira em diferentes épocas.

Constatamos que, após 19 anos dos estudos feitos pelo Pe. Jaime Diniz e do tempo transcorrido da pesquisa de Evandro Rabello, a dificuldade em pesquisar a Ciranda e suas origens ainda é a mesma. Rabello apresenta a Ciranda como dança e canto, com seu início na zona norte de Pernambuco, local onde a dança do Coco, de origem africana, era preferida pelos moradores locais. Com o despontar da Ciranda, o Coco quase desapareceu.

Esse autor apresenta o cotidiano dos moradores do local de estudo, as questões sociais ligadas ao tema como o consumo de bebidas alcoólicas, jogos de azar, interesses pessoais e financeiros de “donos de Ciranda”<sup>22</sup>. Estas questões também foram abordadas por Pe. Jaime Diniz em seu documento sobre a Ciranda de Pernambuco.

No que se refere à dança, Evandro Rabello diz que há uma grande variedade de improvisações nos passos da Ciranda, com jogos de corpo ao som de batidas do bombo<sup>23</sup>. Estes passos recebem nomes diferentes, dependendo do mestre e região de sua localização, podendo até serem substituídos por novas formas, como o caso do passo *pé-no-toco*, com ritmo lento e compassado, substituído pelo passo chamado passeio, mais acelerado. Assim, há diferentes formas de dançar a Ciranda: *ligeira e lenta; compassada, baião e parcelada; balanço das ondas, balanceado e passo trocado*.

No livro de Evandro Rabello é referenciada a pesquisa do professor Josemir Camilo,<sup>24</sup> da Universidade Católica de Pernambuco, condensada no artigo “A Dinâmica Cultural da Ciranda” – publicado no “Jornal da Cidade” (Recife - 1971). O professor Camilo descreveu a dança sem passos definidos por sofrer constantes modificações em sua coreografia. Ele

<sup>22</sup> Donos de Ciranda são os comerciantes, donos de bar ou venda, que contratam a Ciranda para ser apresentada em frente de sua casa comercial, visando atrair consumidores.

<sup>23</sup> Bombo - tambor cilíndrico de fuste de madeira e membrana nas duas extremidades, executado pendurado no ombro esquerdo; zabumba. (Dicionário Houaiss)

<sup>24</sup> Josemir Camilo de Melo - atualmente Ph. D. em História pela UFPE – Professor aposentado da UFCG – Professor substituto da UEPB.

argumenta que, em relação às Cirandas das praias e centros urbanos, os ritmos são mais lentos e cadenciados; portanto, classifica os passos da Ciranda como: *onda* – os cirandeiros imitam o balanço das ondas do mar, *sacudidinho* – os cirandeiros sacodem o corpo e *machucadinho* – os cirandeiros parecem machucar o barro. Nas Cirandas interioranas os ritmos são mais acelerados, “assemelhando-se a um ritual indígena”; por conseguinte, os passos são alterados.

Quanto ao canto, a Ciranda pode ser conhecida como Ciranda de Embolada ou Ciranda de Galope, com versos decorados e improvisados, ritmo mais acelerado e passos mais cadenciados, tendo recebido influência dos Cocos de Embolada (RABELLO, 1979).

Evandro Rabelo destina um capítulo de sua publicação para descrever os instrumentos musicais utilizados na Ciranda. Entre eles está o Bombo, também chamado de Zabumba ou Surdo, a Caixa, Tarol ou Rufo e o Mineiro, que pode receber os nomes de Ganzá, Maracá, Maracaxá ou Caracaxá.<sup>25</sup>

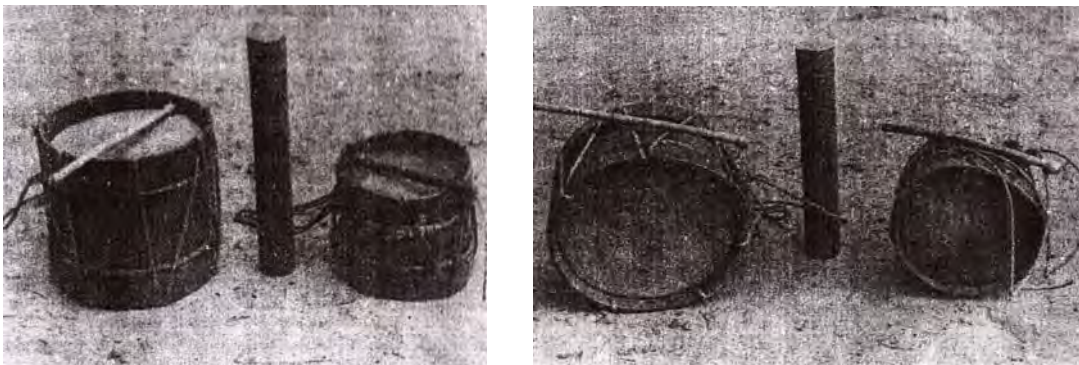


Fig. 5 e 6. Instrumentos da Ciranda: Bombo, Caixa e Mineiro. Extraído do livro: “Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda” (1979 p.70-71) de Evandro Rabelo.

Em algumas localidades faz-se uso da Cuíca ou Porca, do Pandeiro e da Sanfona. Os instrumentos de sopro como o Piston, Clarineta, Saxofone e Trombone também podem estar presentes na Ciranda de Pernambuco, dependendo da região e localidade em que se manifesta.

O autor também verificou ter aumentado o interesse de compositores da música popular e erudita, gravadoras, corais e madrigais de Universidades em relação ao ritmo da Ciranda, já que ela estava em voga, poderia dar prestígio e ser gravada em discos comerciais.

<sup>25</sup> Caracaxá é um instrumento idiofônico, isto é, seu próprio corpo produz o som. Uma espécie de reco-reco.

Orquestras e conjuntos de música pop também executaram Ciranda, podendo ser registrada a existência da Ciranda Armorial<sup>26</sup>.

É importante a leitura de Rabello, principalmente no que concerne às modificações introduzidas na Ciranda por força da indústria cultural e da ação dos órgãos de turismo. A promoção de festivais de Cirandas, com estabelecimento de regras e modificações como uso de tablados, microfones e caixas de som gerou artificialidade nas manifestações, em prejuízo da espontaneidade, naturalidade, liberdade de criação e decisão dos cirandeiros. Talvez, por isso, Evandro Rabello concluiu seu livro da seguinte forma: *Assim é a Ciranda, dança de roda, dança da moda*.

Outra publicação importante para o estudo da Ciranda acha-se no livro “Danças Miúdas do Folclore Paulista” de Maria Amália Correia Giffoni (1980, p. 25-32). Apesar de não se dedicar exclusivamente ao estudo da Ciranda, destina o segundo capítulo, intitulado “Danças recolhidas no interior do Estado de São Paulo” para esta manifestação cultural.

Esta autora trouxe informações sucintas sobre as diferenças coreográficas das Cirandas das regiões interioranas do estado de São Paulo, comparadas com as do estado de Pernambuco e do Rio de Janeiro.

A autora delinea, em poucas linhas, um panorama da origem da Ciranda no Brasil, sua manifestação nos estados de Pernambuco, Paraíba, litoral sul de São Paulo; e destina a maior parte de seu relato à Cercado Grande, uma vila próxima à capital paulista, da qual descreve os versos, a coreografia, a indumentária e os instrumentos utilizados na Ciranda ali realizada. Este capítulo é a única referência bibliográfica encontrada, até o momento, da Ciranda no Estado de São Paulo.

No Rio de Janeiro a única referência bibliográfica encontrada está no livro paradidático de Antonio Eugenio do Nascimento, Simone Ferreira Bulhões e Pedro José de Bulhões Netto intitulado “Vamos indo na Ciranda. Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias” (2004).

Neste volume encontramos apontamentos de produções dos povos que habitam ou vivem em função do mar. Até o ano 1600, a região era habitada por pequenos núcleos dos Tupinambás e também pelos Guaianás, tribos indígenas, do tronco tupi-guarani, estabelecidos no sul do Brasil e parte leste do Paraguai. Hoje restam apenas duas pequenas aldeias: Paraty

---

<sup>26</sup> Movimento Armorial - Movimento que tem, como um de seus fundadores, Ariano Suassuna, na década de 70, com objetivo de criar uma arte erudita valorizando as raízes culturais brasileiras. Tal movimento procurou orientar, para este fim, todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras.

Mirim e Araponga. Os autores identificam que as origens dos bailes populares de Tarituba derivam da contribuição das três etnias formadoras do povo brasileiro: brancos, negros e índios.

Quanto à dança propriamente dita, é descrita como diferente da Ciranda de Pernambuco, onde é mais comum o movimento em roda e giros numa abrir e fechar, imitando as ondas do mar. A dança da Ciranda em Tarituba é feita em pares, em fila indiana com o movimento de ir e vir, com passos mais para frente do que para trás.

Este livro também fornece breve história local e faz uma homenagem ao mestre Chiquinho, de grande influência sobre a população da comunidade. Pescador e cirandeiro, ele preservou, na música, na prosa e na dança, os caminhos da ética e do bem viver comunitário. Há também, na obra, fotos dos bailes de Ciranda, um receituário dos alimentos e pratos típicos da região, letras de música, descrição da dança, indumentária, instrumental, CD com doze faixas de registro musical dos bailes de Tarituba.

Outra publicação importante é a de Altimar de Alencar Pimentel<sup>27</sup>, intitulada *Ciranda de Adulto*. (2005), obra acompanhada de partituras das Cirandas recolhidas de João Grande, um dos mestres cirandeiros mais conhecidos em João Pessoa - PB, e por um CD, abrindo novos caminhos para compreensão dos temas estudados. O autor classifica quatro modalidades distintas da dança da Ciranda no Brasil: a) baile popular, em Paraty; b) dança de pares, também em Paraty; c) dança dramática, no Amazonas; d) dança de roda ou em fila, no Nordeste. Ele faz referências aos estudos de Pe. Jaime Diniz, de Evandro Rabello e do livro paradidático “Vamos indo na Ciranda. Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias” (2005); discute a Ciranda de adultos, a evolução do coco de roda à Ciranda e a Ciranda Paraibana.

Lorena Travassos<sup>28</sup>, a partir de um registro documental de entrevistas com personalidades que atuam com Coco e Ciranda no Estado da Paraíba, produziu um vídeo intitulado - “*Serena, Serená: Um documentário sobre a memória da Cultura Paraibana.*” (2006). Este vídeo trata da memória cultural que é mantida até os dias de hoje na Paraíba. Mostra como a música, o canto e a dança significam uma luta para que a cultura local seja reconhecida e perpetuada. O documentário destaca alguns coquistas<sup>29</sup> e cirandeiros da Paraíba, enfatizando a familiaridade e a relação recíproca entre a Ciranda e o Coco. Os Cocos

<sup>27</sup> Altimar de Alencar Pimentel (1936-2008) - Jornalista, historiador, teatrólogo e folclorista brasileiro. Publicou 17 livros sobre temas folclóricos.

<sup>28</sup> Lorena Travassos é graduada em Comunicação Social com Habilitação em jornalismo, da Universidade Federal da Paraíba.

<sup>29</sup> Coquistas – cantadores e dançadores de Coco.

e Cirandas recolhidos são registros de uma herança oral, de uma história que foi passada de pai para filho por meio da música e da dança. Com a realização deste documento foram notadas as variações temáticas e rítmicas mais recorrentes, agrupando 50 cantos, entre Cirandas e Cocos.

Documentos mais recentes, presentes na Internet, são os dois artigos do Professor Josemir Camilo de Melo<sup>30</sup>, apresentados em congressos e encontros científicos com informações e reflexões sobre a Ciranda Caiana dos Crioulos, comunidade rural Caiana dos crioulos, município de Alagoa Grande, agreste da Paraíba.

O primeiro artigo foi apresentado no IV CONIEC<sup>31</sup>, com o título: *Indícios de Circularidade Cultural na Ciranda de Caiana dos Crioulos* (2009). O segundo artigo com o título: *Cultura, Memória Coletiva e Identidade Étnica na Ciranda de Caiana dos Crioulos* (2010) foi apresentado no “X Encontro Nacional de História Oral - Testemunhos: História e Política”, organizado pelo Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Pernambuco (UFPE) e ocorrido de 26 a 30 de abril de 2010.

No documento de 2009, o Professor Josemir Camilo de Melo, baseado no eixo teórico da circularidade cultural de escritos de BURKE (1997) e GINZBURG (2004), buscou detectar nas letras das Cirandas cantadas e dançadas pelo grupo Caiana dos Crioulos em Alagoa Grande – PB, as influências das Cirandas litorâneas e da zona canavieira pernambucana, na tentativa de localizar sua origem. Seu objetivo foi mostrar a fusão de culturas decorrentes de contato continuado processada no e pelo grupo, comprovando a origem étnica afro-brasileira dessa Ciranda e seu (des)locamento socioeconômico e cultural (litoral-agreste), bem como sua sobrevivência quilombola.

O artigo - *Cultura, Memória Coletiva e Identidade Étnica na Ciranda de Caiana dos Crioulos* (2010) – teve, como objetivo, verificar como a comunidade de Caiana dos Crioulos mantém traços da cultura dos engenhos e litoral de Pernambuco. A pesquisa buscou a oralidade das Cirandas, presente nas letras cantadas e dançadas só por mulheres negras do Grupo Caiana do Crioulos, para detectar sua identidade étnica.

---

<sup>30</sup> Josemir Camilo de Melo é graduado em História pela Universidade Católica de Pernambuco (1974), mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (1978) e doutorado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2000), com pesquisas em arquivos ingleses. Professor aposentado da Universidade Federal da Paraíba, ex-Professor Visitante da Universidade Estadual da Paraíba. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Regional do Brasil.

<sup>31</sup> O IV Congresso Internacional de Estudos Comparativos foi realizado na Universidade Estadual da Paraíba-UEPB, em Campina Grande de 22 a 24 de setembro de 2009, tendo o tema: “Culturas, Religiões e Sexualidades nos tempos modernos”. O objetivo foi proporcionar o intercâmbio de pesquisas e reflexões sobre este tema tanto na antropologia, história, filosofia, relações humanas, literatura, linguística, psicologia, ciência, quanto em outras áreas do conhecimento, através de perspectiva comparada.



A pesquisa valeu-se de apresentações do grupo e dos CDs editados pelo projeto Memória Musical da Paraíba (LIRA, 2003) e aborda vários aspectos, inclusive a questão do gênero no que se refere ao posto de mestre cirandeiro. Até certa época, exclusivamente masculino, este passou a ser feminino com Dona Edite, a mais ilustre cirandeira local. O professor entende este tema como de interesse para novas pesquisas e lança, ainda, uma questão: *Terá algum vínculo de africanidade o caráter de matriarca que Dona Edite assume frente à comunidade e, por consequência, frente ao grupo cirandeiro?*

O que podemos afirmar é que, a tradição africana tem adotado o matriarcalismo<sup>32</sup> e este é um traço identitário do grupo.

O autor, que pretendia verificar como se processa a representação da identidade do grupo cirandeiro no Grupo Caiana dos Crioulos em seu aspecto étnico e, posteriormente, com a comunidade quilombola, chegou ao término de seu trabalho defendendo que a própria identidade da comunidade se perde na memória coletiva. Ninguém explica como se formou nem de onde vieram seus fundadores. Em ambos os artigos, Melo faz constantes referências ao trabalho de Altimar Pimentel.

Apresentados esses autores, pode-se dizer que as pesquisas encontradas sobre Cirandas, a partir da publicação de seus estudos, restringe-se, com raras exceções, a resumos e sínteses das obras citadas neste trabalho.

Assim concluímos que, devido à falta de um panorama histórico completo, tornou-se necessário buscar dados desta manifestação em localidades brasileiras ainda não mencionadas em pesquisas e apurar por que este assunto despertou pouco interesse dos pesquisadores, fato que tem limitado a realização de pesquisas voltadas para esse assunto.

Após as edições de Padre Jaime Diniz e Evandro Rabello, foram encontrados poucos livros, poucas teses, poucos documentos para a pesquisa da Ciranda no Brasil. Os materiais encontrados focam mais intensamente o nordeste e norte brasileiros. Nas outras regiões, o material documental mostrou-se escasso e insuficiente para o desenvolvimento deste trabalho. Mas, graças ao referencial bibliográfico levantado, foi possível propor questionamentos que serão abordados nos capítulos seguintes e se tornaram direcionadores desta pesquisa. O material coletado também permitiu o estudo da Ciranda em regiões para onde ela se expandiu, a partir de Pernambuco.

---

<sup>32</sup> Matriarcalismo com valores culturais de poder relacional, integrativo e com princípios coletivos. A mulher portadora da cultura e parte central da organização social.

## CAPÍTULO II

### A DIVERSIDADE ESTRUTURAL E CULTURAL DAS CIRANDAS

#### 2.1. As Variadas e Múltiplas Cirandas

Embora a Ciranda brasileira conserve muitas características das antigas Cirandas portuguesas, hoje ela é praticada com modificações em nosso país. Enquanto em Portugal a dança consagrou-se como de adultos, aqui no Brasil existem várias formas: dança infantil ou roda cantada, dança de adultos; também é vista com aspectos de Samba Rural<sup>33</sup> e finalização de fandango.<sup>34</sup>

Ao pesquisar sobre Ciranda observamos uma grande variedade de termos que são utilizados para se referir à Ciranda como dança, canto, música. Seus significados, dependendo da região, localidade e época apresentam diferenças entre eles.

No Brasil são encontrados em documentos, artigos e livros, vocábulos como Ciranda Praiana (litorânea); Ciranda da zona da mata; Ciranda da zona rural; Ciranda infantil, entre outros.

---

<sup>33</sup> Samba Rural – dança de roda semelhante ao batuque - "O samba rural paulista, também denominado sambalênço, samba-de-zabumba, samba-de-bumbo, samba campineiro, provém dos batuques realizados em áreas como Tietê, Campinas, Piracicaba e Pirapora, nesta última, vinculando-se à tradicional romaria em louvor ao Bom Jesus. Trata-se de um samba onde a influência cabocla soma-se à negra, muitas vezes predominando sobre esta, como se pode verificar por suas características rítmicas, visivelmente marcadas pela música do interior paulista, inclusive quanto ao uso do bumbo ou zabumba. Trazido por sucessivas ondas migratórias para a capital paulista, logo o samba-rural exerceria influência sobre o nascente samba urbano. Muitos compositores, entre eles Geraldo Filme, jamais perderam inteiramente seus acentos rurais" (Extraído do encarte do CD "A história do samba paulista").

<sup>34</sup> Fandango é um baile, festa, função em que se bailam várias danças regionais. (In: Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 1954).

### 2.1.1. Ciranda Infantil



Fig. 8. Desenho de criança de 6 anos.

*Roda na rua a roda do carro  
Roda na rua a roda das danças  
A roda da rua rodava no barro  
Na roda da rua, rodavam crianças.  
(Cecília Meireles)*

A Ciranda Infantil é considerada uma brincadeira de roda em que as crianças, geralmente, ficam de mãos dadas em círculo; tem conteúdo socioafetivo e expressão simbólica por incluir tradição, música e movimento em que as crianças acrescentam coreografias ao ritmo de cantigas infantis.<sup>35</sup>

É uma dança democrática que não estabelece hierarquias, pois não possui possibilidade de solistas e qualquer um pode bailar com expressões corporais naturais e singelas. A Ciranda Infantil é cantada em uníssono e sem acompanhamento de instrumentos musicais; possui versos que são duradouros em nossa história e distingue-se, também, da Ciranda de Adultos, por não ter a presença do “mestre cirandeiro”.

Câmara Cascudo, ao se reportar à Ciranda, trata-a como uma dança de roda infantil e não uma Ciranda de adultos:

<sup>35</sup> Um exemplo musical no CD faixa 2 e partitura no anexo 8.

Dança de roda infantil e samba rural no estado do Rio de Janeiro. É de origem portuguesa, música e letra, e uma das permanentes na literatura oral brasileira, atestado a velha observação que as cantigas infantis são as mais difíceis de renovação, porque as crianças são conservadoras num determinado tempo, repetindo as frases de cultura peculiares a esse ciclo cronológico. (CASCUDO, 1954, p., 183)

Mário de Andrade no Congresso Internacional de Arte Popular em Praga encaminhou um estudo sobre “A influência portuguesa nas rodas infantis” (1929) e afirmou que no Brasil “a Ciranda é roda exclusivamente infantil”. Este fato causou controvérsia entre alguns pesquisadores e estudiosos do assunto. Luis Cosme, Mário de Andrade, Alceu Maynard e Rossini Tavares de Lima envolveram-se na polêmica com o objetivo de elucidar se esta dança era somente roda infantil ou também de adultos. Já Renato de Almeida refere-se à Ciranda como roda de adultos – dança de velhos que precedeu a das crianças.

O termo Ciranda foi associado à roda infantil, como apresenta Câmara Cascudo e Mário de Andrade, mas estudos mostram hoje, que as rodas infantis eram cantigas e brincadeiras de adultos realizadas nas casas de famílias e em reuniões de jovens.

As rodas infantis atuais conservam as características das rodas portuguesas; entretanto, apresentam variações e modificações tão significativas que se tornaram verdadeiramente brasileiras.

Pe. Jaime Diniz (1960) considera a Ciranda infantil como uma extensão da Ciranda de adultos, ou seja, é derivada da roda de adultos. Muitas cantigas de rodas de adultos foram absorvidas pelo cancionário infantil.<sup>36</sup>

As Cirandas Infantis são encontradas em todas as regiões brasileiras, como brinquedo da infância. Elas aparecem mais como uma manifestação espontânea das crianças do que um repertório propiciado pela escola. Estudiosos em Educação Infantil valorizam as cantigas de roda na formação do indivíduo:

De mãos dadas no círculo, ou dentro dele, as crianças têm oportunidade de exercitar sua desenvoltura, de compartilhar alegria, afeto e aprovação dos amigos. Também têm a chance de se projetar no grupo. Brincando, elas desenvolvem sua capacidade de socialização, de pensar junto, descentrar, cooperar. Ao longo da vida, a “roda” terá cenários bem mais amplos: a escola, o trabalho, a cidade, o país e a família que o adulto que vier a formar (DIAS, 1998).<sup>37</sup>

É parte do repertório das escolas de educação infantil o dar as mãos e girar a roda para auxiliar o desenvolvimento afetivo, social e psicológico. A criança comunica-se,

<sup>36</sup> Um exemplo musical encontra-se na Faixa 3 do CD anexo.

<sup>37</sup> Texto reescrito por DIAS a partir de entrevista concedida à revista Crescer em janeiro de 1998.

principalmente, por meio do corpo e, cantando e brincando, ela é seu próprio instrumento. Músculos, imaginação, pensamento, sensibilidade rodopiam trazendo a cultura, a tradição, a improvisação, a flexibilidade, a fluidez, o ritmo, as descobertas e os segredos de infância, gestando uma vivência plena de possibilidades a partir da polifonia da música e da vida.

Com a vivência musical, desde a mais tenra idade, a criança constrói e adquire conceitos rítmicos, melódicos, harmônicos, polifônicos, históricos, além das formas musicais. Estes constituirão uma base importante para uma possível e sólida formação musical.

As atitudes do professor constituem-se num diferencial importante, dado que a dança de roda não nasceu na escola. Por falta de enraizamento cultural de muitos professores, é deixada de lado a escolha do repertório adequado às crianças e eleito um conjunto de músicas que estão na mídia, difundindo um repertório musical e linguístico empobrecido, fato que as priva de uma iniciação cultural rica (DIAS, 1998).

O Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil e os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Fundamental - Arte - apontam para a rigorosa análise no que se refere à escolha de materiais e repertórios musicais e propõem a reflexão sobre a música como produto cultural do ser humano e um dos meios de conhecer e representar o mundo.

O ensino musical na escola desempenha um papel fundamental no desenvolvimento físico, emocional e intelectual das crianças. Através da música, ela terá elementos para descobrir e reencontrar seu corpo físico; se reconhecer como ser que pode perceber, ouvir, criar, movimentar, interagir diretamente num determinado espaço; adquirir habilidades e comportamentos criativos e críticos, que irão contribuir para seu desenvolvimento integral.

### **2.1.2. Ciranda de Adultos**

O Material utilizado neste tópico foi coletado em sites, livros, artigos, teses, encartes de CDs, LPs, Emails, e conversas com músicos, compositores, cirandeiros e folcloristas.

Na Ciranda de adultos encontramos nomeações que podem diferenciar os passos, andamento e gingado, entre eles:

- Ciranda de Embolada ou Ciranda de Galope: a embolada é uma ação musical e poética, que ocorre nas estrofes de cocos e desafios, com refrão típico caracterizado por textos declamados rapidamente sobre notas repetidas. A Ciranda de embolada

recebeu influência dos cocos de embolada com improvisações de versos cantados, estribilho bisado e passos mais cadenciados.

- Ciranda das Praias: possui ritmo mais lento, sua movimentação imita o fluxo e refluxo das ondas do mar.
- Samba de Ciranda: é uma raridade coreográfica. O samba de ciranda, inicialmente, foi uma dança de roda com variantes de movimentos e acompanhamento instrumental. Tem ritmo sincopado e movimentos do corpo de um lado para o outro, sempre de mãos dadas.



Fig. 9. Samba de Ciranda registro de Padre Jaime Diniz no livro: "Ciranda de roda de adultos no folclore pernambucano" (1960, p.45).

- Ciranda coco de roda: por ser o Coco anterior à Ciranda, muitas influências foram passadas de uma a outra manifestação. Às vezes é utilizada melodia de coco adaptada para a ciranda. *Um coco utilizado na Ciranda* (in: Pe. Jaime Diniz, 1960 p. 45).<sup>38</sup>
- Ciranda em Baião<sup>39</sup> - Ciranda que apresenta em sua melodia, motivos melódicos característicos de Baião, contendo o sétimo grau abaixado e síncopas.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 1 do DVD Anexo.

<sup>39</sup> O Baião é dança e música do nordeste brasileiro marcada pela síncopa característica da música popular brasileira. O Baião pode ser acompanhado por viola, rabeca ou sanfona, dependendo da região onde se manifesta. (GROVE, 1994).

<sup>40</sup> Um exemplo musical (faixa 4 do CD) e partitura no anexo 9.

- Ciranda de Folia: são algumas Cirandas que fazem parte dos festejos do carnaval; os dançadores saem em bloco e dançam a Ciranda no meio da rua. Nesta designação os brincantes utilizam as fantasias ou indumentárias de carnaval.
- Ponto da Umbanda do Caboclo Boiadeiro Cirandeiro: a música da Ciranda é cantada em ritual de umbanda com a função de ponto<sup>41</sup> do caboclo boiadeiro cirandeiro.<sup>42</sup>
- Ciranda Elétrica: a amplificação do som tornou-se uma necessidade para concretização das festas, devido ao crescimento populacional. Ligar os instrumentos a uma rede elétrica é uma prática comum nos dias atuais, com a finalidade de obter melhoria da qualidade sonora e reduzir os esforços físicos dos músicos. Não só isso, existe a possibilidade de, com esta prática, os músicos terem maior notoriedade por estarem no palanque e se protegerem da aglomeração direta com o povo.

Desde a década de 70, no estado do Recife, as Cirandas passaram a ser dançadas em locais turísticos, como um espetáculo e com limite de tempo para finalizar a brincadeira. Os mestres e músicos saíram do centro da roda e se adaptaram à utilização de microfones e amplificadores. Os instrumentos musicais que, anteriormente, eram artesanais, são hoje industrializados. Esta união do passado com a realidade presente demonstra as transformações que são próprias de todas as culturas, povos e etnias. Em Paraty - RJ, esta proposta contemporânea transforma a tradição da Ciranda caiçara e aproxima os jovens com o uso de guitarra e baixo elétricos, somados com a percussão diversificada. Desde 2005, observa-se a utilização de elementos musicais provenientes do Rock'n roll.<sup>43</sup>

- Ciranda Eletroacústica: – (RJ) de autoria de Claudia Castelo Branco.

Uma peça eletroacústica com o título CIRANDEIRO, pode ser encontrada no *youtube* com duração de 7 minutos e seis segundos, para vários integrantes e com uso de computador em tempo real. Foi apresentada pelo grupo OFELEX na UNIRIO, em

---

<sup>41</sup> O ponto, ao ser cantado com o acompanhamento dos atabaques, chama a entidade para que ela incorpore no seu filho de santo.

<sup>42</sup> Informações desta Ciranda foram fornecidas pela folclorista Niomar de Souza Pereira.

<sup>43</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 2 do DVD Anexo.

2003. Os integrantes deste grupo iniciam a peça com uma dança circular, sugerindo os passos da Ciranda por meio de uma marcação rítmica muito sutil.<sup>44</sup>

- Ciranda em Cântone: Ciranda cantada em cânone simples, que é uma forma de composição em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica e é contrapontada a si mesma. As vozes são imitadas, entrando uma após outra. O conseqüente imita o antecedente após alguns compassos.<sup>45</sup>
- Ciranda na Música Popular: compositores e músicos de MPB da atualidade como Chico Science, Caetano Veloso, Alceu Valença, Lenine, Chico Buarque, Gilberto Gil, Moacir Santos e muitos outros abrilhantam suas composições utilizando elementos da Ciranda em seus repertórios e apresentações musicais, obtendo uma junção inovadora dos elementos da Ciranda em suas composições.<sup>46</sup>
- Ciranda na Música Erudita: também os compositores de música erudita utilizaram o termo Ciranda, ritmos e fragmentos melódicos com ideias de Cirandas para suas composições. Destacamos Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Aylton Escobar, Almeida Prado.<sup>47</sup>

## 2. 2. A Diversidade da Ciranda de Adultos nas regiões brasileiras

A Ciranda de adultos, dependendo do local em que ocorre, possui peculiaridades correspondentes às diferentes regiões brasileiras e se amálgama com as expressões específicas dos diferentes panoramas culturais do país. A escolha de classificar a Ciranda por regiões e não por etnia é uma maneira de analisar o elemento cultural pelas características do ambiente em que ele está inserido. O elemento cultural produzido pela fusão dos elementos originais é assinalado pelo aspecto do ambiente. Daí a existência de variantes para um mesmo folguedo<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> A gravação encontra-se na faixa 3 do DVD. Os dados, a partitura, o gráfico e o exemplo musical estão no anexo 10.

<sup>45</sup> Partitura de Ciranda em Cântone -“Quando a Morena” de Gabriel Levy encontra-se no anexo 11.

<sup>46</sup> Um exemplo musical na faixa 5 do CD, partitura, dados e gráficos estão no anexo 4.

<sup>47</sup> Encontram-se no anexo: exemplo musical de Villa-Lobos (DVD Faixa 4), partitura de Almeida Prado (anexo 3) e partitura Coral de Aylton Escobar (anexo12).

<sup>48</sup> Folguedo, segundo o Dicionário Houaiss (2010), significa brincadeira, festa, folgança.

Este termo também é utilizado para representar uma dança dramática, com personagens, em que o coletivo dá lugar ao individual.



A transculturação<sup>49</sup> existente na Ciranda, de origem portuguesa, recebeu modificações locais e variações regionais em nosso país.

### 2.2.1. Região Norte

A região Norte do Brasil possui sete estados: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins. A economia desta região é baseada no extrativismo vegetal como de madeiras, castanha-do-pará, látex e açaí; no extrativismo mineral: ouro, diamantes, estanho, cassiterita. A exploração de minérios é feita em grande escala.<sup>50</sup>

A Ciranda do norte é considerada de origem portuguesa. É dançada em roda e apresenta variação de passos, dependendo da alteração rítmica feita por instrumentos de corda (banjos), de sopro (flautas) e percussão (atabaque, maracás, ganzás, clavas) etc.

Nesta região, no último dia da quadra junina, dança-se a Ciranda com temas variados do trabalho de homens e mulheres do campo, atividades de caça e pesca e outros assuntos do cotidiano. Os trajes utilizados pelos dançantes são característicos; as mulheres de saias rodadas com estampas, rendas e babados e os homens com camisa social combinando com as estampas das saias femininas, e calça comprida. Chapéu de palha e sapatilhas artesanais compõem a vestimenta de ambos. As plumagens coloridas e outros enfeites ficam para o pássaro Carão, figura dramática desta Ciranda.

No final do século XIX, na cidade de Tefé - estado do **Amazonas**, estruturou-se o primeiro grupo de Ciranda, tendo como líder Sr. Antonio Felício. Este grupo surgiu com o objetivo de criticar os moradores do povoado de Nogueira<sup>51</sup>, que levavam um modo de vida diferente e possuíam vestuários mais requintados e sofisticados comparados aos dos moradores de Tefé, com uma vida mais simples, centrada na pesca e agricultura.

A Ciranda no **Amazonas** é um complexo folclórico formado por cantigas de roda que contêm um enredo e personagens, que são os próprios brincantes: **Seu Manelinho** é um viajante originário de Pernambuco, que diverte a todos, contando histórias ao chegar das viagens; **o Cupido Deus do Amor**, representado por uma criança com arco e flecha, dá início ao amor; **Constância**, uma personagem criada em Tefé, homenageia a garota mais cortejada da cidade por seu charme e educação “a francesa”; **o Galo Bonito** homenageia as damas da cidade; e a **Mãe Benta**, dedicada à culinária, é uma vendedora de quitutes que incorporou a

<sup>49</sup> Transculturação segundo o Dicionário Houaiss (2010) significa a transformação cultural que resulta do contato de duas culturas diferentes.

<sup>50</sup> Dados originários do IBGE.

<sup>51</sup> Povoado de Nogueira está situado à margem direita do Lago de Tefé.

cozinha baiana e trouxe os hábitos alimentares de lá; **Seu Honorato** é conhecedor de ervas e raízes, procurado por ribeirinhos com dores e males; o **Carão**, uma figura destacada na Ciranda, é um pássaro negro perseguido pelo caçador; **Caçador**, o protetor das lavouras, munido de espingarda, usa uma camisa listrada e calça preta e os **Puxa-Roda**, que são os brincantes com seu trejeito corporal originário das danças de roda de Tefé.

Faltam informações relacionadas à finalidade social, à motivação dos brincantes, à relação entre as cirandas e a comunidade, aos incentivos recebidos, ao seu funcionamento, etc.; mas, como a dança possui enredo, os personagens da Ciranda têm origem histórica comum à de outras figuras dramáticas da literatura popular.

Os motivos da Ciranda e seu significado são: a dança de roda (círculo) que representa uma linguagem pela qual as pessoas se expressam. O **círculo** é um símbolo de movimento, como a roda e protetor, visto nas habitações de todos os povos que dispõem os seus acampamentos em forma circular; simboliza, também, a igualdade; a **viagem** (Seu Manelinho) constitui busca pelo conhecimento, a abertura do diálogo com o outro; a **criança** (Cupido) é inocência, simboliza a pureza da alma, o desejo de ser um protetor; **arco e flecha** simbolizam o amor, a procura de um sentido para a vida; o **galo** é bondade, sucesso, prosperidade; e a **caça** representa a destruição da ausência de conhecimento e das tendências nocivas, resumidas no personagem do Carão.<sup>52</sup>

Em **Manaus**, a Ciranda cresceu de forma espontânea. A dança atrai um público intenso, jovens de diferentes classes sociais apreciam esta arte popular, obtendo uma fonte de renda alternativa. Constitui um resgate da identidade amazonense.

Desde 1997, no mês de agosto, na cidade de **Manacapuru**<sup>53</sup> é realizado o Festival de Cirandas, uma das maiores festas folclóricas da Amazônia. Teve seu início com o professor José Silvestre do Nascimento e Souza (Colégio Sólon de Lucena, em Manaus) que estruturou, a pedido do diretor deste estabelecimento, um cordão folclórico. Ensinou a Dança da Ciranda, inicialmente conhecida como Ciranda de Tefé.

Este Festival recebe apoio da Prefeitura Municipal e Governo Amazonense. É organizado e promovido pelas agremiações: *Cirandas Grêmio Recreativo Flor Matizada*; *Associação Folclórica Unidos dos Bairros-Tradiciona*l e *Grupo Recreativo e Folclórico Guerreiros Mura*. O Festival tem caráter competitivo e duração de três dias, em que os grupos de Ciranda se apresentam em um *Cirandódromo*, no Parque do Ingá.

<sup>52</sup> Informações obtidas nos anais da 59ª Reunião anual do SBPC, 2007 (on-line). Artigo de Jéssica Natália Souza Santos. *A Ciranda e suas relações com a literatura* (Universidade do Estado do Amazonas).

<sup>53</sup> Manacapuru - Município da região centro do estado do Amazonas, localizado à margem esquerda do rio Solimões e a 84 km, por rodovia, da Capital. População de, aproximadamente, 73.304 habitantes.

Atualmente, a Ciranda de Manacapuru expressa a origem, história e lendas do seu povo; porém, os ritmos, músicas, indumentárias, instrumentos musicais, duração da manifestação e a espontaneidade foram modificadas em sua estrutura original em decorrência das competições. Hoje, é inevitável, aos grupos de Ciranda, realizar ensaios exaustivos, expor ornamentos sofisticados em seus trajes e adereços, utilizar aparelhagem de alta potência para amplificar o som e aumentar o número de participantes.

Acreditamos que estas modificações são concebidas por uma estrutura comercial que, visando o lucro, apropriou-se da manifestação, atraindo turistas e visitantes. Por um lado, revitaliza os folguedos e festas populares, valoriza a cultura do povo, criando espaços e permitindo que a manifestação ocorra sem repressão dos encarregados da ordem pública; por outro, artificializa e não revela naturalidade em seus atos e em suas memórias (tradições).<sup>54</sup>

A transformação dessas manifestações ocorre quando certos princípios são substituídos por outros, mais adequados ao turismo ou aos interesses particulares. A mudança na indumentária, nas letras e ritmos das danças ocorre em função do turista, para uma melhor acomodação e adequação visual durante a apresentação pública. A manifestação passa a ser um produto e fica descaracterizada em sua feição de cultura popular, tema a ser aprofundado em outro capítulo desta dissertação.

### 2.2.2. Região Nordeste

Região com maior número de estados do Brasil, totalizando nove: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe. Sua economia é baseada na agroindústria do açúcar e do cacau. Região basicamente agrícola. Está dividida em quatro sub-regiões: Zona da Mata, Agreste, Sertão e o Polígono das Secas. A faixa de transição entre o sertão semiárido e a região Amazônica, que apresenta um clima mais úmido e vegetação mais exuberante, é denominada de Meio-Norte.<sup>55</sup>

**Pernambuco** foi o local de muitas tradições da dança, música, pintura, literatura de cordel, teatro popular, entre outras. Isto ocorreu por ser a região mais antiga da ocupação europeia. É um dos berços da Ciranda no Brasil. A Ciranda ocorre em casamentos, batizados e festas em geral. É dançada em círculo, de mãos dadas, abrindo e fechando a roda, mas apresenta aspectos de quadrilha, revelando influência do frevo. Em algumas partes do estado é uma dança feminina.

---

<sup>54</sup> Um exemplo musical da Ciranda do Norte encontra-se na faixa 5 do DVD anexo.

<sup>55</sup> Dados originários do IBGE.

Acolhendo todos os participantes, quando o espaço físico é insuficiente, faz-se uma serpentina, sem soltar as mãos. Seu repertório poético musical tem acompanhamento instrumental. Os brincantes, ao som de violas e tambores numa cadência binária, imitam o balanço das ondas do mar.

O passo que define a dança é apontado pelo ritmo musical que provoca o deslocamento do grupo no círculo. Na marcação do zabumba<sup>56</sup>, os cirandeiros colocam o pé esquerdo à frente no primeiro tempo do compasso, num movimento para a direita na roda de Ciranda. O dançarino pode compor movimentos coreográficos com as mãos e o corpo.

É indispensável a presença de um mestre de Ciranda, que conduz, ao cantar, os versos (loas)<sup>57</sup> e a movimentação da dança, improvisando ou não melodias e letras, dependendo de suas preferências.

Há grandes nomes de mestres na Ciranda de Pernambuco como Antonio Baracho da Silva, falecido com 81 anos em 1988. Por seu intermédio, a Ciranda chegou ao ambiente litorâneo no final de 1950. Foi um dos mais ilustres mestres cirandeiros da Cultura Popular de Pernambuco - O Rei da Ciranda. Teve suas Cirandas gravadas por vários artistas, entre eles: Teca Calazans, Capiba, Lia de Itamaracá, Quinteto Violado, Martinho da Vila, Edu Lobo, Geraldo Azevedo, entre outros.

Uma das cirandas mais conhecidas é a de Antônio Baracho da Silva:

*Estava  
Na beira da praia  
Ouvindo as pancadas  
Das águas do mar  
Esta ciranda  
Quem me deu foi Lia  
Que mora na ilha  
De Itamaracá*

---

<sup>56</sup> Zabumba: tambor de sonoridade grave e membranas nas duas extremidades. (Dicionário Houaiss, 2010).

<sup>57</sup> Loa: toada Melódica.



Fig. 10. Antonio Baracho da Silva (Ganzá)  
 Extraído do livro: “Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano”  
 Pe. Jaime Diniz, 1960.



Fig. 11. Filhas de Baracho - Arquivo pessoal.  
 Londrina-Pr. Julho de 2010.

Dona Duda - Vitalina Alberta de Souza Paz, nascida em 1923, é a primeira cirandeira nos registros da Cultura Popular do Nordeste. Teve seu auge no início da década de 70, na Praia do Janga, onde difundiu esta manifestação e implantou a tradição de se dançar ciranda na beira da praia, atribuindo à brincadeira um costume que se transformou em uma de suas marcas.

Segundo Evandro Rabello, foi a partir de Dona Duda que os músicos passaram a tocar em cima de um tablado, “divorciados da roda dos cirandeiros”.



Fig. 12. Dona Duda  
Foto extraída do site: [http://www2.uol.com.br/JC/\\_2001/3101/cc3101\\_4.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2001/3101/cc3101_4.htm)  
Jornal do Commercio OnLine - Recife - 31/01/2001  
(acesso em 05 e fevereiro de 2010)

Em informações obtidas no Jornal do Commercio OnLine (2010), Dona Duda teve a ideia de promover sessões de Ciranda, na praia, para distrair os filhos dos pescadores, que não podiam participar das rodas de Coco, tradicionais da região. De diversão para pequenos, as Cirandas de Dona Duda viraram um evento concorrido, para adultos.

Em 1971, no primeiro festival de Ciranda, Dona Duda convidou o mestre Baracho para participar. Neste evento e em outros ela ganhou medalhas e troféus. Cabôco, um cirandeiro da região, gravou um disco pela Fábrica de Disco Rozemblit, intitulado “Ciranda de Dona Duda”. Dona Duda parou de cantar em 1974, por motivos de saúde.

Lia de Itamaracá - Maria Madalena Correa do Nascimento, nascida em 1944 na Ilha de Itamaracá, é a mais famosa cirandeira do Nordeste brasileiro, com um carisma próprio e voz marcante.<sup>58</sup> Na década de 60 ficou conhecida como Lia de Itamaracá, quando a cantora e compositora Teca Calazans registrou o seguinte verso: *Esta ciranda quem me deu foi Lia que mora na ilha de Itamaracá.*

Em 2004 abriu o Centro Cultural Estrela de Lia (CCEL) na praia de Jaguaribe, no município de Itamaracá, que se transformou em um Ponto de Cultura com uma vasta programação cultural.

Lia de Itamaracá leva o título de “Dama da Ciranda” e é um referencial da cultura popular. Foi agraciada com o título Patrimônio Vivo<sup>59</sup> de Pernambuco, em 2005, pelo

<sup>58</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 6 do CD Anexo.

<sup>59</sup> Lei do Registro do Patrimônio Vivo - (Lei estadual nº 12.196 - Lei Raul Henry) de dois de maio de 2002. É um registro das pessoas que se destacam por meio do seu trabalho com o objetivo de preservar aspectos da cultura tradicional ou popular pernambucana.

Governo do Estado, em vista do seu trabalho e divulgação da cultura pernambucana no Brasil e no exterior. Atualmente exerce, também, o cargo de Embaixadora na Casa de Cultura.



Fig. 13. Lia de Itamaracá  
Capa do CD - "Eu Sou Lia"  
Rob digital -2000.



Fig. 14. Lia de Itamaracá - Arquivo pessoal  
Londrina - PR - Julho de 2010.



Fig. 15. Lia de Itamaracá - Arquivo pessoal  
Londrina - PR - Julho de 2010.

Conheci Lia de Itamaracá no 30º Festival de Música de Londrina, em uma "Oficina de Ciranda" no dia 13 de julho de 2010. Com sua autorização, divulgo as fotos do evento.

É surpreendente ver a equipe que acompanha Lia de Itamaracá. Músicos de instrumentos de sopro e percussão, as filhas do mestre Baracho colaborando com o canto, empresário e produtor. Na ocasião Beto Hees, seu produtor e empresário, comentou que sente existir exploração de muitos artistas populares, usados apenas como fontes de informações para os interessados na busca de elementos musicais para criações pessoais. O problema coloca-se quando, ao divulgar seus trabalhos, eles não mencionam as fontes de suas pesquisas e produções, onerando os guardiões da tradição, culturalmente e financeiramente.

No estado do **Paraíba** existe o grupo de Ciranda dos crioulos, objeto de uma pesquisa do Professor Josemir Camilo de Melo com a questão da circularidade cultural.

A Ciranda na Paraíba parece ter recebido também a influência da Quadrilha, uma dança que transplantou os usos e costumes europeus. É dança realizada em círculo e em pares, sem bater os pés.

As localidades encontradas onde ocorre a manifestação são: João Pessoa, Campina Grande, Várzea Nova, Santa Rita.

Nesta região os mestres que se destacam são: Dona Edite, José Grande, João Grande e seu discípulo Mané Baixinho, Pedro Arcelino de Lima (Ciço cirandeiro), Penha Ângela do Nascimento (Penha Cirandeira).

A coreografia da dança é feita em círculo, ao pares, sem marcação dos pés. Em dado momento saem dois pares de pontos opostos da roda e, dando as mãos no centro, fazem

evoluções; há também giros e trocas de lugares entre os pares. As figurações executadas no interior da roda, provavelmente, receberam influência da quadrilha de Pernambuco.

### 2.2.3. Região Centro-Oeste

Região de três estados: Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e do Distrito Federal. Possui vegetação e fauna bem variada. A economia baseou-se na exploração de ouro e diamantes que foi, gradativamente, sendo substituída pela pecuária.<sup>60</sup>

A Ciranda em **Goiás** recebe o nome de *Sarandi*.

Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro (1954), define Sarandi como uma dança de roda humorística realizada em pares (elementos masculinos e femininos). Um cavaleiro fica sozinho no centro da roda. No momento coreográfico em que se dá meia volta, os cavaleiros passam para a dama seguinte e o cavaleiro do centro da roda toma a posse de uma dama neste exato momento; por isto é apelidado de *ladrão*, sendo que o cavaleiro que fica sozinho vai para o centro da roda. Notamos a semelhança com a Ciranda Cirandinha (Infantil), quando Câmara Cascudo registra a letra da canção entoada nesta dança.

*Eu Sarando o sarandi,  
Vamos todos, sarandar,  
Vamos dar meia volta,  
Meia volta vamos dar  
E no fim da meia volta  
Os cavaleiros troca os par.*

Do estado do **Mato Grosso** encontramos, somente, um vídeo postado no *Youtube* (internet) no dia 27 de janeiro de 2007.<sup>61</sup> Ele mostra uma dança interpretada pelo grupo para-folclórico *Por do Sol*, denominada de *Ciranda Pantaneira*, que tem, como tema, o pantanal do Mato Grosso. A coreografia é em roda e em pares, com elementos masculinos e femininos. Alguns passos desta Ciranda têm afinidade com danças portuguesas e a música apresenta semelhanças com a Ciranda de Paraty. Abaixo a transcrição da letra da Ciranda pantaneira:

---

<sup>60</sup> Dados originários do IBGE.

<sup>61</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 6 do DVD anexo.



***Ciranda Pantaneira******Grupo Por do Sol***

*<http://www.youtube.com/watch?v=HxSf5Xs8j0c>*

*(acesso dia 5 de fevereiro de 2011)*

*Pantaneiro, chegou a hora de você cantar*

*Pantaneira, chegou a hora de você dançar*

*Me mostre essa ciranda*

*Nascida no Pantanal*

*Me mostre essa ciranda*

*Nascida no Pantanal*

*Marrequinha da lagoa*

*Tuiuiú do Pantanal*

*Marrequinha da lagoa*

*Tuiuiú do Pantanal*

*Marrequinha pega o peixe*

*Tuiuiú já vem tomar*

*Marrequinha pega o peixe*

*Tuiuiú já vem tomar*

*Marrequinha pega o peixe*

*Tuiuiú já vem tomar*

*Na beira de mil lagoas, vou remando minha canoa*

*Na beira de mil lagoas, vou remando minha canoa*

*Eu não passo dessa toa, sou molhado pela cheia*

*Eu não passo dessa toa, sou molhado pela cheia*

*Sou queimado pelo sol*

*Na beira de mil lagoas*

*Pipirá que vem subindo*

*Peixe grande vem atrás*

*Pipirá que vem subindo*

*Peixe grande vem atrás*

*Na flor deste camalote, meu canto não é de morte*

*Na flor deste camalote, meu canto não é de*

*morte*

*Jenipapo é isca forte, pescador do Pantanal*

*Pantaneiro, chegou a hora de você cantar*

*Pantaneira, chegou a hora de você dançar*

*Me mostre essa ciranda*

*Nascida no Pantanal*

*Me mostre essa ciranda*

*Nascida no Pantanal*

*Sou burro pantaneiro*

*Sou vaca pantaneira*

*Sou burro pantaneiro*

*Sou vaca pantaneira*

*Na folha que a água leva*

*Leva o bem e leva o mal*

*Na folha que a água leva*

*Leva o bem e leva o mal*

*Eu sou burro pantaneiro  
Sou fruta do Pantanal*

*Mas, onde nasce Carandá, não nasce Caraguatá  
Onde nasce Carandá, não nasce Caraguatá*

*Onde tem Caraguatá, tem buraco de tatu  
Onde tem Caraguatá, tem buraco de tatu*

*Onde tem Caraguatá, cavalo não pode andar*

*Pantaneiro, chegou a hora de você cantar  
Pantaneira, chegou a hora de você dançar*

*Me mostre essa ciranda  
Nascida no Pantanal  
Me mostre essa ciranda  
Nascida no Pantanal*

*Me mostre essa ciranda  
Nascida no Pantanal*

#### 2.2.4. Região Sudeste

Esta região contém quatro estados: Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Possui a economia mais desenvolvida e industrializada do Brasil. Tem os maiores rebanhos de gado do país e uma significativa produção agrícola, com plantação de laranjeiras, café, cana-de-açúcar. Possui reservas de ferro, manganês e petróleo.<sup>62</sup>

Do **sudeste** brasileiro na região de **Paraty, Tarituba**, a dança da Ciranda é semelhante a uma quadrilha de festa junina com cadência quaternária, com formação em casais, que, durante o folgado, trocam de pares. É comum utilizar em seu instrumental o violão, cavaquinho, bandolim, pandeiros. Os bailes de Paraty são, de modo geral, denominados de Ciranda.

A única informação obtida da Ciranda do **Sul de Minas** foi com o nome de *Serandina*, à moda da *Seranda minhota*. (in: DINIZ, 1960, p.16).

No **Rio de Janeiro**, Ciranda pode significar tanto danças de salão como uma dança específica.

A Ciranda em **Paraty** (RJ) veio da Chiba ou Xiba<sup>63</sup>, como alguns preferem grafar, que era um baile da roça onde eram executados vários tipos de danças. Com o passar dos anos e

<sup>62</sup> Dados originários do IBGE.

<sup>63</sup> Xiba é baile popular rural com sapateado, acompanhado por instrumentos de cordas dedilháveis, canto e palmas; sua origem é africana ou portuguesa, com adaptações negras; é o cateretê e não a quadrilha rural. Em

com o advento do progresso, estes bailes foram extintos; porém, a popularidade da Ciranda conserva-se até os dias de hoje e percebe-se essa tradição nas festas religiosas e eventos culturais da cidade.

Devido ao isolamento histórico que ocorreu no município de Paraty desde o final do século XIX até a década de 70 do século XX, a Ciranda adotou traços específicos dos Caiçaras<sup>64</sup> que tocavam durante mutirões ou comemorações.

A Ciranda reflete a origem cultural caiçara e o perfil da colonização brasileira. Aqui, a miscigenação cultural está presente com as palmas e batidas indígenas, as danças de salão europeia e a alegria e energia africanas.

As músicas estão na forma solo-coro em quadras, *tiradas* pelo mestre em quadras, respondidas pelas vozes dos dançadores. O acompanhamento musical é feito por viola, violão, cavaquinho, pandeiro. Em alguns lugares usa-se, ainda, o *mancado*, que é um caixote percutido com tamancos de madeira.

O mestre é um tirador das quadras<sup>65</sup>. Na década de 50, tem-se o registro de áudio do mestre Antonio Marcolino.

Nesta localidade os Grupos de cirandeiros são: Os Coroas Cirandeiros de Paraty, Os Sete Unidos, Os Caiçaras.

Particpei de uma Ciranda de Paraty, em Janeiro de 2003, realizada em formato tradicional. Esta Ciranda não era para turistas, mas sim uma expressão musical afastada das influências da indústria cultural; seus participantes eram moradores locais e amigos.

No primeiro momento, os cirandeiros e músicos foram à igreja local para receber a bênção do sacerdote. Entraram, na igreja, cantando um repertório de Folia de Reis.

Posteriormente, dirigimo-nos à casa de Dona Maria Gibrail Rameck, uma senhora de 86 anos que resgatou a Folia de Reis em Paraty. Em sua residência foram feitas orações diante de um presépio, seguidas de uma festa com salgados, doces e sucos; mostrou, assim, um ritual tradicional que é excluído pela indústria cultural.

O contato social estendeu-se para o meio da rua. A música e a dança começaram espontaneamente e formou-se a roda da Ciranda. Os músicos do lado de fora da roda e os participantes, em pares, cantavam e dançavam a Ciranda. As letras das músicas orientavam a coreografia das danças.

---

outras localidades, a Xiba também pode ser considerada quadrilha de pares em fileiras, acompanhada por violas, cavaquinho e pandeiros.

<sup>64</sup> Caiçara: habitante de zona litorânea.

<sup>65</sup> Tirador de Quadras: criador de estrofes em quatro versos.

Os temas retratavam o cotidiano dos participantes: trabalho, alimentação, local de moradia e costumes.

Transcrevemos a letra de uma Ciranda, cantada na ocasião, extraída do CD - “Os Coroas Cirandeiros”. Este grupo é composto pelos cirandeiros: Verino de Barros (voz e bandolim); Benedito Faustino (voz e pandeiro); Theófilo Domingos dos Santos (pandeiro); Lourenço Honório Leite (viola de dez cordas) e Jarbas Alves de Souza (cavaquinho).<sup>66</sup>

***Ciranda***

*(Os Coroas Cirandeiros)*<sup>67</sup>

*Amanhã quem perguntar  
Quem foi que cantou aqui  
Quem perguntar  
Quem foi que cantou aqui  
Diga que foi o Verino  
Morador de Parati  
Minha Ciranda, morador de Parati.*

***Balanceia na Ciranda  
Eu quero balancear  
Vamo dar a meia-volta  
A meia-volta eu vô dar  
A outra e meia continua o mesmo par.***

*Mesmo par!  
Fui andando por um caminho  
Encontrei com um bacurau  
Ô no caminho, encontrei com o bacurau  
Com uma perna no caminho  
Outra no galho do pau  
Minha Ciranda, outra no galho do pau*

***Balanceia na Ciranda  
Eu quero balancear  
Vamo dar a meia-volta  
A meia-volta eu vô dar  
A outra e meia cavalê troca os pares.***

*Troque o par!  
Vai chover!...É mentira!  
Moça bonita é veneno  
Mata todo que é vivente  
Ai, é veneno, mata todo que é vivente  
Embebeda as criatura  
Tira o sentido da gente  
Ai, minha ciranda, tira o sentido da gente*

***Balanceia na Ciranda... Etc...  
A outra e meia cavalê troca os pares.***

*Troca o par!  
A maré já vem enchendo  
Eu num sei como fazer*

<sup>66</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 7 do DVD anexo.

<sup>67</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 7 do CD anexo.

*Já vem enchendo e eu num sei como fazer  
Ta começando a ventar  
Já ta querendo achover  
Minha ciranda já está querendo achover.*

***Balancia na Ciranda... Etc...***

*Mesmo par!  
Vai chover!...É mentira!  
A minha viola nova  
Foi João da Mata quem fez  
Viola nova, foi João da Mata quem fez  
Era meu divertimento  
Veio de Angra dos Reis  
Minha Ciranda, veio de Angra dos Reis*

***Balancia na Ciranda... Etc...***

***A outra e meia cavalerô troca os pares.***

*Trocô!  
Minina do olho grande  
Não olhe prá mim chorando  
Do olho grande, não olhe prá mim chorando  
Por causo desse seu olho  
Vivo por aqui pensando  
Minha Ciranda, vivo por aqui pensando*

***Balancia na Ciranda... Etc...***

*Mesmo par!  
Vai chover!... É mentira!  
Eu me chamo Benedito  
Meu sobrenome eu não nego  
É Benedito, meu sobrenome eu não nego  
Eu sou um rapaz levinho  
Qualquer moça me carrega  
Minha Ciranda, qualquer moça me carrega*

***Balancia na Ciranda... Etc...***

***A outra e meia cavalerô troca os pares.***

*Troca o par!  
Eu vou parar a viola  
Como o amigo pediu  
É da viola, como o amigo pediu  
Não quero que ele diga  
Ingrato não me serviu  
Minha Ciranda, ingrato não me serviu*

***Balancia na Ciranda***

***Eu quero balancear  
Vamo dar a meia-volta  
A meia-volta eu vô dar  
A outra e meia Ciranda vai a parar.***



*Fig.. 16, 17 e 18. Músicos cirandeiros em Paraty 2003. Registro de arquivo pessoal.*



*Fig. 19. Dona Maria Gibrail Rameck - Paraty 2003. Arquivo pessoal.*



*Fig. 20. Ciranda em Paraty -2003 – dança em pares. Arquivo pessoal.*

Em **Tarituba** (RJ), uma pequena vila situada no distrito de Paraty, a Ciranda faz parte dos bailes populares. São folguedos noturnos em que se dançam com cadências variadas, passando por canções de um quase samba a um quase valsado e pela marcha da quadrilha.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 8 do DVD anexo.



Fig. 21. Foto extraída do livro de NASCIMENTO, A. E., BULHÕES, S. F. e NETTO, P. J. B.: “Vamos indo na Ciranda-Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias” (2004).

Em Tarituba a Ciranda é dançada em pares e em fila. O objetivo desta dança é a comemoração da pesca e da colheita em noites de lua cheia, mostrando, mais uma vez, um ritual tradicional de agradecimento ao divino pelas graças conquistadas. O grupo de danças folclóricas deste local participa das festas sociorreligiosas e as danças estão associadas aos festejos religiosos como festa de São Pedro, com a Santa Cruz como padroeira. As letras das canções tratam dos hábitos e costumes do povo do litoral e narram os costumes da cultura local, entre eles, a alimentação.

Nos séculos XIX e XX os cirandeiros usavam as roupas do cotidiano, do trabalho. Os homens trajavam camisa branca, lenço no pescoço, calça de cor escura, tamancos de madeira e chapéu de palha. As mulheres vestiam saias de chita com estampas floridas, blusas brancas de mangas fofas, lisas ou enfeitadas com bordados, rendas, fitas e crochês. Usavam sandálias (atualmente sapatilhas de pano) e, na cabeça, fitas e flores.

Os instrumentos utilizados nesta Ciranda são: viola, violão de seis e dez cordas, cavaquinho, pandeiro, mancados. Grande contribuidor para a preservação da Ciranda nesta comunidade foi o Mestre Chiquinho (1906 - 1992), artesão, pescador, cirandeiro, violeiro, poeta e organizador de bailes e quermesses.

A Vila de São Vicente, existente desde 1510 e núcleo de **São Paulo**, era formada por portugueses que trouxeram consigo suas tradições. Na convivência de portugueses com indígenas ocorreu a mistura das danças circulares portuguesas com as danças de roda indígenas. A Ciranda de **São Paulo** é dança para adultos e crianças e apresenta aspectos do samba rural do estado do Rio de Janeiro (Paraty).

**No litoral de São Paulo**, até o início do século XX, a Ciranda (Saranda) era dançada por pescadores para festejar a fartura. Hoje ela é executada como dança isolada ou fazendo parte do encerramento do conjunto de danças do Fandango.

As localidades onde isso ocorre: Bertioga, Guarujá, Cananéia, Santos, Iguape e Ubatuba.

Na sua origem conserva as características das antigas Cirandas portuguesas, (no Guarujá o ritmo é mais vivo). Na coreografia, os cirandeiros ficam dispostos em círculo duplo, aos pares, de mãos dadas, executando passos gingados.

Nas regiões interioranas do **Estado de São Paulo** ocorrem diferenças coreográficas das Cirandas em relação aos estados de Pernambuco e Rio de Janeiro, especificamente Paraty.

As referências são de que a Ciranda é dança de origem portuguesa acompanhada de canto e coreografia simples. Conserva as características das antigas Cirandas, embora tenha sofrido modificações com o passar do tempo. Além de ser uma dança especificamente de adultos, pode ser dança infantil ou roda cantada, com aspectos do Samba Rural de Parati - RJ. Apresenta aparência da Quadrilha com influência do Frevo em Pernambuco. Há grande número de instrumentos musicais para o acompanhamento desta dança com instrumentos de percussão, sopro e sanfona.

É dançada em Santa Rita do Passa-Quatro, Taubaté, Cercado Grande, Tietê.

Em Taubaté a coreografia é realizada com batidas de pé, fazendo parte do Fandango rufado<sup>69</sup>. Em **Tietê** há referências de ser executada com uma coreografia batida, valsada ou andada, com gingado. Lá, a Ciranda é denominada de *Sereninha*.

Em **Cercado Grande**, os pares não dançam enlaçados enquanto giram. Usam as mãos na frente do corpo com os braços estendidos com naturalidade, lembrando o Galope<sup>70</sup>. Os braços balançam, fazendo um ornamento. Aqui a coreografia apresenta, nas repetições, troca de pares em certos momentos, dependendo do canto do violeiro que comandará com os versos cantados, a mudança de par. Nesta localidade a Ciranda faz parte da Festa de Santa Cruz. Usam-se os instrumentos musicais: viola e violão.

<sup>69</sup> Fandango rufado é dançado com batidas de pés no solo e acompanhado de palmas.

<sup>70</sup> Galope é antiga dança de origem europeia de andamento rápido, ritmos pontuados e compasso binário.



Sua forma apresenta versos com parte improvisada, que é acompanhada de música diferente ou não, dependendo do violeiro. Pode conter quadras independentes ou continuidade de tema. Aqui o mestre é o violeiro que comanda os movimentos e improvisos dos versos.



Fig. 22. Ciranda em Cercado Grande. Extraído do Livro: “Danças Miúdas do Folclore Paulista”  
Maria Amália Corrêa Giffoni (1980, p 28).

### 2.2.5. Região Sul

Menor região do país, com três estados: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A economia, inicialmente baseada na agropecuária, desenvolveu-se em importante parque industrial com modernas técnicas de cultivo de trigo, soja, arroz, feijão, milho e tabaco. Tem significativa extração de madeira de pinho e carvão mineral.<sup>71</sup>

Na região sul a Ciranda é uma dança isolada e constitui parte do encerramento do Fandango. Há poucas informações sobre Ciranda nesta região brasileira.

O presente levantamento bibliográfico, documental e musical demonstrou que a Ciranda é uma dança com características rítmicas e melódicas definidas; apesar de sua relação com a cultura europeia, foi transformada e miscigenada com outras etnias formadoras de nossa cultura (africana e indígena). Sofreu influência de danças e manifestações populares brasileiras e é executada em festas religiosas e profanas. Observamos a utilização de uma célula rítmica característica que, por vezes, está velada em composições musicais da música popular e erudita brasileira.

---

<sup>71</sup> Dados originários do IBGE.

A circularidade na sua melodia sugere o movimento da dança que, ao dar as mãos, socializa e traz conagração. Ela quase sempre adota um sistema modal pelo fato de melhor conduzir à noção de circularidade. Mesmo quando é empregado o sistema tonal, ainda conserva a métrica da Ciranda.

Se as fontes bibliográficas são escassas, o mesmo não ocorre com as demais fontes, pois a Ciranda é uma manifestação viva da nossa cultura. Ela também está presente nas composições contemporâneas e populares da MPB. Observa-se, além disso, a transmutação cultural tão própria dos fenômenos folclóricos. Ela se transmuta, utilizando instrumental elétrico, sintetizadores, trio elétrico, mas não deixa de ser uma Ciranda. A razão disso será discutida e analisada no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO III

### A CIRANDA NA RODA DA CULTURA

#### 3.1. Cultura e Circularidade Cultural

A diversidade de manifestações da Ciranda nas várias regiões brasileiras mostra a importância de analisarmos os motivos socioculturais que levaram esta dança a assumir roupagens diferenciadas de uma região para outra do país. Pensar a Ciranda como um fenômeno musical isolado e descontextualizado de um significado cultural seria afastá-la de um sentido etnográfico, imprescindível para a sua perpetuidade. Nessa dimensão, o aspecto a ser considerado é que a Ciranda é uma manifestação que integra a nossa tradição cultural e faz parte tanto do repertório do nosso folclore musical, como daquele da cultura de massa e da música erudita.

Analisar a tradição cultural de um país é tarefa das mais complexas, pois o conceito de cultura comporta desdobramentos importantes, fonte de estudos exaustivos tanto por parte dos sociólogos, dos antropólogos, como também de outros pensadores. A palavra é de origem latina, vem de colere, traz a ideia de cultivo, tomar conta. Segundo Hannah Arendt (Apud Pereira, 2009, p. 129) o termo “refere-se ao trato cuidadoso do homem com a natureza e o solo, tornando-o habitável [...] Foi Cícero quem empregou a palavra no sentido de cultivar o espírito”. Só mais tarde a palavra assumiu uma interpretação socioantropológica.

No dicionário eletrônico Houaiss (2010), cultura é definida como um conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes, que distinguem um grupo social de um lugar ou período específico. Tem a ver com civilização, complexo de atividades, padrões sociais ligados à criação e difusão das belas-artes, ciências humanas e afins. Entretanto, a palavra não traduz um comportamento cultural que se estatiza no tempo, mas que comporta mutabilidade e a transformação dos fenômenos culturais motivados por forças internas e pelos contatos e conflitos ocorridos na sociedade.

Segundo Lima (2009), para se compreender os fenômenos culturais de um povo é importante entender os seus diversos inter-relacionamentos com os movimentos históricos universais e proceder a uma análise global das variadas dimensões da atividade humana de forma integrada. Nessa medida, as dimensões econômica, social, política e cultural devem ser apreciadas de modo interativo, de forma a se integrarem reciprocamente. Para essa autora, o processo cultural de um povo consubstancia-se na sua própria trajetória e tem, como objeto de

análise, a contínua transformação de algo dinâmico que se constitui no diálogo permanente entre continuidade e ruptura, inovação e tradição. (LIMA, 1999, p. 22-7).

Darcy Ribeiro define cultura como a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo co-participado de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento da subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos de saber, de valores e de crenças com que seus membros explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e a motivam para a ação (RIBEIRO, 1993, p. 127).

É consenso histórico que a sociedade e cultura brasileira originaram-se sob forte influência de uma tradição cultural europeia, que, no convívio direto e sistemático com os núcleos indígenas que habitavam o país, mais os africanos vindos durante o período escravocrata, criaram uma nova etnia. Esse contexto étnico é que permitiu aos brasileiros introduzir nos padrões culturais e artísticos herdados, a mutação e transformação, livres de qualquer preconceito, prejulgamento ou perseguição. Foi esse conagraçamento de culturas que permitiu aos brasileiros consolidar uma realidade cultural miscigenada, diversificada, criativa e pacífica.

Para Santos (2006), cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social:

[...] discutir sobre cultura implica sempre discutir o processo social concreto [...] Lendas ou crenças, festas ou jogos, costumes ou tradições – esses fenômenos não dizem nada por si mesmos, eles apenas o dizem enquanto parte de uma cultura, a qual não pode ser entendida sem referência à realidade social de que faz parte, à história de sua sociedade (SANTOS, 2006, p. 47).

Santos vê a cultura como a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras pelas quais esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas (SANTOS, 2006, p. 50).

Paulo Freire pensa a cultura de uma nação como a forma como o povo entende e expressa o seu mundo e como o povo se compreende nas suas relações com o seu mundo: “Cultura é o tambor que soa pela noite adentro. Cultura é o ritmo do tambor. Cultura é o ritmo dos corpos do Povo ao ritmo dos tambores” (FREIRE, 2003, p.89-90).

Pereira, no texto “O Conceito e o comportamento: reflexões sobre o folclore” (2009) admite que, se “a sociedade contemporânea tem se remodelado em função dos avanços tecnológicos, da globalização, da desterritorialização e da agilidade na comunicação”, é mais do que viável que o conceito de cultura, nas suas diversas modalidades, passe por uma

ressignificação e atualização. Para ela, tanto a cultura erudita, como a cultura de massa e cultura espontânea ou folclórica convivem e trocam contínuas influências na sociedade letrada. A autora reconhece a cultura erudita como o conhecimento formal, sistemático, normativo, de caráter oficial, cujo paradigma é ser proveniente da Ciência:

Como conhecimento epistemológico, a cultura erudita é transmitida por instituições especializadas- vale dizer, todo tipo de escola, desde a fundamental até as mais altas especializações em universidades, academias, igrejas (as que tenham fundamento na teologia, isto é, no estudo racional, normativo, sistemático, oficial da religião (PEREIRA, 2009, p. 130).

A cultura de massa, que também não deixa de ser uma cultura popular, tem, como paradigma, a função comercial. Pereira define os seus parâmetros pela necessidade de colocar produtos no mercado, atingir o consumo. A sua difusão ocorre graças aos veículos de comunicação da mídia.

Hannah Arendt (1997) admite que “a sociedade de massa almeja a diversão e entretenimento e não se preocupa com a cultura, usa os produtos da indústria de diversão como qualquer outro bem e não como objetos culturais permanentes de qualidade”, diferentemente do que prega a cultura erudita, que usa os objetos culturais, mas não os consome:

Cultura de massas e sociedade de massas [...] eles se tornaram hoje em dia respeitáveis, tema de inúmeros estudos e projetos de pesquisa, cujo efeito principal é “adicionar ao kitsch uma dimensão intelectual” [...] Essa intelectualização do kitsch justifica-se porque a sociedade de massas, gostemos ou não, irá continuar num futuro previsível (Arendt, apud PEREIRA, 2009, p. 138).

Ela é totalmente diversa daquilo que denominamos cultura espontânea ou folclórica. Pereira admite, que se para alguns pensadores a cultura folclórica é considerada uma cultura subalterna ou das camadas inferiores das sociedades civilizadas, este conceito torna-se totalmente inadequado na atualidade, considerando-se a dinâmica cultural e a relativização da tradição, responsáveis pelas transformações permanentes na cultura folclórica. Mesmo assim, a cultura folclórica não se distancia da sua gênese tradicional:

Folclore-cultura acompanha a evolução da sociedade, absorvendo as inovações, reelaborando-as e assumindo para si uma parcela do novo, moderno, tecnológico, reinterpretado de maneira espontânea. Amplia-se assim, o campo de ação do folclore que passa a incorporar as inovações (PEREIRA, 2009, p. 126).

Rossini Tavares de Lima (1985, p. 17) define a ciência do folclore, “como ciência sociocultural que estuda a cultura espontânea do homem da sociedade letrada”. Pereira entende que a cultura folclórica é “uma cultura dinâmica e essencialmente funcional, razão pela qual evolui com a coletividade, transforma-se, adapta-se e é passível de reinterpretações” (IBID, p. 141). Para ela o folclore define-se como “a cultura espontânea ou informal que participa da sociedade letrada e tem a caracterizá-la a aceitação coletiva e a difusão na interação social por meio da imitação e do condicionamento inconsciente. [É] um conjunto complexo de manifestações e conhecimentos desenvolvidos livremente no contexto social, cujas normas são legitimadas pelo comportamento” padronizado. (IBID, p. 142).

Se metodologicamente estas três dimensões são estudadas como patamares distintos, na prática social elas interagem continuamente, formando aquilo que os estudiosos da cultura nomeiam de *circularidade cultural*.

A ideia de *circularidade cultural* aparece nos escritos do teórico russo Mikhail Bakhtin. “Ao estudar a cultura popular na Idade Média e Renascimento, [ele] ressalta a dicotomia cultura subalterna/cultura hegemônica e a circularidade ou interação entre elas”:

A fala de artesãos e camponeses expressa por meio da palavra de Rabelais, o que configura ao mesmo tempo a dicotomia e a circularidade, um fluir recíproco entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. Ambas são representadas pela relação entre Rabelais e a cultura de seu tempo, centrada na representação da comicidade no riso e no carnaval, para o qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância e a inversão de valores e hierarquias. [...] É uma visão de mundo que se forma ao longo dos séculos e que explica a oposição da cultura popular ao dogmatismo e seriedade da cultura dominante, principalmente na Idade Média (PEREIRA, 2009, p. 150).

Mikhail Bakhtin, ao analisar a obra de François Rabelais<sup>72</sup>, observou que marcas da cultura popular mesclavam-se com as da cultura oficial da Igreja e do Estado. Festas como o carnaval, os banquetes, as imagens do corpo e o vocabulário foram objetos de análise por parte deste teórico que detectou uma percepção carnavalesca do mundo, cômica, transgressora em relação a uma cultura oficial. Essa visão, marcada pelo riso era constituinte da cultura popular. Contudo, esse riso e comicidade contagiavam a cultura oficial, coexistindo em festas religiosas da Idade Média e estando presentes nas paródias das orações, hinos, evangelhos, testamentos, textos jurídicos etc. O riso acabou por penetrar na grande literatura. Diz Bakhtin:

---

<sup>72</sup> François Rabelais foi escritor, padre e médico francês e um dos mais populares e democráticos autores do Renascimento. Sua obra é uma síntese entre o popular e o imaginário. Sua linguagem encontra-se impregnada da tradição da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Para maiores informações consultar: *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento* de Mikhail Bakhtin (2008).

[é] no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura [...] a cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas, esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica. (BAKHTIN, 2008, p. 84)

O pesquisador Flavio Apro, ao estudar o conceito de circularidade cultural no artigo “Origens e Transformações do Tema *Folias de Espanha* através da História” (2011, p. 2)<sup>73</sup> declara que o surgimento do estado absolutista propiciou um efeito estimulante para a cultura ocidental, o que, de certa forma, preparou o caminho para o Renascimento. Apoiado em Nery (2005) e Bakhtin (2008), o autor afirma que as grandes cortes europeias passaram a liderar a vida cultural e artística de seus domínios e a classe aristocrática determinou os parâmetros culturais a partir de então. Diversas manifestações da cultura popular, provenientes de antigas tradições locais, foram incorporadas ao repertório da aristocracia, sofrendo um processo de transformação que as fizeram perder suas características rurais para assumirem novas e elaboradas regras, que exigiam um preparo mais cuidadoso, disponível apenas aos membros pertencentes à nobreza. Nesse processo, a cultura musical do final da Idade Média transformou diversos temas que foram propagados pelas cortes de maior prestígio para, em seguida, circular por vários países, assumindo traços de suas culturas locais.

No livro *O queijo e os vermes* (1987), Carlo Ginzburg, ancorado nos textos de R. Mandrou, G. Bollème, M. Foucault e M. Bakhtin, reconstruiu fragmentos da cultura popular “na Europa pré-industrial, resgatando a vida de um moleiro do século XVI que lê livros e faz reflexões inaceitáveis pelo nível de tolerância e redução da religião à moralidade”, fato que motivou sua morte junto à Inquisição. Nesta publicação, Ginzburg promove um estudo evolutivo da “articulação existente entre a cultura popular e a cultura das classes dominantes”. Concluiu existir uma influência recíproca entre as culturas das classes subalternas e aquela das classes dominantes e lembra que as raízes populares de parte da chamada alta cultura medieval e pós-medieval tem, em Rabelais e Brueghel, exemplos significativos (Apud, PEREIRA, 2009, p 132-3).

O conceito de circularidade cultural, portanto, implica em um “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica” (GINZBURG, 1987, p. 20), o que indica ser a polarização cultural uma ideia inadequada ao se falar em cultura como criação coletiva. Este conceito permeou os estudos de outros autores, entre eles, Peter Burke, Roger Bastide e Pierre Verger.

---

<sup>73</sup> Manuscrito no prelo.

Pereira (2009, p. 150), analisando a relação entre folclore e circularidade inter-cultural, admite existir o mesmo movimento circular na interação entre os elementos das culturas da sociedade letrada. Assim, as “expressões da cultura erudita ou de massa são absorvidas e reinterpretadas em folclore, e, às vezes, retornam à origem, assim como matrizes folclóricas, fonte para outras culturas, migram de volta para o folclore”.

“A noção de circularidade cultural mostra a dinâmica de movimento no qual, em determinada sociedade, os grupos sociais produzem suas representações, que são assimiladas dialogicamente por outros grupos em um processo de construção hegemônico e contra-hegemônico. No entanto, certas tradições populares mantiveram-se mais próximas de suas origens, enquanto outras foram completamente remodeladas, resultando em algo qualitativamente diferente” (APRO, 2009, p.23).

A Circularidade Cultural é um dos elementos que promove a dinamicidade do folclore e será o norteador parcial desta pesquisa, uma vez que a interação entre os elementos da cultura, vistos em seus diferentes contextos, pode explicar a diversidade das manifestações de Cirandas nas diferentes regiões do Brasil. Este conceito aparece explicitado no artigo de Josemir Camilo de Melo (2009) intitulado *Indícios de Circularidade Cultural na Ciranda de Caiana dos Crioulos*. Nele, o autor buscou verificar a Circularidade Cultural nas letras das Cirandas cantadas e dançadas pelo grupo Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande - PB) para localizar sua origem.

Nesta dissertação de mestrado, o conceito de Circularidade Cultural é utilizado para explicar a presença de elementos identitários da Ciranda (uma manifestação popular folclórica) em composições populares de massa e eruditas brasileiras, também identificadas como Cirandas, denominação que é norteadora do ritmo a ser dado em sua execução. Por elementos identitários da Ciranda entendemos a conjunção de partes essenciais, que, do nosso ponto de vista, responde à pergunta: o que faz a Ciranda ser Ciranda?

A busca de elementos identitários fez-se por meio de análise fenomenológica de quatro Cirandas de diferentes regiões brasileiras, o que poderá comprovar o quanto ela sofreu transformações em diferentes momentos e lugares em função da Circularidade.



### 3.2. Análise Musical e Fenomenológica das Cirandas

Para Hans-Joachim Koellreutter (1990), a análise musical ocorre no exame minucioso e crítico de uma obra musical que se processa em três dimensões: análise descritiva, fenomenológica e informacional. A análise descritiva ocorre com o estudo objetivo e descritivo do texto musical no que se refere a sua estrutura, forma e estilo de composição (análise harmônica, melódica, formal e estatística), constatando fatos sem interpretá-los. A análise fenomenológica é o estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos musicais, em que estes se definem como causa e efeito de sensações e emoções e a análise informacional consiste em estudar a música enquanto uma linguagem, ou seja, um meio de comunicação (KOELLREUTTER, 1990, p.14).

Koellreutter cita essas três formas de análise como um procedimento para realizar uma avaliação crítica da obra e para a compreensão, conhecimento e explicação das funções, relações e causas do acontecimento musical, separando o todo em partes para a assimilação do conhecimento e da percepção musical. Com base nestas informações é que procedemos à análise de quatro composições, buscando, ao seu tempo, trazer uma análise musical que privilegiasse as três dimensões aventadas por esse compositor.

São objeto de análise quatro Cirandas. Uma é erudita contemporânea, de autoria de Almeida Prado, outra é representativa da música popular brasileira (MPB), com autoria de Gilberto Gil e Moacir Santos e as duas últimas são de tradição oral, sem referência de autor.

Analisar estas Cirandas revelou-se um trabalho árduo pela própria complexidade desta manifestação cultural que referenda o canto, dança, movimento, brincadeira, ritual. Por isto, optamos realizar uma análise musical de partituras, com foco na forma, harmonia, ritmo, figura de notas, compassos, tonalidades, repetições, para, posteriormente, dirigirmos nossa atenção para as outras dimensões de análise referendadas por Koellreutter. Também foi levado em conta o tipo de escuta mobilizado pela mestrandia na audição das diferentes Cirandas, bem como observações de suas experiências nas participações em Cirandas, tanto em ambientes de formação de professores, quanto em situações de entretenimento.

A análise e a escuta musical remetem a uma busca de relação com a coreografia original da Ciranda que se apresenta com movimentos em roda, espiral, filas, ou “tudo que seu mestre mandar”. Houve também uma atenção às mensagens transmitidas pelas letras.

### 3.2.1. Análise 1. Composição erudita contemporânea

**Título:** Mudanças de compasso - Ciranda<sup>74</sup>

**Compositor:** Almeida Prado

**Extraído:** da Cartilha Rítmica para Piano - Exercícios Progressivos.

**Data:** Peça composta em Campinas no mês de Janeiro de 1999.



Fig. 23. Capa do livro: Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado.

Mudanças de Compassos  
Ciranda

♩ = 108

*f* *legato* *simili*

Campinas, jan 1999

Fig.24. Partitura extraída da cartilha rítmica para Piano de Almeida Prad. p.62-63.

<sup>74</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 8 do CD anexo.

José Antonio Rezende de Almeida Prado (1943 - 2010) foi um compositor e pianista brasileiro, um dos maiores expoentes da música erudita no Brasil e membro da Academia Brasileira de Música. Almeida Prado em suas composições, fez uso do modalismo, com base no folclore brasileiro e do atonalismo pós-serial, mas não se prendeu a estilos e misturou diferentes técnicas e estéticas.

A Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado<sup>75</sup> é composta por pequenas lições para piano que abordam um estudo das concepções rítmicas na música erudita do Século XX. Foram incluídos, nestas lições, gêneros tipicamente brasileiros como a Ciranda, Coco-de-embolada, Caboclinhos, Maracatu, Frevo, Baião, Samba, entre outros. Para o nosso trabalho escolhemos “Mudança de Compassos - Ciranda”.

Nesta cartilha, Almeida Prado apresenta uma declaração intitulada *Pequena Explicação* (p.59-60). Nela, ele relata que compôs estes exercícios com predominância rítmica e, para isso, pesquisou livros que versavam sobre o folclore brasileiro, mais especificamente sobre a música brasileira, como os de Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade. Ele também atribui seu *amor às raízes brasileiras*, ao convívio prolongado com o seu amigo e ex-professor Camargo Guarnieri.

Na primeira peça desta cartilha, Almeida Prado traz a marca da Ciranda.

Nesta peça, Almeida Prado apresenta a ideia de Ciranda relacionando-a com o movimento circular de retorno ao início<sup>76</sup>. A velocidade musical permanece constante durante todo o trajeto que passa de compasso em compasso, voltando ao mesmo ponto da trajetória. É a ideia do círculo como estado de completude, totalidade.

Nesta composição, intitulada “Mudanças de Compassos - Ciranda” temos, para execução com a mão esquerda, acordes ascendentes em semitons e, para com a mão direita uma linha melódica em sucessão ascendente e descendente (dó-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-dó), concomitante com uma repetição regular do compasso quaternário 4/4. Outros compassos, também tocados pela mão direita, iniciam-se com poucas notas que vão num crescente, na fórmula de compasso, onde todas as unidades de tempo estão em figuras de colcheia: 2/8; 3/8; 4/8; 5/8; 6/8, 7/8; 8/8; 9/8; 10/8; 11/8; 12/8; 13/8 finalizando em um 1/8.

No final da peça retorna-se ao ponto inicial.

Os acordes dos compassos quaternários 4/4 estão constituídos em tríades maiores que iniciam na tonalidade de Dó maior e desenvolvem-se numa progressão na escala de tons

<sup>75</sup> Projeto de Estudo e Revisão dos manuscritos da Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado de Salomea Gandelman e Sara Cohen (2006).

<sup>76</sup> Na Física, mecânica clássica, o movimento circular é aquele em que o objeto ou ponto material se desloca numa trajetória circular. Exemplo: a trajetória de uma roda gigante com um eixo de rotação.

inteiros e, ao concluí-la, retornam para a conclusão, com uso de semitons e voltam para o Dó Maior.

A Cartilha apresenta uma análise sucinta do exercício *Mudanças de Compassos-Ciranda* assim descrita:

Alternância entre um padrão constante em 4/4 (8/8) e um padrão que progride aditivamente, de duas unidades (2/8) a (13/8), ambos inspirados no desenho melódico dos exercícios iniciais de Czerny (dó-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-dó). Acompanhado ora de tríade maior, ora de acorde de 7ª dominante. Mudanças métricas sempre indicadas por fórmula de compasso. (GANDELMAN/COHEN, 2006, p.36).

A melodia cria a movimentação do eixo para a periferia, que se constrói circularmente, na medida em que se tem uma velocidade invariável. Na execução desta peça há um diálogo que se estabelece com os movimentos das mãos.

Transpondo estas constatações para um traçado no papel, teríamos a permanência e repetição do compasso quaternário 4/4 em torno do qual se formaria uma linha ascendente e descendente, dada pela linha melódica e pelos acordes (base harmônica), constituindo uma espiral. Ao mesmo tempo, a repetição constante dos compassos quaternários desenha pequenos círculos, o que também ocorre na repetição da peça, como um todo.

Este traçado (desenho) obtido remete à coreografia da Ciranda, que pode ser em roda, em espiral, com movimentos ascendentes e descendentes, tendo, neste caso, um eixo dado pela permanência e repetição do compasso quaternário 4/4.

Esta ideia de circularidade pode ser reforçada pelo diálogo estabelecido entre as execuções musicais das duas mãos.

Na música erudita de Almeida Prado o círculo é representado pelo sinal de repetição que exprime o retorno do início ao fim da obra. A multiplicação do compasso quaternário, além de representar o mestre, simboliza a silhueta circular, aqui este compasso tem dupla função. O Círculo em forma de uma espiral está representado pela evolução dos compassos que vão num crescente de 2/8 ao 13/8.

Outra observação que podemos adicionar as nossas reflexões é de que Almeida Prado emprega, nesta composição, as variações de compassos que vão num crescente, de 2/8 a 13/8 e terminam em 1/8. Dado que Almeida Prado possuía intensa atividade religiosa<sup>77</sup>, o uso das unidades de tempos dos compassos poderia estar relacionado aos símbolos de finalização, representado pelo número treze (13). Pelo número um (1), simbolizando a figura do criador.

<sup>77</sup> Referência no site: [www.cronopios.com.br/site/artigos](http://www.cronopios.com.br/site/artigos) - acesso dia 20/05/2011 às 16hs15.

Assim, podemos supor que os compassos foram escolhidos para, efetivamente, criar um círculo.

Em suas composições, com métrica e sonoridade da música erudita do século XX, aparecem, de forma sutil, sonoridades e elementos rítmicos característicos de expressões populares brasileiras, transmutados. Como exemplo: o movimento circular presente na constância do compasso quaternário formando o eixo de rotação da Ciranda. A análise realizada comprova, em sua essência, que Almeida Prado cumpriu um itinerário epistemológico capaz de difundir a Ciranda como uma manifestação cultural eminentemente brasileira.



Fig. 25. Ciranda Espiral. Extraída do site: <http://www.cptmg.org.br/fotos.htm> Ciranda



Fig. 26. Roda com eixo  
Desenho de roda de criança de 5 anos



Fig. 27. Roda. Desenho de roda de criança de 5 anos



Fig. 28. Roda de crianças - O Eixo é o sol no centro  
Desenho de roda de criança de 5 anos.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Os desenhos das crianças revelam representação de um eixo na roda.

### 3.2.2. Análise 2. Composição da música popular

**Título:** Ciranda <sup>79</sup>

**Compositor:** Moacir Santos e Gilberto Gil

**Extraído do CD:** Sol de Oslo - Faixa 7

**Ano:** Gravado e mixado em Oslo, Noruega e no Brasil, entre 1994 e 1998 - Relançado pela Gravadora Biscoito Fino em 2005.



Fig. 29. Capa do CD sol de Oslo

**CIRANDA**

(Moacir Santos/Gilberto Gil)  
arranjo: Maru Ohtani

Vem de um lu - gar cha - ma - do fi - res  
Es - ta ci - ran - da de tan - tas co - res  
Vem nos a - li - vi - ar tro - va - do - res  
Vem nos fa - lar dos tro - va - do - res  
Os maus o - lha - dos os dis - sa - bo - res  
Dos bem a - ma - dos dos ben - fei - to - res  
Oh ci - ran - dei - ro ci - ran - dei - ro  
Que faz ci - ran - dao tem - poin - tei - ro  
S - por fo - li - a s - por a - mor  
E s - por is - so tem seu va - lor

Fig. 30. Partitura transcrita por Maru Ohtani

<sup>79</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 9 do CD anexo.

Moacir Santos<sup>80</sup>, conceituado no meio jazzístico, foi saxofonista, compositor, arranjador e maestro brasileiro. Nascido no estado de Pernambuco, é conhecido no exterior por disseminar a bossa nova e música popular brasileira (MPB). Estudou teoria musical, harmonia, contraponto, fuga e composição com Paulo Silva, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Hans-Joachim Koellreutter, entre outros.

Gilberto Gil<sup>81</sup>, baiano, nasceu em Salvador. Sofreu influência dos ritmos do nordeste brasileiro em sua formação musical como o baião, samba e bossa-nova. Sua obra apresenta uma grande variedade de ritmos incorporados de outras culturas e países como os do rock, funk, reggae, sem deixar de lado os ritmos da Bahia. Em suas canções utiliza desde temas da desigualdade social até as questões raciais, entre outros.

Essa Ciranda da música popular brasileira, datada da década de noventa, é constituída por duas partes musicais com um total de 29 compassos. Uma delas apresenta 16 compassos, sendo 8 de pergunta e 8 de resposta, formando, assim, duas frases musicais idênticas na melodia e com variação na letra.

Fig. 31. Fragmento da partitura transcrita por Maru Ohtani<sup>82</sup>.

A outra parte contém 12 compassos ininterruptos, sendo que os 08 iniciais são melodicamente iguais e os 04 compassos restantes apresentam uma passagem da tonalidade de Dó Maior para a tonalidade de Sol Maior, gerando uma tensão para o retorno ao início da canção. A finalização em Sol Maior e o retorno para o início da canção é repetido sempre da

<sup>80</sup> <http://www.musicosdobrasil.com.br/moacir-santos>

<sup>81</sup> [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_bio.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php)

<sup>82</sup> Transcrição integral no anexo 4.

mesma maneira melodicamente, com variação apenas na letra. Essa repetição sugere o movimento circular.

A música, em compasso binário, inicia-se com a tríade Maior na 2ª inversão, isto é, no quinto grau. A harmonia está estruturada nos I e IV e V graus da escala maior. Exprime simplicidade harmônica ao mesmo tempo em que produz uma atração musical com a inserção das sétimas no quinto grau.

O ritmo da Ciranda de Pernambuco é apresentado pela percussão e está velado com arranjos de modernidade da música popular brasileira. Os instrumentos utilizados foram a guitarra, o violão, o baixo acústico e elétrico, a percussão, o piano, os teclados, acordeom e voz.

A letra desta Ciranda da música popular brasileira apresenta duas estrofes e um estribilho cantados por dois intérpretes<sup>83</sup>. Apesar de eles interpretarem toda a música, o canto do estribilho sugere a figura dos cirandeiros (brincantes), marcada na letra da canção.

*Ô Cirandeiro, cirandeiro,  
Que faz ciranda o tempo inteiro  
Só por folia, só por amor.*

As estrofes referem-se ao papel do mestre.

*Vem de um lugar chamado flores  
Esta ciranda de tantas cores  
Nos aliviar as dores  
Aos maus olhados, os dissabores.*

*Vem de um lugar chamado flores  
Esta ciranda de tantas cores  
Vem nos falar dos trovadores  
Dos bem amados, dos benfeitores.*

A letra da Ciranda de Moacir Santos e Gilberto Gil sugere o poder extraordinário que tem a Ciranda de aliviar os maus olhados, as dores, os dissabores e de trazer amores, bem amados e benfeitores, assim como, repercute a ideia de que o cirandeiro faz Ciranda por folia e por amor. Esta letra mostra singeleza e como a Ciranda traz congraçamentos, reconciliação, afetos.

---

<sup>83</sup> A gravação desta Ciranda tem participação de Marlui Miranda, cantora e estudiosa da música indígena brasileira.



*Ciranda*

*(Moacir Santos/Gilberto Gil)*

*Vem de um lugar chamado flores  
Esta ciranda de tantas cores  
Nos aliviar as dores  
Aos maus olhados, os dissabores.*

*Ô Cirandeiro, cirandeiro  
Que faz ciranda o tempo inteiro  
Só por folia, só por amor.*

*Vem de um lugar chamado flores  
Esta ciranda de tantas cores  
Vem nos falar dos trovadores  
Dos bem amados, dos benfeitores.*

*Ô Cirandeiro, cirandeiro.  
Que faz ciranda o tempo inteiro,  
Só por folia, só por amor.*

Na tentativa de desenhar esta Ciranda, tem-se o movimento de vai e vem entre dois pontos de referência constantes. As partes do mestre e dos cirandeiros estão fundidas e representadas pelo(s) mesmo(s) intérprete(s). Isso nos traz a ideia de círculo.

O fato de dar as mãos e dançar em roda produz união e sintonia coletiva. Valoriza a inocência manifestada na música que, inconscientemente, quer vivenciar os costumes e sua cultura, sem desvirtuamentos.

A improvisação vocal e instrumental traz a ludicidade. Mostra a Ciranda com capacidade de expressar nesta criação o afeto, o entusiasmo, a emoção, a espontaneidade e a capacidade de o grupo interagir com o outro. A ludicidade presente na Ciranda demonstra as relações interpessoais que ocorrem nesta manifestação.

Muitas vezes a música popular está relacionada aos ambientes sociais e/ou espirituais que a melodia e letra trazem. Neste ponto parece-nos acertada a afirmativa de J. Jota de Moraes (2001) ao se referir às sensações que a música causa no ouvinte defende a ideia que *ouvir emotivamente, no fundo, não deixa de ser ouvir mais a si mesmo do que propriamente a música (p.65).*

Na música popular encontramos o círculo dado pela própria canção/música que, ao ser interpretada, faz o cantor comunicar-se com a plateia (público) que responde e participa, geralmente, com o canto do refrão, que está em constante repetição. O eixo é representado pelo intérprete que é o animador e responsável pela execução da música. Observamos em casas de espetáculo que o espaço físico não é adequado para fazer uma grande roda e, comumente, o

público dança a Ciranda em fila, de mãos dadas, formando um movimento linear (cobrinha) que se desenvolve para a forma de uma espiral. Percebe-se, claramente o ritmo da Ciranda tradicional unido a dados musicais característicos da música popular brasileira como: improvisação vocal e instrumental, contracanto, rítmica sincopada, uso de instrumentos musicais próprios da música popular brasileira e letra poética que reporta afeição aos cirandeiros.

### 3.2.3. Análise 3. Composição de tradição oral

**Ciranda** cantada pelo cirandeiro José Maria Tavares da Silva, na Praça do Carmo, Goiana<sup>84</sup>, em 8 de janeiro de 1970.

**Extraído do livro:** “Ciranda dança de roda, dança da moda” de Evandro Rabello, 1978 - p. 62.

**Ciranda**

Cantada por José Maria Tavares em Goiana, 1970. Extraída do livro de Evandro Rabello p.62

Eu a - - chei bo - ni - - to foi o

meu a - - mor dan - çar.

Ci - - ran - - da fa - - cei - ra vem cá ci - - ran

dei - ra vem ba - lan - ce - - ar.

Transcrita por Manstela Loureiro em 2011

Fig. 32. Partitura extraída do livro de Evandro Rabello- *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. p.62.

<sup>84</sup> Goiana, município brasileiro do estado de Pernambuco.

Segundo Evandro Rabello (1978), a Ciranda citada foi cantada por José Maria Tavares que fazia uso de instrumento de sopro, no caso, o trombone, em suas Cirandas. A escrita musical desta Ciranda foi feita por Alcides Leão, um antigo regente de orquestras no Recife.

Esta Ciranda está na tonalidade de sol menor, compasso binário e apresenta as figuras de semínima, colcheias, ligaduras e síncopas (padrão rítmico em que um som é articulado na parte fraca de um tempo ou compasso, prolongando-se pela parte forte, do seguinte). Há simplicidade melódica, não tem pulos intervalares, é uma melodia em que os sons estão organizados em sequência (mais escalística), as figuras de duração são as colcheias e semicolcheias e apresenta forma A - A - B - B.

Na letra, os oito primeiros compassos são entoados pelo mestre, que canta e repete o seguinte verso:

*Eu achei bonito  
Foi o meu amor dançar*

A resposta dos cirandeiros é dada pelos oito compassos seguintes, com repetição do seguinte verso:

*Ciranda faceira  
Vem cá cirandeira, vem balancear.*

Esta breve letra comunica o olhar de observação do masculino na singeleza e graça da cirandeira no seu modo de dançar.

A constante repetição deste fragmento musical induz à improvisação do mestre, de outros versos para a mesma melodia.

Há um eixo concedido pela denominação solo ou mestre e outros pontos de referência equidistantes dados pela invariabilidade da melodia; com isso, traçaríamos um desenho configurando uma figura circular, pelo fato de que cada canto, embora repetido, é único. Hipótese da “alma” da ciranda ser um eixo, ao redor do qual se estabelece uma circularidade.

No quesito do eixo e do círculo ou espiral na música da tradição oral, o círculo e roda são explícitos. Estão representados pelo movimento corporal da dança da Ciranda que, ao dar as mãos, fecha-se e, dependendo da região em que se manifesta, pode representar o balanço das ondas do mar. Ao soltar as mãos, abre-se em uma animação em pares ou em fila, formando ou não uma espiral; depende dos comandos do mestre cirandeiro e da região em que é manifesta. A forma musical também revela o movimento circular com refrões, repetições, perguntas e resposta, segurando uma comunicação do mestre com os demais cirandeiros.

Aqui, a circularidade é presente na letra e melodia da canção que se repete.

### 3.2.4. Análise 4. Composição da tradição oral

Ciranda de Tarituba - Caranguejo - Tradição Oral.<sup>85</sup>

Extraído do site: <http://www.jangadabrasil.com.br> - (acesso em 25 de janeiro de 2011)<sup>86</sup>

**Caranguejo**  
CIRANDAS de TARITUBA  
(Paraty - RJ)

*Conforme gravado pela Companhia Folclórica do Rio - UFRJ,  
no CD 'Brasileirices',  
Projeto Tons e Sons, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.*

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a key signature change indicated by a letter above the staff: F, C, F, G, and F. The lyrics are written below the notes, with some lines numbered 1 through 6. The lyrics describe the characteristics of a crab and its role in the tarituba tradition.

1. Ca - ran - gue - jo não é pei - xe, ca - ran -  
2. Ca - ran - gue - jo não é pei - xe, ca - ran -  
3. Ca - ran - gue - jo de chi - ne - lo, gua - ia -  
4. Es - cor - re - go mas não ca - io, é o jei -  
5. Não dei - xo es - sa vi - o - la, nem que  
6. Eu vou dar a des - pe - di - da, qu'eu não

- gue - jo pei - xe é Ca - ran - gue - jo an - da de ban -  
- gue - jo não tem san - gue. Ca - ran - gue - jo an - da no bre -  
- mum de chi - ne - lão. Coi - ta - di - nho do si - ri, -  
- to que o cor - po dá. Deu na po - pu - la da na - vi -  
eu mor - ra de fo - me. A vi - o - la é que me ma -  
pos - so mais can - tar. É u - so na mi - nha ter -

- da na va - zan - te da ma - ré. (o - lha só) *sempre*  
- jo, co - men - do fo - lha de man - gue.  
an - da com seu pé no chão.  
- o, deu no ba - lan - ço do mar.  
- ta e o pan - dei - ro me con - so - me.  
- ra na des - pe - di - da pa - rar.

Pé, pé, pé; o - lha a mão, a mão, a mão 1.3.5. Ve - ja só co - mo é bo - ni -  
2.4.6. Ve - ja só co - mo é gos - to -

- to Ca - ran - gue - jo no sa - lão. (o - lha só)  
- so Ca - ran - gue - jo com li - mão. (o - lha só)

Copyright © 2007 Alessandro Valente / Jangada Brasil  
<http://www.jangadabrasil.com.br>

Fig. 33. Partitura extraída do site: <http://www.jangadabrasil.com.br>

<sup>85</sup> Um exemplo musical encontra-se na faixa 10 do CD anexo com algumas variações melódicas e no texto.

<sup>86</sup> O site Jangada Brasil apresenta um campo intitulado de Realejo que dispõe na internet, aproximadamente, 250 MIDI e partituras da tradição oral brasileira.

**Caranguejo**

*Caranguejo não é peixe  
Caranguejo peixe é  
Caranguejo anda de banda  
Na vazante da maré. (olha só)*

*(Refrão 1)*

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é bonito  
Caranguejo no salão. (olha só)*

*Caranguejo não é peixe  
Caranguejo não tem sangue  
Caranguejo anda no brejo  
Comendo folha de mangue. (olha só)*

*(Refrão2)*

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é gostoso  
Caranguejo com limão. (olha só)*

*Caranguejo de chinelo  
Guaiaum de chinelão  
Coitadinho do siri  
Anda com seu pé no chão. (olha só)*

*(Refrão 1)*

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é bonito  
Caranguejo no salão. (olha só)*

*Escorrego mais não caio  
É o jeito que o corpo dá  
Deu na popa do navio  
Deu no balanço do mar. (olha só)*

*(Refrão2)*

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é gostoso  
Caranguejo com limão. (olha só)*

*Não deixo essa viola  
Nem que eu morra de fome  
A viola é que mata  
E o pandeiro me consome. (olha só)*

*(Refrão 1)*

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é bonito  
Caranguejo no salão. (olha só)*

*Eu vou dar a despedida  
Que'eu não posso mais cantar  
É uso na minha terra  
Na despedida parar. (olha só)*

*(Refrão2)*

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é gostoso  
Caranguejo com limão. (olha só)*

A Ciranda chamada de Caranguejo pertence ao grupo da Cirandas de Tarituba, não sendo possível nomear uma autoria definida. É de tradição oral. Faz parte das canções chamadas de miudezas, um quase-samba, quase valsa, passando pela quadrilha junina. É um baile composto de diversas danças, até mesmo uma Ciranda em fila.

Os instrumentos utilizados são violão de seis cordas, viola de dez, dois pandeiros artesanais e o mancado, caixa de madeira batida com dois tamancos calçados nas mãos. As figuras rítmicas são semínimas, mínima, colcheias, síncopas, semicolcheias, ligaduras, pausas de semínima, colcheias e mínimas.

Esta Ciranda está na tonalidade de Fá Maior. Compasso binário 2/4. Nas estrofes, sua harmonia fica em torno do I e V graus. No refrão 1 e 2 modula para Dó maior e retorna à tonalidade de origem.

A letra constitui-se de duas partes: A (corpo) e B (refrão). A primeira parte contém 11 compassos e a segunda parte traz 10 compassos, sendo que o 11º compasso da parte A é dado por uma sinalização verbal idêntica ao fim de todas as seis estrofes para a entrada do refrão.

Refrão 1

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é bonito  
Caranguejo no salão. (olha só)*

Refrão2

*Pé, pé, pé: olha a mão, a mão, a mão  
Veja como é gostoso  
Caranguejo com limão. (olha só)*

Na parte do mestre as três primeiras falas centram-se na figura do caranguejo, indicativa de uma profunda relação com o mar. Simbolicamente, a imagem do caranguejo, dependendo dos contextos culturais, está ligada a elementos naturais como sol, chuva, lua, seca<sup>87</sup>.

*Caranguejo não é peixe  
Caranguejo peixe é  
Caranguejo anda de banda  
Na vazante da maré. (olha só)*

*Caranguejo não é peixe  
Caranguejo não tem sangue  
Caranguejo anda no brejo*

<sup>87</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 2009.

*Comendo folha de mangue. (olha só)*

*Caranguejo de chinelo  
Guaiamum de chinelão  
Coitadinho do siri  
Anda com seu pé no chão. (olha só)*

E as três últimas na figura do próprio mestre.

*Escorrego mais não caio  
É o jeito que o corpo dá  
Deu na popa do navio  
Deu no balanço do mar. (olha só)*

*Não deixo essa viola  
Nem que eu morra de fome  
A viola é que mata  
E o pandeiro me consome. (olha só)*

Sendo que, na última estrofe, fica caracterizada a sua função de líder da movimentação e fim da Ciranda.

*Eu vou dar a despedida  
Que eu não posso mais cantar  
É uso na minha terra  
Na despedida parar. (olha só)*

Relacionando música- coreografia - desenho, a consonância entre os participantes e mestre fica manifesta com a sujeição dos cirandeiros ao receber as ordens do mestre tocador. Podemos traçar o desenho da animação e da comunicação entre mestre e cirandeiros, em uma circulação entre refrão 1, refrão 2 e estrofes que é praticada em um movimento de autoridade do mestre num vai e vem, trazendo a ideia de círculo, mesmo estando em pares e/ou fila.



Fig. 34. Extraído do site: [http://destinoparaty.com.br/7275\\_ciranda-de-tarituba](http://destinoparaty.com.br/7275_ciranda-de-tarituba)



No que concerne à explicitação do eixo e do círculo ou espiral, o movimento de alternância entre A e B pode configurar a parte A (o canto do mestre) como um eixo, ao qual sempre se remete o refrão (parte B). Consideramos o canto do mestre como o eixo porque tanto ele quanto o refrão se repetem.

A partir da análise dessas duas Cirandas, constatamos que nas Cirandas tradicionais a figura e o canto do mestre cirandeiro têm a função de eixo da Ciranda. É ele quem comanda as evoluções, cria improvisações; ele é um guardião da tradição, responsabilizando-se, também, por aspectos não vinculados diretamente ao momento de realização da Ciranda, como busca locais para a arrecadação de verbas etc.

Já na Ciranda da música popular permanece o canto com refrão, há o retorno ao início (movimento circular) e o eixo concentra-se na figura do cantor (numa ação individualizada).

Na Ciranda de Almeida Prado, perdeu-se um pouco da transcendência, ou seja, o balanço e movimentos repetidos do corpo, executando um ritmo combinado às marcações. Ela pode preservar o aspecto formal na presença de um eixo e retorno e perder a condição de ser convite a uma escuta musical corporal que, segundo J. Jota de Moraes (2001), é uma escuta que mobiliza o corpo, a energia, com o dar as mãos etc. Ela não necessita expressar sentimentos, mas permite uma escuta intelectual; a música é entendida como uma linguagem e, por ser linguagem, não necessariamente precisa expressar algo que *esteja fora dela* (p. 67). *Esta só pode ser percebida não com o ouvido do corpo nem com o ouvido do coração, mas com o ouvido do intelecto...* (p. 68).

Sintetizando, temos a presença do eixo e do círculo nas quatro Cirandas analisadas. Consideramos que estes são os indicativos para responder o que é uma Ciranda.

Dentro das transformações ocorridas, seja no tempo físico e/ou nos estilos musicais, há transformações e, dentro delas, há permanências. Assim, dentro de um processo de transformação musical é claramente percebida a repetição, a circularidade e a presença de um eixo.

Por que há transformações e permanência? Para entendermos, valemo-nos do conceito de Circularidade Cultural, pelo qual os elementos das manifestações culturais foram absorvidos pelas culturas com que estavam se relacionando (de tradição popular à cultura erudita). Essa comunicabilidade entre as culturas pode ser vista sem que elas deixem de ter suas autênticas identidades.

### 3.2.5. Circularidade na figura do Mestre

A figura do mestre foi transmutada desde a Ciranda da cultura popular. Se, na Ciranda tradicional, anteriormente, o mestre estava no centro da roda, com os festivais de Ciranda, na década de 70, ele passou para o lado de fora da roda para ampliar a sonoridade com ajuda de microfones e equipamentos eletrônicos; posteriormente, devido aos eventos turísticos, a manifestação cresceu e o mestre cirandeiro mudou seu lugar para um palanque, estando, assim, mais distante do grupo dançante e brincante da Ciranda, mas com o domínio do coletivo, fazendo comandos nos passos, na finalização e nas improvisações de Ciranda.

Na música popular, a figura do mestre é representada pelo cantor ou cantora, presentes no palco de uma casa de espetáculo ou de um evento ao ar livre. Eles são os intérpretes e animadores e, dependendo do espaço físico, o público pode ou não se manifestar com movimentos corporais e dançar a Ciranda, ocorrendo, assim, uma comunicação entre compositor e/ou intérprete com os compartilhantes do show ou apresentação musical.

Na música erudita, de Almeida Prado, o mestre está representado pelos elementos musicais da composição (um eixo velado) e também na presença do intérprete, que tem o papel participativo de comunicação entre obra e público. Aqui o movimento corporal da plateia é contido e a escuta da Ciranda passa por apreciação analítica em que, também, a técnica instrumental e valores de interpretação são avaliados, julgados pelo público; contudo, não desperta aspiração para dançar.

A transmutação do eixo ocorre quando este, antes representado pela figura do cirandeiro mestre, presente no centro da roda, passou para fora da roda (com as disputas em festivais), para os palcos (na música popular) e, enfim, para a música em si, isto é, para um compasso (na música erudita). De uma pessoa no centro e fora da roda, ele (o eixo) foi comprimido para um compasso que se repete na composição toda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de pesquisa desenvolvido em busca de respostas à pergunta “o que é uma Ciranda?” mostrou que esta manifestação cultural é constituída na fusão de diferentes linguagens (canto, dança, palavra), e que não pode ser confundida com brincadeiras feitas em círculos, presentes nas escolas. Na constituição de Cirandas a presença de um eixo (sob diferentes formas) e o movimento de circularidade são fundamentais. Sua força como expressão da cultura brasileira fica atestada na presença de elementos musicais que a caracterizam e que permanecem em diferentes composições criadas ao longo do tempo, no decorrer de um processo histórico em que a cultura vive transformações pelo fenômeno da circularidade cultural.

A análise das composições mostrou a existência de permanências e constâncias entre elas, dentro de um quadro bastante específico de cada partitura, tornando as composições bastante diferentes entre si.

Essas constâncias e permanências foram consideradas eixos, sendo os movimentos de repetição e retorno, circularidades. Esses eixos e circularidades foram estabelecidos como característicos da Ciranda.

Chamamos atenção para o uso da palavra circularidade neste trabalho. O termo circularidade no movimento da Ciranda refere-se à coreografia com retorno a um ponto de origem, enquanto Circularidade Cultural remete às trocas culturais entre os diferentes grupos sociais e/ou sociedades consideradas como um todo. É também a Circularidade Cultural que explica as origens e a diversidade de Cirandas encontradas nas várias regiões do Brasil.

Contudo, com a análise feita, o conceito de Ciranda não se completa com uma análise racional, pois um sentido mais amplo é percebido ao se convocar, ao se dançar uma Ciranda. Canais perceptivos, imaginativos e sensíveis parecem ser acionados nos corpos que cantam e se movimentam. Cada participante, enquanto uma unidade (corpo, mente e emoção em sintonia) torna-se parte de um todo, que também forma uma unidade coletiva, girando ao redor de um eixo.

Metaforicamente, podemos dizer que a Ciranda quanto mais próxima de suas raízes populares, parece acionar mecanismos de ligação do homem com o planeta e com o universo, pois, sugerindo a possibilidade de rotação em torno de um eixo, remete ao movimento da Terra em torno do Sol e em torno de si mesma. Cirandar é, portanto, sintonizar-se com o movimento da Terra, em ato de conagração e alegria.

Apesar de a Ciranda estar presente entre nós, em diferentes modalidades, o conhecimento de suas raízes tem sido pouco disseminado, pelos escassos estudos acadêmicos dedicados a este tema e pela deterioração que sua prática tem sofrido nos espaços escolares. Assim, o seu resgate como raiz da cultura brasileira, que movimenta os corpos, mentes e corações dos que dela participam, é fundamental em uma sociedade de consumo, como resistência a um possível anestesiamiento dos sentidos e da criticidade dos sujeitos.

Assim, o estudo sobre Ciranda constitui uma contribuição para reflexão e construção da identidade cultural brasileira, cuja apropriação é fundamental para todos os cidadãos, especialmente para educadores responsáveis pela formação das novas gerações. Daí a importância de se desenvolverem novas pesquisas sobre o tema, como por exemplo, uma discussão sobre os repertórios musicais curriculares, envolvendo a expressão de manifestações culturais nas suas formas mais genuínas.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ANDRADE, Mário. *Os cocos*. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Delta S/A, 1958.

AULETE, Caldas. *Dicionário Digital da língua portuguesa Caldas Aulete* Francisco J. Caldas Aulete/Antonio Lopes dos Santos Valente. Edição brasileira original: Hamílcar de Garcia.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1954.

CASTRO, Zaïde Maciel de. *Danças do Norte e do Sul*. Rio de Janeiro: Organização Técnica de Educação Física Ltda., 1960.

CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

DINIZ, Pe. Jaime C. *CIRANDA roda de adultos no folclore de Pernambuco*. Recife: DECA, ano II, 1960, N°. 3.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. 13ª ed. Lisboa - PT: Editorial Presença, 2007.

ELLMERICH, Luis. *História da Dança*. 4ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2006.
- GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças miúdas do Folclore Paulista*. 2ª ed. ampl. São Paulo: Nobel, 1980.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*; Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- GROVE, *Dicionário de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- HOUAISS, Instituto Antonio. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2009. 1 CD-ROM.
- KOELLREUTTER, J. H. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.
- LAKATOS, E.M & MARCONI, M. de A. *Metodologia do trabalho científico*. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- LIMA, Sonia Albano de. *Ensino, música & Interdisciplinaridade*. Goiânia: Editora Vieira, 2009.
- MASINI, E.F.S. *Enfoque Fenomenológico de Pesquisa em Educação*. In: FAZENDA, I. Metodologia da Pesquisa Educacional. 5 ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- MORAES, J. Jota de. *O que é Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- NASCIMENTO, A. E., BULHÕES, S. F. e NETTO, P. J. B. *Vamos indo na Ciranda. Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- PARÂMETROS Curriculares Nacionais: Arte. Secretaria de Educação Fundamental 2 Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- PEREIRA, Niomar de Souza. *O Conceito e o Comportamento: Reflexões sobre o Folclore*. In: LIMA, Sonia Albano de. *Ensino, Música & Interdisciplinaridade*. Goiânia: Editora Vieira, 2009. p. 125 -163.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Ciranda de Adultos*. João Pessoa: Governo da Paraíba; FIC Augusto dos Anjos; Gráfica Mundial e Editora, 2005.
- RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1979.
- RIBAS, Tomaz. *Danças populares portuguesas*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e das Universidades. Lisboa. Portugal, 1983.

RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros – Livro 1 - Teoria do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1993.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Maria Berenice; PUCCI, Magda. *Outras terras, outros sons*. São Paulo: Callis, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil 1º Tomo*. São Paulo: Editora Italiana Limitada, 1982a.

\_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil 2º Tomo*. São Paulo: Editora Italiana Limitada, 1982b.

\_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil 3º Tomo*. São Paulo: Editora Italiana Limitada, 1982c.

\_\_\_\_\_. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Editora Italiana Limitada, 1983.

\_\_\_\_\_. *As Melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Instituto Nacional do Livro, 1987.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas de Mário de Andrade - Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

ARAÚJO, Alceu Maynard e Aricó Junior. *Cem melodias folclóricas. Documentário musical nordestino*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. – (Raízes)

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. – (Raízes)

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. Especial comemorativa do 7º Festival do Folclore. Olímpia, 1971.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 8º Festival do Folclore. Olímpia, 1972.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 11º Festival do Folclore. Olímpia, 1975.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 12º Festival do Folclore. Olímpia, 1976.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 13º Festival do Folclore. Olímpia, 1977.



ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 14º Festival do Folclore. Olímpia, 1979.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 18º Festival do Folclore. Olímpia, 1982.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 19º Festival do Folclore. Olímpia, 1983.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 20º Festival do Folclore. Olímpia, 1984.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 21º Festival do Folclore. Olímpia, 1985.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 22º Festival do Folclore. Olímpia, 1986.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 24º Festival do Folclore. Olímpia, 1988.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 25º Festival do Folclore. Olímpia, 1989.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 26º Festival do Folclore. Olímpia, 1990.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 27º Festival do Folclore. Olímpia, 1991.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 28º Festival do Folclore. Olímpia, 1992.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 29º Festival do Folclore. Olímpia, 1993.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 30º Festival do Folclore. Olímpia, 1994.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 31º Festival do Folclore. Olímpia, 1995.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 32º Festival do Folclore. Olímpia, 1996.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 33º Festival do Folclore. Olímpia, 1997.

ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 34º Festival do Folclore. Olímpia, 1998.

- ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 35º Festival do Folclore. Olímpia, 1999.
- ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 36º Festival do Folclore. Olímpia, 2000.
- ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 37º Festival do Folclore. Olímpia, 2001.
- ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 38º Festival do Folclore. Olímpia, 2002.
- ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 39º Festival do Folclore. Olímpia, 2003.
- ANUÁRIO da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. Ed. do 40º Festival do Folclore. Olímpia, 2004.
- BRASIL, Hebe Machado. *A Música na Cidade de Salvador - complemento da História das Artes na Cidade do Salvador*. Salvador: Publicação da Prefeitura Municipal de Salvador, 1969.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CADERNOS ENSAIO. *Mário de Andrade / Hoje*. BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). São Paulo: Editora Ensaio, 1990.
- CASCUDO, Luís da Câmara – *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., s/d.
- CÔRTEZ, Paixão e BARBOSA, Lessa. *Manual de Danças Gaúchas*. 3ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1968.
- DAMANTE, Hélio. *Folclore Brasileiro - São Paulo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- FERNANDES, F. 1920-1995. *O Folclore em Questão*. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003. – (Raízes).
- FILHO, Domingos Vieira. *Folclore Brasileiro - Maranhão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- FRADE, Cássia. *Folclore Brasileiro - Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- JUNIOR, Manuel Diegues. (et al.). *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- LACERDA, Regina. *Folclore Brasileiro - Goiás*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

- LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades e Vila Rica Vol. 5*. Minas Gerais: Imprensa Oficial do estado de Minas Gerais, 1981.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Zahar. Rio de Janeiro. 24ª ed. 2009.
- LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore (segundo diretrizes da Escola do Folclore)*. São Paulo: Ricordi, 1978.
- LIMA, Rossini Tavares de. *ABECÊ do folclore*. 5ª ed. – São Paulo: Ricordi, 1972.
- LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O Ensino de Música na escola Fundamental*. Papirus. Campinas, 2003.
- MELO, Veríssimo de. *Folclore Brasileiro - Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. *A Música em Goiás. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981*.
- MORAES, José Geraldo Vinci de & SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- NEVES, Guilherme Santos. *Folclore Brasileiro - Espírito Santo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore Brasileiro - Piauí*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- PIETRO, Heloisa e PUCCI, Magda. *De todos os cantos do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
- ROCHA, José Maria Tenório. *Folclore Brasileiro - Alagoas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- RODERJAN, Roselys Vellozo. *Folclore Brasileiro - Paraná*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo* – São Paulo: Cortez; [Piracicaba]: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.
- SHCELLING, Vivian. *A Presença do Povo na Cultura Brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SIMPÓSIO de Comunicações Sobre Pesquisas em Folclore 2. Belo Horizonte, 1980, síntese.
- SOARES, Doralécio. *Folclore Brasileiro - Santa Catarina*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SERAINÉ, Florival. *Folclore Brasileiro - Ceará*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- VALENTE, Waldemar. *Folclore Brasileiro - Pernambuco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

VIANNA, Hildegardes. *Folclore Brasileiro - Bahia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

ZUMTHOR, Colóquio Paul. *A Letra e a Voz - A "Literatura" Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Oralidade em Tempo e Espaço*. São Paulo: EDUC, 1999.

## TESES E DISSERTAÇÕES

APRO, Flávio. *Folias de Espanha: o eterno retorno*. Tese (doutorado) apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo São Paulo, 2009.

CAMPOS LIMA, Ana Paula. *O Movimento Armorial e Suas Fases*. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade de Pernambuco, 2000.

CRUZ, Maria Cristina Meirelles Toledo. *Para uma educação da sensibilidade: a experiência da Casa Redonda Centro de Estudos*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LIMA, Sonia Regina Albano de. *Escola Municipal de Música: criação e desenvolvimento*. São Paulo: s.n., 1999. Tese (doutorado) apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Área de concentração: Comunicação e Semiótica.

OLIVEIRA, Leônidas Henrique. *Ciranda pernambucana uma dança e música popular*. Monografia apresentada à Faculdade Frassinete do Recife, Pernambuco, 2007.

TELLER, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VICENTE, Tamisa Ramos. *Vamos Cirandar- Políticas Públicas de Turismo e Cultura popular: Festivais de Ciranda em Pernambuco*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Caxias do Sul. Rio Grande do Sul, 2008.

**ARTIGOS**

AYALA, Maria Ignez Novais. *Os cocos: Uma manifestação cultural em três momentos do século XX*. Scielo - Scientific Electronic Library Online, 1999.  
[www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a20.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a20.pdf) (acesso dia 20/12/2010).

MELO, Josemir Camilo. *Cultura, Memória Coletiva e Identidade Étnica na Ciranda de Caiana dos crioulos*. Disponível em:  
[http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269032135\\_arquivo\\_cultura\\_memoriacoletivaeidentidadeetnicanacirandadecaiana.pdf](http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269032135_arquivo_cultura_memoriacoletivaeidentidadeetnicanacirandadecaiana.pdf) (acesso dia 15/12/2010).

MELO, Josemir Camilo. *Indícios de circularidade cultural na ciranda de caiana dos crioulos*. Disponível em:  
<http://www.abraec.org/coniec/pdf/39.pdf> (acesso dia 15/12/2010).

OLIVEIRA, Elaine Ferreira. *Quadrilhas e Cirandas: diversidades amazônicas*. Disponível em: [www.unama.br/Colunas/ServletVerArquivo?idColuna=345](http://www.unama.br/Colunas/ServletVerArquivo?idColuna=345) (acesso dia 20/12/2010).

SANTOS, Milton. *Da cultura à indústria Cultural*. Editoria: MAIS! Página: 18 Ed. Nacional Mar 19, 2000 Seção: + BRASIL 500 D.C. O. Publicado por culturareligare em Outubro 26, 2007. (acesso dia 20 de maio de 2010).

TRAVASSOS, Lorena e Nadja Carvalho. *Serena, Serená: Um documentário sobre a memória da Cultura paraibana*. (2006) in: Revista Eletrônica de Ciências Sociais. Número 11 - Outubro de 2006. Pág. 25-41.  
<http://www.cchla.ufpb.br/caos/n11/03.pdf> (acesso dia 15/12/2010).

Caderno de Pesquisa PPGTUR / UCS, Programa de Pós-Graduação em Turismo. - N1 (2010)  
- Dados eletrônicos. - Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

## REFERÊNCIAS EM SITES

Jornal do Commercio OnLine - Recife - 31/01/2001

[http://www2.uol.com.br/JC/\\_2001/3101/cc3101\\_4.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2001/3101/cc3101_4.htm) (acesso em 05/02/2011)

<http://www.rosasdolena.pt/Musicas/Sons/Ciranda.mp3> (Acesso em 08/02/2011)

Biblioteca da Universidade de Coimbra. Disponível em:

<http://www.uc.pt/sibuc/PesquisaGeral/> (acesso em 16/10/2009)

<http://www.cronopios.com.br/site/artigos> - acesso dia 28 de maio de 2011 às 16hs15.

<http://www.almanaquebrasil.com.br/index.php> (acesso 21 de junho de 2011)

<http://www.brazilsite.com.br>

<http://sarrabal.blogs.sapo.pt/2009/01/>

<http://www.musicosdobrasil.com.br/moacir-santos>

[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_bio.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php)

<http://www.jangadabrasil.com.br>

[http://destinoparaty.com.br/7275\\_ciranda-de-tarituba](http://destinoparaty.com.br/7275_ciranda-de-tarituba)

**SITES CONSULTADOS**

<http://musicabrasileira.org/simoneguimaraes/1997cirandeirop.html> (Acesso dia 20/03/2010 às 15hs40m).

<http://www.guiape.com.br/shopping/chaonativo/ciranda.asp> (Acesso 08/04/2010 às 20hs50).

<http://portalamazonia.globo.com/pscript/amazoniadeaaz/artigoAZ.php?idAz=442> (Acesso dia 08/04/2010 às 21hs25m).

[http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_dancas.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf) (Acesso dia 08/04/2010 às 21hs45m).

<http://ifolclore.vilabol.uol.com.br/dancas/ciranda.htm> (Acesso dia 14/10/2009 às 17hs10m).

<http://folclore Nordestino.blogspot.com/2007/12/ciranda.html>

<http://www.bicodocorvo.com.br/cultura/dancas-folcloricas>

<http://www.rosanevolpato.trd.br/dancasfolcloricas.htm>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ciranda>

<http://www.youtube.com/watch?v=4IRJs19JS14>

<http://www.abrasoffa.org.br/eticos/frutosdopara.htm>

<http://www.serviços.sbpcnete.org.br/sbpc/59ra/senior/livroeletronico/resumos/R4118-1.html>

<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001795.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=NFNKQK5Gnx4>

<http://poemia.wordpress.com/2008/08/20/dancas-folcloricas-sudeste/>

[http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_dancas.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf)

[http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_dancas.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf)

[http://www.gentedeopiniaio.com.br/ler\\_noticias.php?codigo=13565](http://www.gentedeopiniaio.com.br/ler_noticias.php?codigo=13565)

<http://www.paratiando.com/tradicao.html>

<http://www.emdiv.com.br/pt/arte/enciclopediaarte/1059-dancas-folcloricas-brasileiras.html>

<http://cev.org.br/comunidade/recreacao-lazer/debate/rodas-cantadas/>

<http://www.semeiadanca.com.br/hist%F3rico.htm>



## ENCARTE DE GRAVAÇÕES EM COMPACT DISCS E LONG PLAYS

ALCEU VALENÇA. *Ciranda Mourisca*. Gravadora Biscoito Fino. CD

ALMEIDA PRADO. CD que acompanha a *Cartilha Rítmica para Piano*.

CECÍLIA MEIRELES. *Ou isto ou Aquilo*. CD. Narração de Paulo Autran.

CIRANDA DE ADULTOS - CD que acompanha o livro *Ciranda de adultos* de Altimar de Alencar Pimentel. Paraíba, 2005.

GILBERTO GIL. *Sol de Oslo*. Gravadora Biscoito Fino. 2005. CD

GRUPO CUPUAÇU. *Todo canto dança*. Direção Tião Carvalho. São Paulo, 2008. CD

LIA DE ITAMARACÁ. *Ciranda de Ritmos*. Projeto Cultural. Ministério da Cultura. CD

MARIO DE ANDRADE. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Realização: SESCSP; Prefeitura de São Paulo e Centro Cultural de São Paulo. CDs 1 ao 6.

OS COROAS CIRANDEIROS. *Ciranda de Paraty*. Realização Açu-cenas Produções. CD

OSVALDINHO DA CUÍCA. *A História do Samba Paulista I*. 1999. CD

MARCUS PEREIRA. *Música Popular do Nordeste v.2*. LP

MARCUS PEREIRA. *Música Popular do Centro-oeste/ Sudeste v.3*. LP.

VAMOS INDO NA CIRANDA - *Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias*. CD que acompanha o livro. Rio de Janeiro, 2004.

VILLA-LOBOS e os brinquedos de roda. Grupo de percussão da UFMG & Coral Infantil da Fundação Clóvis Salgado. CD

## **ANEXOS**

## ANEXO - 1

### CD - CIRANDAS

**Faixa 1: Ciranda de Portugal** - Extraído do site: [www.rosasdolena.pt](http://www.rosasdolena.pt) (acesso dia 17/02/2011)

**Faixa 2: Ciranda Cirandinha** (Domínio Público) - Extraído do CD - ESTRELINHAS - Produzido por Carlos Savalla, 2004.

**Faixa 3: Rosa Amarela (Ciranda)** - Extraído do CD - VILLA-LOBOS e os brinquedos de roda. Grupo de percussão da UFMG & Coral Infantil da Fundação Clóvis Salgado.

**Faixa 4: Ciranda em Baião.** Extraída do CD que acompanha o livro: *Ciranda de Adultos* de Altimar Alencar Pimentel (2005).

**Faixa 5: Ciranda da Rosa Vermelha.** Extraída do CD - CIRANDA MOURISCA de Alceu Valença. Faixa 12. Biscoito Fino, 2009.

**Faixa 6: Minha Ciranda/Preta Cirandeira.** Extraída do CD - EU SOU LIA de Paulinho da Viola / Lia de Itamaracá. Rob Digital, 2000.

**Faixa 7: Ciranda de Paraty.** Extraído do CD - OS COROAS CIRANDEIROS. *Ciranda de Paraty*,. Realização Açú-cenas Produções.

**Faixa 8: Ciranda** - Almeida Prado - extraída do CD que acompanha a *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*.

**Faixa 9: Ciranda** (Gilberto Gil e Moacir Santos). Extraído do CD - *Sol de Oslo*. Gilberto Gil (1998)

**Faixa 10: Caranguejo.** Extraído do CD - OS COROAS CIRANDEIROS. *Ciranda de Paraty*. Realização Açú-cenas Produções.

## ANEXO - 2

### DVD - CIRANDAS

Todos os Vídeos foram extraídos do Youtube (<http://www.youtube.com>).

**Vídeo 1: Ciranda e Coco de Roda** - Odete de Pilar Paraíba (PB). Pesquisa, análise e produção: Heráclito Dornelles. Postado por bateriatotal2007 em 15/08/2008.

**Vídeo 2: Ciranda Elétrica de Paraty** - Postado por Pintandoparaty em 15/11/2007.

**Vídeo 3: Cirandeiro** - Claudia Castelo Branco. Postado por Claupiano em 30/11/2006.

**Vídeo 4: Ciranda das Sete Notas Parte I** - Villa-Lobos. Postado por Grahss69 em 29/05/2007.

**Vídeo 5: Ciranda do Norte** - Grupo Parafolclórico Eco marajoara - 20 anos de História em Ciranda do Norte - Postado por Marajoando2 em 11/07/2008.

**Vídeo 6: Ciranda Pantaneira** - Grupo Parafolclórico Pôr do Sol. Postado por icarneiro em 08/012/2006.

**Vídeo 7: Coroas Cirandeiros de Paraty**. Postado por Lucianosaraty em 16/07/2008.

**Vídeo 8: Ciranda da Tarituba**. Postado por Guilhermesanttus em 20/01/2009.

## ANEXO - 3

Almeida Prado - Mudanças de compassos - Ciranda

Mudanças de Compassos  
Ciranda

$\text{♩} = 108$

*f legato*

*simili*

I.1

5

9

13

10

16

Musical score for measures 16-18. The top staff is in treble clef with a 9/8 time signature. It features a melodic line of eighth notes with slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature, showing block chords with slurs. Vertical dashed lines connect the two staves at the beginning and end of the first measure.

19

Musical score for measures 19-21. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line of eighth notes with slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature, showing block chords with slurs. Vertical dashed lines connect the two staves at the beginning and end of the first measure.

22

Musical score for measures 22-24. The top staff is in treble clef with a 9/8 time signature. It features a melodic line of eighth notes with slurs and ties. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature, showing block chords with slurs. Vertical dashed lines connect the two staves at the beginning and end of the first measure. The piece concludes with a double bar line and a final chord marked with a forte (*ff*) dynamic and an accent (>).

Campinas, jan/1999

## ANEXO - 4

## CIRANDA

(Moacir Santos/Gilberto Gil)

arranjo: Maru Ohtani

C C G<sup>7</sup> C  
 Vem de um lu - gar cha - ma - do fi<sup>TM</sup> - res

5 C G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C  
 Es - ta ci - ran - da de tan - tas co - res

9 C C G<sup>7</sup> C  
 Vem nos a - li - vi - ar as do - res  
 Vem nos fa - lar dos tro - va - do - res

13 C G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C  
 Os maus o - lha - dos os dis - sa - bo - res  
 Dos bem a - ma - dos dos ben - fei - to - res

17 C F C  
 Oh ci - ran - dei - ro ci - ran - dei - ro

21 C F C  
 Que faz ci - ran - dao tem - poin - tei - ro

25 G  
 S - por fo - li - a s - por a - mor  
 E s - por is - so tem seu va - lor

## ANEXO - 5

## Ciranda

Cantada por José Maria Tavares em Goiana, 1970.

Extraída do livro de Evandro Rabello p.62

Eu a - - chei bo - ni - - to foi o

meu a - - mor dan - çar.

Ci - - ran - - da fa - - cei - ra vem cá ci - - ran

dei - ra vem ba - lan - ce - - ar.

Transcrita por Maristela Loureiro em 2011



## ANEXO - 6

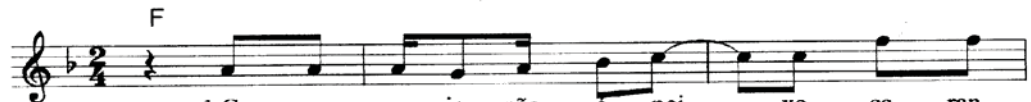
# Caranguejo

## CIRANDAS de TARITUBA

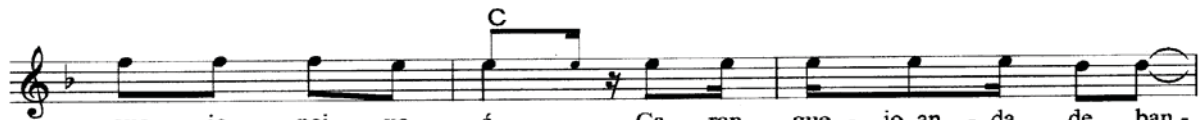
(Paraty - RJ)

Conforme gravado pela Companhia Folclórica do Rio - UFRJ,  
no CD 'Brasileirices',

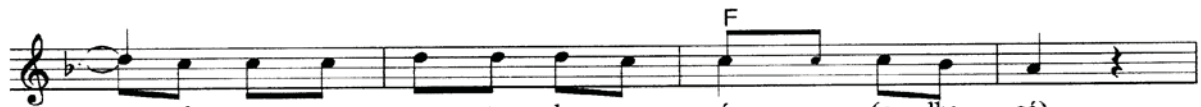
Projeto Tons e Sons, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.



1. Ca - ran - gue - jo não é pei - xe, ca - ran -  
2. Ca - ran - gue - jo não é pei - xe, ca - ran -  
3. Ca - ran - gue - jo de chi - ne lo, gua - ia -  
4. Es - cor - re - go mas não ca - io, é\_o jei -  
5. Não dei - xo es - sa vi - o - la, nem que  
6. Eu vou dar a des - pe - di - da, qu'eu não



- gue - jo pei - xe é Ca - ran - gue - jo an - da de ban -  
- gue - jo não tem san - gue. Ca - ran - gue - jo an - da no bre -  
- mum de chi - ne - lã. Coi - ta - di - nho do si - ri, -  
- to que\_o cor - po dá. Deu na po - pa do na - vi -  
eu mor - ra de fo - me. A vi - o - la é que me ma -  
pos - so mais can - tar. É u - so na mi - nha ter -



- da na va - zan - te da ma - ré. (o - lha só) sempre  
- jo, co - men - do fo - lha de man - gue.  
an - da com seu pé no chão.  
- o, deu no ba - lan - ço do mar.  
- ta e\_o pan - dei - ro me con - so - me.  
- ra na des - pe - di - da pa - rar.



Pé, pé, pé; o - lha\_a mão, a mão, a mão 1.3.5.Ve - ja só co - mo\_é bo - ni -  
2.4.6.Ve - ja só co - mo\_é gos - to -



- to Ca - ran - gue - jo no sa - lã. (o - lha só)  
- so Ca - ran - gue - jo com li - mão. (o - lha sé)

## ANEXO -7

## Ciranda de Portugal

Musical score for "Ciranda de Portugal". The score is written on a single staff in 4/4 time, with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures numbered 1 through 11. Measure 1 contains the first few notes of the melody. Measure 2 starts with a fermata over the first note. Measure 3 continues the melody. Measure 4 contains the lyrics "Oh ciranda, ó cirandinha eu hei-de ir". Measure 5 has a dotted line above it, indicating a continuation of the melody. Measure 6 continues the melody. Measure 7 contains the lyrics "ao teu serão,". Measure 8 continues the melody. Measure 9 contains the lyrics "fiar". Measure 10 continues the melody. Measure 11 contains the lyrics "duas maçarocas do mais fino algodão". The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Oh ciranda, ó cirandinha eu hei-de ir

ao teu serão, fiar

duas maçarocas do mais fino algodão

**Ciranda de Portugal.** Partitura extraída do Site: [www.rosasdolena.pt](http://www.rosasdolena.pt) (acesso dia 17/02/2011).

## ANEXO - 8

## CIRANDA

Música recolhida pela autora por transmissão oral. Reprodução do texto musical e acompanhamento pelo Maestro W.G. para este livro. Versos registrados por nós "in loco".

*Lento*

Ci\_randa ci\_ran\_dinha vamos todos ciran\_dá a\_volta da\_a volta.  
meia meia volta vamos dá, uamo do um passo adian\_tecava heu vo troco  
mais uma volta e uol ta pro seu lu

## Versos tradicionais

I

Ciranda, cirandinha  
Vamos todos cirandá  
Vamos dá a volta e meia  
Meia volta vamos dá.  
Vamos dá mais uma volta  
E voltá pro seu lugar.

II

Ciranda, Cirandinha  
Vamos todos cirandá  
Vamos dá a volta e meia  
meia volta vamos dá  
Vamos dá um passo adiante  
E cavalheiro troca o par.

## Versos improvisados (utilizados na figura "Passeio")

I

Meu senhô me dá licença  
Que agora eu vô contá  
Terminando esses verso } bis  
Eu vô logo descansá }

II

Batatinha quando nasce  
Põe a raiz pelo chão  
Moça quando namora } bis  
Põe a mão no coração }

III

Eu ando procurando  
Quem toma conta de mim  
O amô quando é demais } bis  
Parece que não tem fim. }

**Ciranda.** Partitura extraída do livro: Danças Miúdas do Folclore Paulista de Maria Amália Corrêa Giffoni (1980, p. 31-32).

## ANEXO - 9

## Ciranda em Baião

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It is divided into three sections:

- Solo Section:** Labeled 'solo' at the beginning. It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. A repeat sign is placed above the staff after the first measure. The lyrics are: "E - la pe - diu pr'eu cantar u - ma ci - ran da em baião Eu disse não canto não".
- Coro Section:** Labeled 'coro' above the staff. It begins with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: "Por que meu tempo não dá eu não sou dois sou um só não posso tá lá e cá \*".
- Final Section:** Labeled 'solo' above the staff and 'D.S.' at the end. It continues with eighth and quarter notes. The lyrics are: "es - sa ciranda é fa cei - - ra prá vo - cês se ba - lan - çar. E - la pe - diu pr'eu cantar...".

**Solista** – Ela pediu pr'eu cantar  
 Uma ciranda em baião  
 Eu disse não canto não  
 Porque meu tempo não dá

**Coro** – Eu não sou dois  
 Sou um só  
 Não posso tá lá e cá  
 Essa ciranda é faceira  
 Pra vocês se balançar.

**Ciranda em Baião.** Partitura extraída do livro: Ciranda de Adultos de Altimar Alencar Pimentel (2005, p. 108). Transcrita, no Encore, por Maristela Alberini Loureiro Campana.

# Cirandeiro

Claudia Castelo Branco  
Rio de Janeiro, 2003

## Começando a rodar

**Pulso**  
(gerado pelo computador)

**Flautas**

*p* Começam a tocar na caixa e continuam a caminho dos microfones

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Voz 5

MAX-MSP

1a voz começa a cantar na caixa e entra após as flautas girando em torno dos microfones. As outras vozes entram no palco sucessivamente até formarem uma roda de mãos dadas (sempre girando para o lado direito).

[Todos cantam o mesmo texto, enquadrando-o em suas figuras, sem melismas :  
Ó cirandeiro, cirandeiro ó, a pedra do seu anel brilha mais do que o sol]

5

**Pulso**

**Flautas**

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Voz 5

MAX-MSP

(falando)

### 1- Rodando para a direita

8 tempo de gravação

Pulso

Flautas

Guitarra

Baixo

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Voz 5

MAX-MSP

DX-7

Vozes saem da roda sucessivamente para tocar seus instrumentos

(O número de repetições e pausas entre as figuras cabe ao intérprete)

gravação do coro

reprodução imediata do coro em loop

*m.f*

Detailed description of the musical score: The score is written for a multi-staff ensemble. It begins with a percussion part (Pulso) marked with a '8' and a 'tempo de gravação' bracket. The flute parts (Flautas) have a melodic line in the first measure. The guitar (Guitarra) and bass (Baixo) parts have specific instructions: 'Vozes saem da roda sucessivamente para tocar seus instrumentos' and '(O número de repetições e pausas entre as figuras cabe ao intérprete)'. There are five vocal parts (Voz 1 to Voz 5) with arrows indicating staggered entry points. The MAX-MSP part shows a 'gravação do coro' followed by a 'reprodução imediata do coro em loop' represented by a dense, repeating waveform. The DX-7 part features a melodic line starting with a mezzo-forte (*m.f*) dynamic marking.

12

Pulso

Flautas

Guitarra

Baixo

MAX-MSP

DX-7



15

Pulso

Flautas

Guitarra

Baixo

MAX-MSP

DX-7

4

18

Pulso

Flautas *p* (som mais agudo)

Bumbo *f* (Chamada para os músicos executarem a Ruptura da Roda)

Caixa Clara

Guitarra *p*

Baixo

MAX-MSP

DX-7



## 2 - Ruptura da Roda

21

Qualquer som melódico que não pertença à escala de F# pentatônico

Pulso

Flautas

Bumbo *p*

Caixa Clara

Guitarra *p*

Baixo *p*

DX-7



25

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

*p*

(Pode ser incluído qualquer instrumento de percussão desejado)



29

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

6

32

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7



35

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

38

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7



41

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

8

44

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

*cresc...*



47

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

*mf*

49

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7



### Reconstrução da Roda

51

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7

Improvisar dentro da escala de F $\sharp$  pentatônico

*f*

*f* Necessária a utilização do bumbo e caixa

*f*

*f*

*f*

10

53

Flautas

Bumbo

Caixa Clara

Guitarra

Baixo

DX-7



### 3 - Rodando para a esquerda

55

Pulso

(pulso em retrógrado)

*mf*

Flautas

Guitarra

Baixo

MAX-MSP

reprodução do coro em loop retrógrado

DX-7

tapa nas cordas

57

Pulso

Flautas

Guitarra

Baixo

MAX-MSP

DX-7



59

Pulso

Flautas

Guitarra

Baixo

MAX-MSP

DX-7

12

62

Pulso

Flautas

Guitarra

Baixo

MAX-MSP

DX-7



*Duas rodas inversas*

66

Pulso

Flautas

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Voz 4

Voz 5

MAX-MSP

Os músicos deixam seus instrumentos sucessivamente para integrar a roda que gira para a direita. Quando todos estiverem na roda, devem dar as mãos

(Ó cirandeiro, cirandeiro ó, a pedra do seu anel brilha mais do que o sol)



69 13

Pulso   
O pulso irá sair antes do loop

Flautas   
Flautas saem pelo lado esquerdo do palco  
Flautas só param de tocar quando chegarem à coxia

Guitarra 

Baixo 

Voz 1   
Vozes saem pelo lado direito do palco

Voz 2 

Voz 3 

Voz 4 

Voz 5   
(falando)

MAX-MSP   
Loop termina depois que todos os músicos estiverem fora de cena

DX-7 

# Cirandeiro

Claudia Castelo Branco  
Rio de Janeiro, 2003

## Instrumentação:

- 2 flautas transversas
- 1 guitarra
- 1 baixo elétrico
- 1 DX-7
- 1 set de percussão contendo 1 caixa clara, um bumbo e quaisquer outros instrumentos a serem usados em momentos de improviso.

Obs1: Excluindo-se os flautistas, todos os músicos também cantam, utilizando o registro mais confortável da voz.

## Equipamento

- 4 microfones condensadores
- 1 mesa de som com 10 canais disponíveis
- 1 computador equipado com o programa MAX-MSP
- 1 amplificador
- 2 caixas de som

obs: tanto o arquivo do MAX-MSP quanto a programação do timbre sintetizado no DX-7 serão disponibilizados para a ocasião do concerto.

## Duração

De 6 a 8 minutos

### Reprodução do "patch" a ser usado no programa MAX-MSP

Segue em anexo, na página 4, a reprodução do "patch" montado especificamente para a obra, onde estão presentes as funções de gravação e armazenamento de áudio, reprodução em loop, reprodução em loop retrógrado e efeito *reverb*.

### Observações sobre a execução da obra

Esquema da arrumação do palco



#### Começando a Rodar

O início se dá com o disparo de um pulso previamente gravado e armazenado no computador (originado da captação de um passo humano e alterado por filtros). Esse pulso irá percorrer toda a obra, sendo que na Parte 3 ele aparecerá invertido.

Logo após o pulso, entram em cena os flautistas, já emitindo suas notas desde a coxa do lado direito até alcançar cada qual um microfone.

Seguindo-se à entrada das flautas, os músicos entram sucessivamente no palco, com uma ligeira distância (aproximadamente 1 compasso), em direção aos microfones e formam uma roda, sempre girando e cantando de mãos dadas, como em uma ciranda. Cabe lembrar que os flautistas não entram na roda, ficando um em cada microfone.

Obs: O texto a ser cantado pelo coro é extraído de uma ciranda folclórica muito conhecida da região da Zona da Mata, em Recife (PE):

"Ó cirandeiro, cirandeiro ó, a pedra do seu anel brilha mais do que o sol".

Cada músico deverá escolher a voz que melhor se adequa ao seu registro, podendo também alterar a oitava do ostinato. A forma de cantar é a mais natural possível.

Cada sílaba do texto deve corresponder a uma nota do ostinato, que, ao ser bem menor que o texto, será reproduzido cada vez com um deslocamento diferente das sílabas. Os músicos devem continuar cantando até escutarem que suas vozes já foram gravadas e estão sendo reproduzidas. Assim, deve sair um de cada vez da roda e começar o ostinato da Parte 1 do seu instrumento, inclusive as flautas.

#### Parte 1- Rodando para direita

Os músicos iniciam então a Parte 1. Eles podem repetir cada ostinato quantas vezes quiserem e fazer pausas entre eles sempre que desejarem, além de optarem começar por qualquer um deles. As flautas têm os mesmos ostinatos, mas estão livres para executarem da forma que desejarem. Em um dado momento (aproximadamente 1m30') os percussionistas irão executar a "chamada" (compasso 20) que conduzirá para a Parte 2.

### Parte 2

#### *c) Ruptura da Roda*

Exatamente 1 compasso seguinte à "chamada" é iniciada a Parte 2, onde os músicos devem respeitar as figuras rítmicas, mas podem tocar qualquer som melódico, ou nota definida, excluindo-se o fá#, sol#, si, dó#, e ré#. (escala de Fá# pentatônica).

Os percussionistas podem optar por usar qualquer instrumento.

#### *b) Reconstrução da Roda*

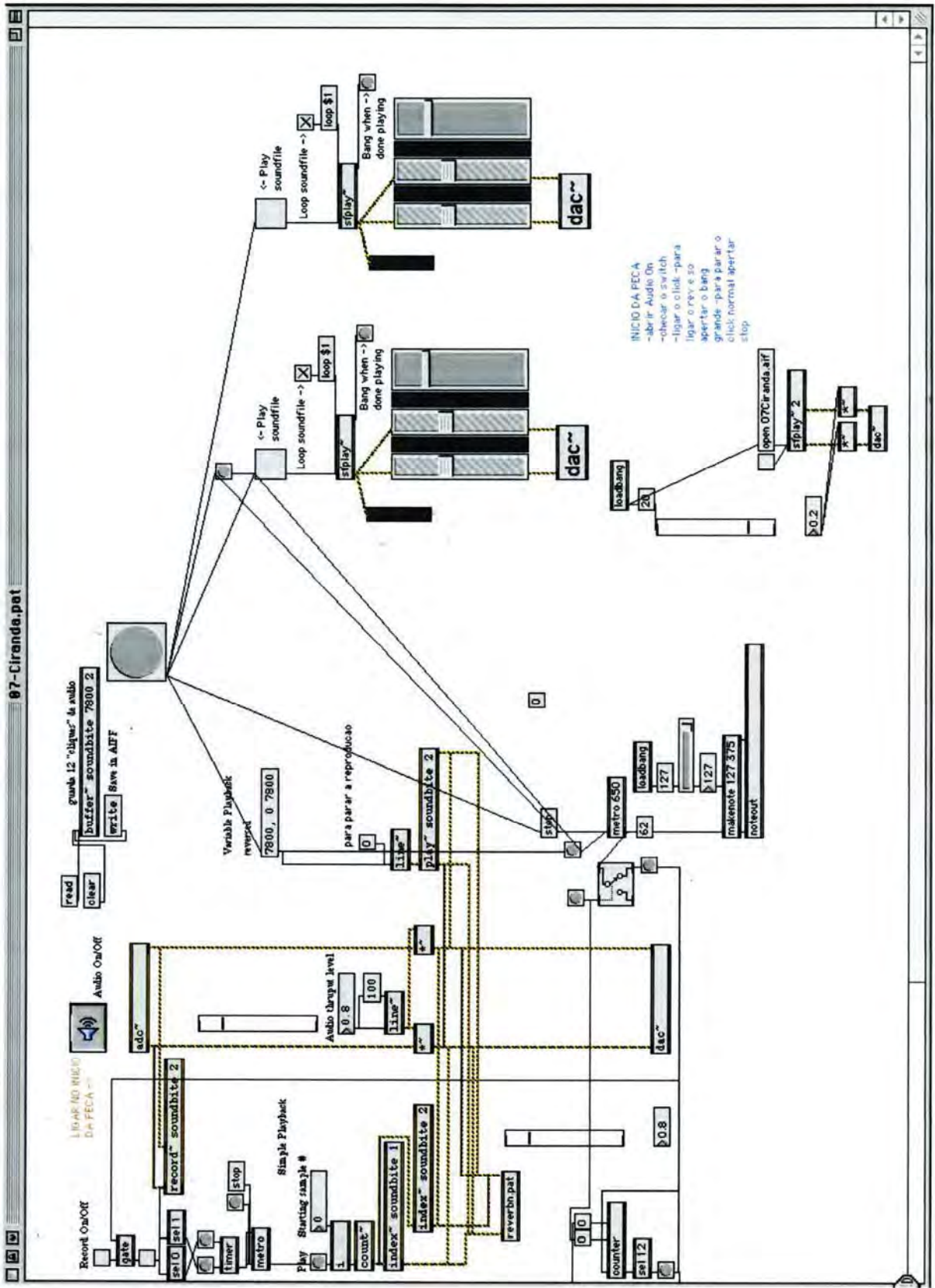
Na reconstrução os músicos devem tocar somente notas da escala pentatônica de Fá#.

### Parte 3- Rodando para Esquerda

Os músicos devem seguir a mesma orientação da Parte 1 para a execução dos ostinatos. O loop das vozes será disparado com sentido invertido e o coro será escutado de trás para frente.

### As Duas Rodas

Os músicos aos poucos deixam seus instrumentos e formam uma roda idêntica à do início, girando no mesmo sentido. Os flautistas, porém, seguem tocando os ostinatos da Parte 3. Aproximadamente 20 segundos depois que todos já estiverem na roda, os músicos irão sair em direção à coxa do lado direito, sempre cantando, até que os flautistas saiam do palco também tocando, mas pelo lado esquerdo. O loop deve ser o último a terminar, depois que ninguém estiver mais em cena.



Cirandeiro - partitura escrita e fornecida pela compositora Claudia Castelo Branco em 2009.

## ANEXO - 11

## QUANDO A MORENA ciranda em canone

Gabriel Levy

1 Dm C B $\flat$  A

QUAN DO, A MO RE NA BRINCA NA BEI RA DO MAR

F A Gm A

LE VAN TA SAI PRA NAO MO LHÁ

2 Dm C B $\flat$  A

AH VEM CI RAN DEI RO AH VEM COA MO RE NA DAN

F A Gm A

ÇA CI RAN DA VEM NA MO RÁ

**Quando a Morena** - Ciranda em cânone. Partitura fornecida pelo compositor Gabriel Levy em 2010.

ANEXO - 12

# Canto/ciranda (ao) chão

Coro misto à capela

Para Dulce Tavares Paes

música Aylton Escobar  
 texto Ilka Brunilda Gallo Laurito  
 1978

The musical score is arranged in a standard choral format with ten staves. The top six staves are for Soprano I, Soprano II, Soprano III, Contralto I, Contralto II, and Contralto III. The bottom four staves are for Tenor I, Tenor II, Baixo I, and Baixo II. The lyrics for the Soprano and Contralto parts are "Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da". The lyrics for the Tenor and Baixo parts are "quem as tan - gi - a?". Performance markings include *ffp* (fortissimo piano) at the beginning of the Soprano and Contralto parts, *pp* (pianissimo) at the beginning of the Tenor and Baixo parts, and *(s. vibr.)* (sostenuto vibrato) throughout. A *(portandc.)* (portamento) marking is present at the end of each vocal line. A *(Recto tonus)* marking is at the top left, and a *(C)* marking is at the top right.

Canto/Ciranda (ac) chão

♩ = 160

(2 soli)

*p* (vibr. norm.)

S I O ven - to

(altri)

S II

(2 soli)

*p* (vibr. norm.)

A I O

(altri)

A II

(2 soli)

*p* (vibr. norm.)

T I ba - ti - a o

(altri)

T II

(2 soli)

*p* (vibr. norm.)

B I no ros - - - - to,

(altri)

B II

rall. ....

S I a bo - ça, se dis - sol - vi - a

S II

A I bel - ja - va se dis - sol - vi - a

A II

T I ros - to se dis - sol - vi - a

T II

B I a bo se dis - sol - vi - a

B II

*mf* (sof.pra.)

*più forte*



Aylton Escobar

a tempo

S I

S II *p* *mp* *assovio...* *ppp*

A I *p* *mp* *assovio...* *ppp*

A II *p* *mp* *assovio...* *ppp*

T I *p* *mp* *assovio...* *ppp*

T II *p* *pp* *mf* *ppp* *(niente)*

B I *p* *pp* *mf* *ppp* *(niente)*

B II *p* *pp* *mf* *ppp* *(niente)*

S I *pp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

S II *pp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

A I *pp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

A II *pp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

T I *(Recto tonus) sfp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

T II *sfp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

T III *sfp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

B I *sfp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

B II *sfp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

B III *sfp* *(s. vibr.)* *(portandc)*

quem as tan - gi - a? quem as tan - gi - a? quem as tan - gi - a? quem as tan - gi - a?

Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da. Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da. Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da. Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da. Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da. Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da. Cor - das me - ni - nas da mi - nha vi - da.

Canto/Ciranda (ac) chão

♩ = 160

(2 soli) (altri) *pp* (vibr. norm.) *p*

S I o cor - po

S II

A I (2 soli) (altri) *pp* (vibr. norm.) *p* A chu - va o

A II

T I (2 soli) (altri) *pp* (vibr. norm.) *p* A o cor - po

T II

B I (2 soli) (altri) *pp* (vibr. norm.) *p* mo - lha - va

B II

*f* *p*

S I a - flu - i - a pa - ra, a cas - ca - ta do ri - so

S II

A I cor - po a - flu - i - a pa - ra, a cas - ca - ta do ri - so

A II

T I a - le - gre, a flu - i - a pa - ra, a cas - ca - ta do ri - so

T II

B I a - flu - i - a pa - ra, a cas - ca - ta do ri - so

B II

Aylton Escobar

(a tempo)

S I  
S II (cantarolandc.) *pp* *mf* *ppp* (niente)  
A I  
A II (cantarolandc.) *pp* *mf* *ppp* (niente)  
T I  
T II (quase sussurrando) cantiga... *mp* cantiga...  
B I  
B II (quase sussurrando) cantiga... *mp* cantiga...

(Recto tonus)

S I *sfp* (s. vibr.) quem as a - fi - na? *p* (s. vibr.)  
S II Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
A I Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
A II Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
A III Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
T I Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
T II Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
T III Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
B I Cor - das me-ni-nas da mi-nha vi-da *sfp* (s. vibr.)  
B II quem as a - fi - na? *p* (s. vibr.)

## Canto/Ciranda (ac) chão

*pp* *(un poco libero)*  
*(2 soli)*

S I quem as a - fi - na? *(portandc.)*

S II quem as a - fi - na? *(portandc.)* *mp* *sf (altri)*  
Os an - jos per - de - ram as plu - mas

*pp* *(2 soli)*

A I quem as a - fi - na? *(portandc.)*

A II quem as a - fi - na? *(portandc.)* *mp* *sf (altri)*  
Os an - jos per - de - ram as plu - mas

A III quem as a - fi - na? *(portandc.)* *(segue unitti)*

*pp* *(2 soli)*

T I quem as a - fi - na? *(portandc.)*

T II quem as a - fi - na? *(portandc.)* *mp* *sf (altri)*  
Os an - jos per - de - ram as plu - mas

T III quem as a - fi - na? *(portandc.)* *(segue unitti)*

*pp* *(2 soli)*

B I quem as a - fi - na? *(portandc.)*

B II quem as a - fi - na? *mp* *sf (altri)*  
Os an - jos per - de - ram as plu - mas

Aylton Escobar

c. 150

*pp* (vibr. norm.) (s. vibr.)

S I Car - nei - ri - nho, car - nei - rão, nei - rão, nei - rão,

S II

A I Car - nei - ri - nho, car - nei - rão, nei - rão, nei - rão,

A II

A III

T I Car - nei - ri - nho, car - nei - rão, nei - rão, nei - rão,

T II

T III

B I Car - nei - ri - nho, car - nei - rão, nei - rão, nei - rão,

B II

(un poco libero) c. 150 (vibr. norm.) rall... (s. vibr.)

S I o - lhai pro céu, o - lhai pro chão, pro chão, pro - chão

S II as nu vens mo-e-ram a chu-va

A I o - lhai pro céu, o - lhai pro chão, pro chão, pro - chão

A II as nu vens mo-e-ram a chu-va

T I o - lhai pro céu, o - lhai pro chão, pro chão, pro - chão

T II as nu vens mo-e-ram a chu-va

B I o - lhai pro céu, o - lhai pro chão, pro chão, pro - chão

B II as nu vens mo-e-ram a chu-va

*mp sf* (s. vibr.) *pp* (vibr. norm.) (s. vibr.)

Canto/Ciranda (ac) chão

(liberc) (a tempo)  $\text{♩} \approx 138$  (Divisi uguale per tutti) **mf**

S I  
S II  
A I  
A II  
T I  
T II  
B I  
B II

o pran - to vi - rou pi - - - ão, vi - rou pi - - - ão

**pp** (*molto legato - quasi liturgicc*)  
(*s. vibr.*)  
Car - nei - ri - nho, car - nei - rão, nei - rão, nei - rão, o - lhai pro céu, o -

(*s. vibr.*) **pp**

(*s. vibr.*) **pp**

(*s. vibr.*) **pp**

(*s. vibr.*) **pp**

(*s. vibr.*) **pp**

(*s. vibr.*) **pp**

(*1° leggit.*) **ppp**  
lhai pro chão, pro chão

(*1° leggit.*) **ppp**  
lhai pro chão, pro chão, pro - chão

**ppp** (*s. vibr.*) *dim. lentamente sinn'al niente* **ppppp**  
pro chão, pro chão

**CANTO/CIRANDA (AO) CHÃO**

Cordas meninas da minha vida  
Quem as tangia?  
O vento batia no rosto  
O rosto beijava a boca  
A boca se dissolvia

Cordas meninas da minha vida  
Quem as tangia?  
A chuva molhava o corpo  
O corpo alegre\_afluía  
Para a cascata do riso

Cordas meninas da miha vida  
Quem as afina?  
Os anjos perderam as plumas  
Carneirinho, carneirão, neirão, neirão  
As nuvens moeram a chuva  
Olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão  
O pranto virou pião  
Carneirinho, carneirão, neirão, neirão  
Olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão