

# HISTÓRIAS DA CIRANDA

## SILÊNCIOS E POSSIBILIDADES

*Déborah Callender (Fundaj)*

*O artigo analisa as transformações que permearam a ciranda em Pernambuco no período de 1960 a 1970, momento em que a dança se popularizou, originando debates entre os intelectuais em torno de suas “pureza” e “tradição.” Nesta análise, elencamos algumas possibilidades da não produção historiográfica de uma dança que se tornou “moda” para parte da sociedade pernambucana.*

**CULTURA POPULAR, CIRANDA, HISTORIOGRAFIA.**

CALLENDER, Déborah. Histórias da ciranda : silêncios e possibilidades. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 113-132, mai. 2013.

# THE HISTORIES OF CIRANDA

## SILENCES AND POSSIBILITIES

*Déborah Callender (Fundaj)*

*This article analyzes the changes that have permeated the “ciranda” (a round or rhymed song, common in Brazil) in Pernambuco between 1960 and 1970, when the dance became popular, raising debate among intellectuals regarding its “purity” and “tradition.” In this analysis, we list some possibilities for the refusal of a historiographical production of the dance that has become “fashionable” to the society of Pernambuco.*

**POPULAR CULTURE; CIRANDA; HISTORIOGRAPHY.**

Calender, Déborah. Histórias da ciranda : silêncios e possibilidades. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 113-132, mai. 2013.

## ALGUNS ESTUDOS SOBRE A CIRANDA EM PERNAMBUCO

Muito pouco se estudou no Brasil sobre a ciranda. Em Pernambuco a obra do padre e musicólogo Jaime Diniz, *Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano*, publicada na *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*, em 1960, é considerada pioneira no estado. Diniz (1960) se refere à manifestação cultural, composta simultaneamente por canto e dança, como dança de roda de adultos, embora dela também possam participar crianças. Segundo o autor, a ciranda seria de origem portuguesa, tendo chegado ao Brasil no século XVIII, predominando no Estado de Pernambuco, na Mata Norte e no litoral.

A bibliografia sobre o tema é escassa e, no que diz respeito a Pernambuco, até a década de 1970 restringia-se a apenas dois autores, Jaime Diniz e Evandro Rabello. De acordo com o periódico *Diário de Pernambuco* (23.2.1980), Jaime Cavalcanti Diniz “foi considerado o maior pesquisador pernambucano de música erudita, pesquisou ilustres músicos pernambucanos, e é o descobridor da ciranda”. Nascido no dia 1º de maio de 1924 em Água Preta, formou-se em filosofia pelo Seminário de Olinda (PE), e em teologia no Seminário Central do Ipiranga, em São Paulo, publicando diversos trabalhos sobre música.

Evandro Rabello nasceu em 7 de setembro de 1935, na vila de Macujê, em Aliança (PE); dirigiu suas pesquisas não apenas à prática cultural, mas a diversas manifestações do folclore e da cultura popular. Licenciado em história pela Universidade Católica de Pernambuco, realizou pesquisas principalmente sobre o carnaval, analisando diversos jornais dos séculos XIX e XX, desde a época do entrudo até os primeiros corsos. Em 1979, publicou *Ciranda: dança de roda, dança da moda*, na qual assinalou o momento em que a prática cultural estava inclusa na lógica do mercado da indústria cultural. Em sua obra, o folclorista apontou as mudanças operadas no folguedo, resultantes das ações implementadas nos anos 70 pela Empetur e Emetur.<sup>1</sup>

A ciranda foi categorizada como “uma expressão popular – genuína dança do povo” praticada por trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros (DINIZ, 1960, p. 15). Quando a ciranda começou a aparecer na zona norte de Pernambuco, ali se cantava e dançava bastante o coco,<sup>2</sup> bem como, aliás, em outros estados nordestinos. Em Pernambuco, de acordo com nossos estudos, o folguedo era quase sempre dançado à noite, em geral nos fins de semana e sem data específica ou ciclo festivo determinado para ocorrer, embora o folclorista Roberto Benjamim (1992,

p. 14) e o jornalista Leonardo Dantas Silva (1992, p. 44) o tenham incluído no ciclo junino:<sup>3</sup>

Dança-se a ciranda durante o ano inteiro, exceção (por motivos religiosos) da quarta, quinta, sexta-feira santa, quarta-feira de cinzas, dia de finados. Também não é comum ver-se nos dias de carnaval, mas o padre Jaime Diniz registrou dias de folia em Nazaré da Mata, e também a Ciranda Caeté, em Abreu e Lima (...). **O pessoal brincava fantasiado e no meio da rua dançava Ciranda** (RABELLO, 1979, p. 49).

Na historiografia, o ambiente em que se configurava a dança de roda em seus começos<sup>4</sup> restringia-se aos locais populares como as beiras de praia e as pontas de rua.<sup>5</sup> Nos anos 50, era frequente “desde o litoral norte de Pernambuco nos municípios de Goiana, Igarassu e Paulista, até o fundo dos vales do Capibaribe-mirim e Tracunhaém, aparecendo também em localidades como Nazaré da Mata e Timbaúba, já na Zona da Mata Seca (ou Mata Norte)” (BENJAMIM, 1989, p. 19). Em suas pesquisas, visitando diversas cirandas no Estado de Pernambuco, o musicólogo descreveu, minuciosamente, o espaço em que ocorriam e os elementos que as constituíam nos anos 50 e 60. Afirmou então que apenas no município de Paudalho uma ciranda possuía “sede coberta de palhas”; as demais

A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. É a “ponta de rua” exposta à escuridão (...) **dado a observar por onde andamos, encimado num mastro um único candieiro** (ou um “carboreto”) (...) se planta no meio do terreiro, se encarrega de iluminar o curioso local destinado às danças dos cirandeiros (...) no centro da roda está a figura principal “Mestre Cirandeiro” ou simplesmente “Mestre” (...) junto à figura principal encontram-se alguns apreciadores dos cantos e os músicos: tocadores de *Bombo* (ou *Zabumba*), de *Caixa* (...) e de *Minêro* (*sic*) ou *Ganzá* como é conhecido também (DINIZ, 1960, p. 21-23).

O poeta e gravador José Costa Leite representou em uma xilogravura os elementos que constituíam uma roda de ciranda, descrita pelos intelectuais nos anos 60 e 70. A imagem (Figura 1) nos permitiu historicizar mudanças posteriores na manifestação cultural, dada a multiplicidade imagética da xilogravura, estabelecendo diálogo com outras fontes documentais.

Essa imagem representa uma ciranda composta de homens e mulheres dançando com movimento em perspectiva cadenciada das mãos. No centro da roda encontra-se o contra-mestre, tocador do bombo, denominado também zabumba ou surdo e, a seu lado, o mestre cirandeiro puxando o ritmo, tirando as



Figura 1: Xilogravura do poeta e gravador popular nordestino José Costa Leite

músicas e improvisando os versos. O bombo, ou caixa, às vezes denominada tarol ou rufo, e o mineiro, conhecido também como ganzá, maracá, maracaxá ou caracaxá, são os instrumentos mais encontrados nas cirandas.<sup>6</sup> Seu conjunto é chamado de terno, ainda que o número de instrumentos venha a ser superior a três, pois outros instrumentos podem compor o instrumental, de sopro, como, por exemplo, saxofone, trombone e clarineta, e, até mesmo uma sanfona foi registrada nas pesquisas de Jaime Diniz, em uma ciranda no município de Limoeiro.

Como nos anos 60, de acordo com as descrições dos estudiosos, as cirandas eram vivenciadas nas beiras de praia e pontas de rua, geralmente durante a noite, sendo a iluminação frequentemente feita com candeeiro, a imagem representou descrição clássica de uma roda de ciranda elaborada pelos estudiosos na historiografia naquela década. No entanto, a descrição e percepção da manifestação cultural não dará mais conta de algumas rodas de adultos que se irão transformar pouco a pouco a partir dos anos 70, quando outro grupo, denominado pelos periódicos classe média, bem como a indústria cultural, passará a interessar-se pela ciranda, por esta ter-se tornado, segundo o pesquisador, “tão contagiante que faz inveja ao frevo” (DINIZ, 1987, p. 232).

A adesão e o interesse desse novo grupo fizeram com que as cirandas saíssem das pontas de ruas e migrassem, por sua vez, para outros espaços da cidade, passando a apresentar-se em locais turísticos do Recife, em salões, clubes sociais, bares, restaurantes, clubes esportivos e residências – ambientes que foram modi-

ficando sua configuração enquanto canto e dança. É relevante destacar que Jaime Diniz já apontava sua compreensão em relação às mudanças e/ou variações que percebia no folgado, passando a denominá-las cirandas “desvirtuadas” ou “des-caracterizadas”, devido ao fato de elas possuírem elementos que “destoavam”, segundo o pesquisador, dos demais grupos considerados tradicionais.

Em Pernambuco, alguns intelectuais defendiam que se deveriam buscar as “verdadeiras raízes regionais” sob o conceito de uma suposta pernambucanidade, inventando uma tradição às vezes agregada à imutabilidade da cultura, definindo identidades e lugares sociais.<sup>7</sup> É relevante ressaltar que a invenção de uma tradição pernambucana estava relacionada a um momento da história social e urbana da cidade do Recife, em período de redefinições econômicas e políticas que o Nordeste e a capital de Pernambuco passaram a assumir no país.<sup>8</sup> No final do século XIX e início do século XX o Recife vivenciou uma gama de transformações políticas, econômicas e sociais que configuraram, nas décadas seguintes, outra cidade, introduzindo modificações em suas formas materiais, nas maneiras de sentir, viver e retratar a capital pernambucana. Diante da “nova ordem” alguns intelectuais, em prosa e verso, nutriram a sensação de perda e exílio, buscando refúgio no passado, negando o presente que então se apresentava. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2006, p. 76) destacou que o medo:

de não ter espaços numa nova ordem político-econômica que se reordenava no Brasil, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaziar, é que leva à ênfase na tradição (...) essa tradição procura ser baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica.

Em virtude dessas metamorfoses, parte da sociedade pernambucana compartilhava o medo pelas mudanças advindas do presente e a saudade do Recife de outrora. No livro *A capital da saudade*, o historiador Raimundo Arrais (2006) analisou esse saudosismo através de narrativas históricas, crônicas, poesias, memórias, etc., de diversos intelectuais, como Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Antônio Austragésilo, Mário Sette, Mário Melo, Gilberto Freyre, citando ainda Ascenso Ferreira, Alfredo de Carvalho, Aníbal Fernandes e Cícero Dias. Segundo o historiador,

A saudade, assim, não era uma singularidade de temperamento de um ou outro recifense. Tampouco foi um sentimento elaborado por Gilberto Freyre e irradiado dentro de seu círculo de prestígio. Esse era um sentimento revelado por muitos e em grande medida cultivado, tendo-se convertido em *mote* literário que nutriu muitas páginas de poesia e prosa que tiveram o Recife como tema (p. 15).

Nesse sentido, a evocação da saudade de um passado como imutável pode ser utilizada para refletir sobre a compreensão de alguns intelectuais nas décadas de 60 e 70 em torno das transformações das práticas culturais populares em Pernambuco. Assim, não é aleatório o fato de que muitos estudiosos, sobretudo folcloristas, tenham a concepção, às vezes com visão estática, de que as tradições nordestinas deveriam ser buscadas no passado, como elemento garantidor da “autenticidade e essência da cultura popular”.

No entendimento de Jaime Diniz (1960), com relação às metamorfoses da ciranda, inovações nas coreografias, isto é, nas formas de dançar realizada por alguns(mas) cirandeiros(as), seu deslocamento para apresentações em espaços fechados, como bares e restaurantes localizados nos centros urbanos, bem como os temas e as letras das composições que fizessem alusões a músicas cantadas nas rádios, eram considerados elementos que retiravam a “autenticidade” da prática cultural, e desse modo tais grupos deixavam de ser “tradicionais.” Essa concepção estabelecia um modelo de ciranda “colada” a determinados espaços e grupos, cuja mudança, na visão do intelectual, faria a prática cultural se “desvirtuar”, perdendo suas supostas “essência” e “tradição.”

A ampliação desse novo público participante foi promovida, entre outros fatores, pela maior visibilidade que as práticas culturais populares passaram a ter nos anos 60 e 70, em virtude do ambiente de discussões, debates e pesquisas, decorrente do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Movimento Armorial no Recife, que se propunham, entre outros objetivos, a aproximar “o povo e sua cultura” da nomeada cultura erudita.<sup>9</sup> Em 27 de outubro de 1971, a revista *Veja* publicou matéria sobre as novas opções de lazer de pessoas que antes frequentavam locais “mais elegantes e refinados”, mas que agora preferiam as cirandas. Essa “dança de pescadores”, segundo o periódico, a partir de então,

começa a perder a sua antiga simplicidade folclórica e ganhar adeptos inesperados. A ciranda de Dona Duda é uma ciranda tradicional, hoje a mais concorrida de Pernambuco (...) As pessoas estão trocando as boates de Boa Viagem pela ciranda do Janga, com o repentino prestígio social da ciranda (...) habituados aos pescadores de roupas pobres e pouco dinheiro foram invadidas por longos e roupas da moda e por engenheiros, economistas, etc. que antes frequentavam locais mais elegantes e refinados.

Para os diversos intelectuais, sobretudo para os folcloristas, a ciranda era prática cultural “pertencente aos populares”; como na década de 1970 outro segmento social passou a frequentá-la, o sentido de pertencimento que a dança de roda supostamente mantinha com um determinado grupo de pessoas, na con-

cepção desses estudiosos, foi “quebrado”. Esse discurso se baseava na concepção de “povo” que o colocava como detentor de uma cultura entendida como ‘original e pura’, representada no folclore e na nomeada “cultura popular”.

A concepção de que a manifestação eram uma forma de divertimento “popular”, uma prática “genuína” do cotidiano de pessoas simples, “autêntica” e “espontânea” do “povo”, provocou debate entre os estudiosos a partir do momento em que as rodas de adultos passaram a circular em outros espaços e a interagir com as mudanças que estavam sendo operadas na cidade, transformando-se gradativamente em diversão de outras camadas sociais, no momento em que “foram invadidas pelos veranistas e depois pelos turistas de classes sociais mais altas”, tornando-se, então “uma dança da moda” (BENJAMIM, 1989, p. 122).

Descrita como dança democrática, não havendo espaços para nenhum preconceito ou caso de rejeição por idade, cor, sexo, condição social ou econômica, contraditoriamente, a presença de outro grupo social, denominado classe média, foi considerada, por alguns estudiosos, negativa e perniciosa à ciranda (RABELLO, 1979, p. 43). Esse processo teria ocorrido, no entendimento de Evandro Rabello, a partir do momento em que dançar ciranda se tornou interessante para a classe média. Desse modo, a descrição de uma manifestação ao ar livre, dançada nas pontas de ruas, de participação ilimitada de pessoas, cujo mestre possuía valor simbólico por sua inspiração de conduzir as rodas, não mais se adequava às cirandas da década de 1970.

As mudanças que incidiram sobre as diversas manifestações culturais populares em Pernambuco nesse período, em especial a ciranda, no entendimento de parte dos estudiosos, não faziam parte da dinâmica do processo histórico-social que os grupos, em seu saber-fazer, vivenciavam. Essa concepção se afinou com o ideal romântico na crença de que as práticas culturais populares seriam “puras, ingênuas, e boas”, e na ideia de que o popular e o folclórico estariam distantes da influência das transformações da sociedade moderna.<sup>10</sup> Segundo alguns estudos, a cultura popular ia pouco a pouco perdendo seus traços “característicos”, para usar a terminologia dos intelectuais. Nesse sentido, era fato que não apenas a ciranda mas diversas práticas culturais tendiam ao desaparecimento, diante das mudanças que o progresso, a urbanização, a cultura de massa, a intervenção dos órgãos de turismo, entre outros, acarretavam nas práticas culturais em Pernambuco nos anos 70. Essas narrativas se configuraram como suposto risco iminente e apocalíptico de desaparecimento das manifestações populares, motivando ações institucionais na missão de proteger a então considerada ameaçada cultura popular, redimindo-a a uma dimensão de permanência.

## OS SILÊNCIOS DA RODAS...

Quando nos referimos aos silêncios sobre a manifestação, nos remetemos às análises empreendidas pelos estudiosos Jaime Diniz (1960) Evandro Rabello (1979), que afirmaram ter grande parte dos dicionaristas e folcloristas omitido a palavra ciranda, bem como relegado seu estudo.

Durante suas pesquisas, Diniz (1960, p. 11) afirmou não haver qualquer estudo brasileiro – mesmo genérico – sobre a dança, concluindo que “diante dos primeiros dados recolhidos, a dúvida se erguia: seria a Ciranda uma coisa “nova” para o nosso Folclore, um fenômeno inédito, ou uma dança conhecida pelos estudiosos e rotulada diversamente?”. Em sua obra, de publicação posterior, o folclorista Evandro Rabello (1979) retomou a discussão em torno da ausência do verbete ciranda nos dicionários, concluindo que grande parte dos dicionaristas omitiram a palavra de seus compêndios. Quando a referiam, era apenas como instrumento para joeirar, origem do vocábulo, e um pequeno número incluiu como dança de adultos ou infantil. A partir do estudo do padre Jaime Diniz, Evandro Rabello (p. 30) afirmou ter pesquisado:

em dezoito dicionários da língua portuguesa, tupi. Também dicionários de vocábulos portugueses derivados das línguas orientais e africanas, exceto árabe e sem esquecer uma consulta aos dicionários de termos populares da língua portuguesa. Dicionários elaborados e/ou editados em Portugal, Áustria, Alemanha, França, Brasil, desde 1837 até praticamente os nossos dias.

Segundo Diniz (1960), no Brasil como em Portugal, os musicólogos limitaram-se a repetir, sem maior interesse, que as rodas infantis – com o nome genérico de ciranda – eram conhecidas no território brasileiro e português. De acordo com o escritor e teatrólogo Altimar de Alencar Pimentel (2005, p. 24), a ausência de registro da manifestação “deve-se, naturalmente, ao fato de a dança haver surgido em Pernambuco em torno da metade do Século XX, ou seja, há pouco tempo”. Para alguns estudiosos, a expressão “ciranda” teria origem na palavra espanhola *zaranda*, instrumento para peneirar farinha, ou no vocábulo árabe *çarand*, que significa encadear, enlaçar, tecer uma coisa. Leite de Vasconcelos (apud DINIZ, 1987, p. 231) “filiou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em *serões*, grafando, por esta razão, *seranda*, e não ciranda”.

Intelectuais como Mário de Andrade e Renato Almeida, segundo Jaime Diniz, acreditavam que a ciranda no Brasil estava circunscrita à dança infantil, compreensão que foi refutada através de seu estudo, publicado na cidade do Recife em 1960. Essa obra revelou que havia uma prática cultural também denominada ciranda, sem se tratar de roda infantil. Era uma ciranda tocada, cantada e baila-

da por adultos de ambos os sexos, prática cultural que ocorria principalmente na região da Zona da Mata pernambucana. Durante suas pesquisas, refletindo a respeito da ausência de estudos sobre essa prática cultural, Diniz (1960, p. 11) afirmou que uma série de estudiosos como “Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Oneyda Alvarenga, Théo Brandão, Rodrigues de Carvalho, Rossini Tavares de Lima, etc. parecem não ignorar a ciranda de adultos, mas o que nos dão – quando o dão – não vai além de vagas referências, verdadeiras alusões”.

De acordo com o depoimento dado a Evandro Rabello, em 1979 por Orlando Parahym, na época diretor do Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco, o folclorista Câmara Cascudo não teria conhecido a roda de adultos em seus tempos de estudante, nem mesmo durante suas viagens a Pernambuco em diversas épocas, quando registrou as mais distintas manifestações. Segundo o relato, o referido folclorista potiguar não teria tido contato com a ciranda nem durante o período em que ela se popularizou em meio à classe média da sociedade, transmutada em *show* na década de 1970 quando, de acordo com os periódicos locais, a dança vivenciava um momento áureo.<sup>11</sup>

Sabemos que Câmara Cascudo possuía conhecimento da prática cultural nomeada ciranda em outros estados do território brasileiro na década de 1970, como apontou o *Dicionário do folclore brasileiro* na edição de 1972. Nessa obra, no verbete ciranda, o folclorista faz referência à manifestação em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não à dança de roda em Pernambuco. E assim a descreve: “Dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminando o baile rural do fandango, em rodas concêntricas, homens por dentro e mulheres por fora” (CASCUDO, 1972, p. 267).

Na edição de 2001 do *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo, há a menção da ciranda em Pernambuco acrescentada ao verbete: “em Pernambuco, a Ciranda de roda é dança de adultos. Um dos versos cantados mais conhecidos diz: Esta ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá” (CASCUDO, 2001, p. 141). No livro *Cancioneiro pernambucano*, o jornalista Leonardo Dantas Silva (1978, p. 255) afirmou que “até 1960 a ciranda, como dança de adultos, só era conhecida nas comunidades rurais e totalmente desconhecida pelos pesquisadores. É deste ano o trabalho do padre Jaime Cavalcanti Diniz, um dos mais brilhantes musicógrafos brasileiros (...) veio chamar a atenção dos estudiosos para a mais democrática de nossas danças”.

A dança de roda também ficou excluída das obras de alguns poetas, sociólogos, cronistas, teatrólogos e jornalistas pernambucanos em diferentes épocas, a exemplo de Miguel do Sacramento Lopes Gama, o padre Carapuceiro que cri-

ticou os costumes na primeira metade do século XIX, referindo-se a diversos festejos como bumba meu boi, mamulengo, fandango, pastoril, pandeiro, etc., sem mencionar a ciranda (DINIZ, 1960 e RABELLO, 1979). O poeta Manuel Bandeira, que em seu poema “Evocação do Recife”, relatou coisas que fizeram parte de sua infância, lembrando pregões, cavalhadas, brincadeira de chicote queimado e a roda infantil, não se referiu à roda de adultos.

Em seu *Guia prático histórico e sentimental da cidade do Recife*, bem como no *Guia prático histórico da cidade de Olinda*, o sociólogo Gilberto Freyre abordou diversos folguedos pernambucanos, bumba meu boi, maracatus, clubes de frevo, caboclinhos, entre outros, mas em nenhum momento menciona a ciranda como dança existente nas duas cidades. O teatrólogo Luiz Marinho, autor de diversas peças como *Um sábado em 30* e *Viva o cordão encarnado*, que retratou o Brasil em suas peças, tendo como temas em seus trabalhos fandango, sambas, congos, também não tratou do folguedo em nenhum de seus trabalhos.

De acordo com Altimar Pimentel (2005), a expressão ciranda, surgiu muito antes do aparecimento da dança em Pernambuco,<sup>12</sup> que o pesquisador situou nos anos 40 e 50: “o termo já era aplicado no litoral fluminense e no interior paulistano, e até folguedo, no Amazonas” (p. 42). Em *Danças dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade (1982) classificou a ciranda que presenciou no Amazonas, no lugarejo de Caiçaras em 1927, como dança dramática. O folclorista relatou que “a dança dramática que vi bailar, eles a chamavam de Ciranda, e de fato, como cantiga de transladação do rancho pelas ruas, cantavam a dança de roda” (p. 42).

Ao final da pesquisa, Jaime Diniz não conseguiu responder a seus questionamentos iniciais em torno das lacunas dos estudos sobre a ciranda de adultos em Pernambuco, não indicando a razão da omissão ou do possível desconhecimento de diversos intelectuais a respeito da prática cultural. Apesar disso, o musicólogo pernambucano nos concedeu importante estudo sobre prática cultural no Estado de Pernambuco, trabalho que é considerado pioneiro, como afirmam vários intelectuais, entre eles, Evandro Rabello, Mário Souto Maior, Leonardo Dantas, sendo citado como referência nos estudos que se debruçam sobre o tema.

## COCO OU CIRANDA? CIRANDA OU COCO?

A ausência de estudos sobre a ciranda em Pernambuco nos motivou a levantar questões sobre os possíveis fatores dessa não produção: teria o fato de a ciranda não ter indumentária própria, considerada ‘exótica’, não precisar de nenhum tipo de aprendizado *a priori*, ou seja, qualquer um pode aprender na hora

a dançar, e não ser prática cultural cercada de ritos e instrumentos considerados ‘pitorescos’, pode ter gerado a falta de interesse em narrar a manifestação?

Teria a maioria dos folcloristas a considerado ‘desinteressante’ por ser uma prática cultural informal e pela falta de ‘exotismo’ tão procurado por alguns estudiosos na época? Afinal, os folcloristas quase sempre preferiram estudar as manifestações herméticas e ritualísticas, com indumentárias específicas, objetos simbólicos, práticas cerimoniais e ‘exóticas’, com o objetivo de as desvendar. Levantamos ainda a possibilidade de essa escassez estar relacionada ao fato de alguns pesquisadores, possivelmente, a terem confundido com outra prática cultural, o coco, manifestação que desconhece fronteiras rígidas com relação à ciranda e que, às vezes, é praticada conjuntamente por seus integrantes. Nesse sentido, Roger Bastide (1959) na obra *Sociologia do folclore brasileiro*, chama a atenção para a dificuldade de no Brasil não haver terminologia uniforme, no que se refere à denominação das práticas culturais populares.

Segundo esse autor, as variações dos “léxicos folclóricos” ocorrem quando se estabelecem denominações para determinadas manifestações culturais que não correspondem às mesmas em outra região, ou mesmo, quando a expressão designativa da prática cultural indica outro folguedo, distinto da manifestação nomeada pela mesma expressão. Dessa forma, nos questionamos: será que essa variação poderia ter ocorrido no momento em que os pesquisadores e folcloristas escreviam sobre a ciranda? ou seja, quando pesquisaram e escreveram sobre a prática cultural “coco”, poderiam estar, na verdade, diante da ciranda, ou mesmo, diante das duas manifestações, sem perceber as diferenças das variações terminológicas? A indagação é pertinente, pois

não existe no Brasil uma terminologia uniforme; conforme as regiões, nós nos encontramos diante de léxicos folclóricos diferentes, quer uma mesma dança, por exemplo, tome nomes diversos, como batuque, jongo, samba rural, coco, chegança dos marujos, Nau Catarineta, quer o mesmo nome designe realidade muito diversa, o que quase sempre acontece com um desses termos que acabamos de citar, o que é ainda mais grave (BASTIDE, 1959, p. 9).

Em A literatura dos cocos, estudo publicado na obra *Os cocos*, Mário de Andrade (1984) também ressaltou a variação das terminologias estabelecidas para as práticas culturais no Nordeste, principalmente no que se refere às que se conferiram aos cocos. Segundo o autor, as designações das manifestações culturais populares, sobretudo, nos “cantos orquésticos”, por ele definidos como formas culturais que reuniram música, poesia e dança, como a ciranda e o coco, por exemplo, estariam a causar dúvidas e confusões. Nos anos 20 e 30, a utilização da

expressão coco, fez com que Mário de Andrade ressaltasse a dificuldade de saber o que a terminologia designava na época como coco, avaliando que

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquísticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, *coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem*. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras (p. 346, grifo nosso).

Sem mencionar a expressão ciranda de adultos, Mário de Andrade, ao presenciar diversos os cocos durante suas viagens ao Nordeste, supôs sua aproximação com as “rodas coreográficas portuguesas de adultos”. Seriam essas rodas coreográficas portuguesas, cirandas de adultos? Não sabemos; mas, segundo Mário de Andrade, as aproximações dos cocos com as danças e músicas de adultos se tornariam complexas para se perceber as distinções em ambos, pois:

O coco ora é dançado ora não. *Sob esse ponto de vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas pra adultos*. Não dou isto como certo, é apenas uma impressão que tenho. Porém essa impressão tem razão de ser. A ascendência portuguesa é bem constante na música do norte brasileiro, Pernambuco pra cima. De lá pra baixo ela aparece também mas sobretudo nas nossas rodas infantis e nos acalantos. Já nas *danças e cantigas pra adultos é mais difícil da gente perceber e desaparecer por completo as mais das feitas* (p. 347, grifo nosso).

A dúvida do escritor em relação à mobilidade da nomenclatura referente aos cocos também foi registrada durante uma de suas viagens ao Estado da Paraíba, em 28 de janeiro de 1929. Ao avistar algumas pessoas cantando e dançando coco em uma praia paraibana, provoca no poeta esta afirmação:

Logo de entrada pra me indicar a possibilidade de um bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. *O que é, o que não é: era uma crilada gasosa dançando e cantando na praia*. Gente predestinada pra dança e cantar, isso não tem dúvida. *Sem método, sem os ritos coreográficos do coco*, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável (ANDRADE, 1993, p. 40, grifo nosso).

Alguns estudiosos, como Altimar Pimentel, Jaime Diniz, Evandro Rabello, Josemir Camilo, Maria Ignez Novais Ayala, Marcos Ayala, entre outros, também comentaram as aproximações existentes entre o coco e a ciranda, que estariam imbricados na vivência dos grupos praticantes dessas duas manifestações, seja nos temas das músicas presentes em ambas, sendo apenas adaptados letras e/ou ritmos, seja nos passos, isto é, na coreografia. No que se refere a alguns instrumentos, como o bombo, o ganzá e o tarol, encontrados tanto no coco como nas rodas de cirandas, bem como na configuração da dança, ambos são danças de rodas e não possuem data, período e/ou ciclo festivo específico para apresentar-se.

Dessa forma, “quando nos referimos a essas duas manifestações de música, canto e dança, é preciso lembrar que estamos diante de duas brincadeiras que, em geral, são encontradas juntas, pois no decorrer do coco também se dança a ciranda” (AYALA; NOVAIS, 2000, p. 10). Nos estudos realizados sobre os cocos na Paraíba, Maria Ignez Novais e Marcos Ayala perceberam que havia “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” (p. 37).

O historiador Josemir Camilo de Melo (2010), ao pesquisar um grupo de cirandas/cocos localizado na comunidade rural denominada Caiana dos Crioulos, em Alagoa Grande (PB), demonstrou como essas duas práticas culturais estão imbricadas e imiscuídas, de tal forma, que se torna complexa a distinção do que no grupo seria uma, o que seria outra – o que nos remete às observações de Mário de Andrade nos anos 20 e 30. Melo (2010) referindo-se à ciranda de Caiana dos Crioulos afirmou que “coco e ciranda estão entrelaçados e a ciranda, ao que tudo indica, é uma modalidade de dança originada do coco.<sup>13</sup> Tanto que em algumas apresentações, o grupo se exhibe com coco e o público brincante que entra na roda, sem perceber, dança ciranda” (p. 7).

Em Caiana dos Crioulos, teria ocorrido “uma cena de circularidade diferente em que os gêneros e ritmos são alternados: dona Edite canta coco, a roda dança ciranda e a nora Elza, uma das líderes do grupo, dança coco com outra pessoa no meio da roda” (p. 10). Nesse entrecruzar de cirandas e cocos, nos indagamos: não teria ocorrido esse amálgama em outros períodos e em outros grupos de cirandas e não apenas na de Caiana dos Crioulos, sobretudo nas rodas de adultos em Pernambuco?

Suposição provável, dado sabermos que as manifestações culturais são produtos de práticas sociais, cujos sujeitos circulam nas mais distintas manifes-

tações da cultura popular, ressignificando essas práticas no fazer e refazer de sua cultura. Mestres cirandeiros são às vezes também mestres de cocos, maracatus, reisados, pastoris, etc., como, por exemplo, Antônio Baracho, mestre de ciranda e também de maracatu; Salustiano, que era cirandeiro, mestre de maracatu e rabaqueiro; Geraldo de Almeida, mestre da Ciranda Imperial e de um coco com o mesmo nome, também era brincante de um reisado; João da Guabiraba, mestre cirandeiro, possuía também um pastoril.

Desse modo, encontramos em uma manifestação cultural expressões e diálogos com tantas outras práticas culturais distintas, mas que se relacionam, através dos atores sociais, e se ressignificam. Independentemente, porém, das semelhanças e diferenças que o coco e a ciranda possam ter compartilhado ou mesmo ainda venham dividir, a roda de adultos em Pernambuco, segundo o folclorista Evandro Rabello (1979, p. 20), foi gradativamente ganhando espaço e retirando a preferência do coco que

Foi dominado por outra dança, chamada Ciranda, que lhe quebrou as forças. O *coco* foi aos poucos deixando de gozar da integral preferência (...) aí pela década de quarenta. A Ciranda já existia e dividia com ele esta glória. Cantava-se e dançava-se cada vez mais Ciranda e, logicamente, menos *coco*.

Em consonância com a afirmação de Evandro Rabello, para quem o coco teria perdido a preferência para a ciranda, o escritor Altimar Pimentel (2005, p. 27) afirmou que, “a substituição do coco de roda pela ciranda, como era de esperar, deixou marcas do primeiro sobre a segunda, principalmente no que se refere ao samba de ciranda, registrado pelo padre Jaime Diniz”. Esse samba de ciranda a que Altimar Pimentel se referiu foi registrado por Jaime Diniz (1960) em Ribeiro Grande (PE):

Uma curiosidade coreográfica de Ciranda – absolutamente não generalizada – é o “samba de ciranda”, bailado de mãos dadas (as mãos, apenas) com muitos movimentos do corpo, sobretudo de um lado para o outro. Em Ribeiro Grande, tivemos a oportunidade de ver essa modalidade de dança, realizada – notem a curiosidade – por meninos e rapazes, à alta hora da noite (p. 30).

Após a observação do “samba de ciranda”, Jaime Diniz anotou os versos cantados em Ribeiro Grande, cujo tema, segundo o pesquisador, era encontrado em outras manifestações do folclore. Eis a letra registrada pelo musicólogo: “*Ca-juêro abalou,/Abalou, deixa abalá/A fulo da jaquêra/A pena do meu pavão;/Já chegou o qu’eu queria/Descansei meu coração*” (p. 30, grifo nosso).

Grafamos as duas primeiras linhas da melodia acima, a qual foi nomeada como samba de ciranda pelo musicólogo Jaime Diniz, por as termos encontrado como refrão de um coco, descrito por Mário de Andrade (1984). O que nos faz questionar: samba de ciranda seria uma influência dos cocos nas rodas de cirandas? seria uma variante das melodias das cirandas também cantadas nos cocos de roda? ou, ainda, seria esse grupo de rapazes dançando “à alta hora da noite”, segundo Jaime Diniz, um samba de ciranda ou um coco de roda? ou os dois, como Josemir Camilo de Melo observou na ciranda de Caiana dos Crioulos?

Voltando, porém, à questão da letra, essas estrofes iniciais do samba de ciranda citado por Jaime Diniz em 1960 eram iguais às nomeadas nos anos 20 e 30 como “o refrão dum coco” “Cajueiro abalou! Abalou, deixa abalar!” (ANDRADE, 1984, p. 347), por Mário de Andrade. Em 16 de setembro de 1960, em Goiana (PE), Jaime Diniz (1960, p. 43) também registrou uma melodia a qual era “um coco butado im ciranda”. A referida ciranda, abaixo citada, teria sido informada ao pesquisador pela esposa do mestre cirandeiro Miguel Benevides, da cidade de Goiana, Mata Norte de Pernambuco: “Teu cabelo é preto, é preto, / Teu sembrate é matadô; / Na barra do teu vestido / Nem fai frio, nem fai calô” (p. 43).

Em relação à questão da estrutura musical de cocos e cirandas, segundo Jimmy Vasconcelos de Azevêdo (2000, p. 80-81) há:

versos de elevado teor lírico que são um híbrido gerado por uma zona de indiferenciação entre as formas do coco e da ciranda. A diferenciação ciranda ou coco só pode ser dada pelo ritmo com que os versos são cantados, e exige ouvidos bastante treinados, pois o ritmo da ciranda, em algumas localidades, chega a ser extremamente parecido com o do coco. Isso torna difícil o trabalho do pesquisador, ao mesmo tempo em que abre caminho para futuros aprofundamentos acerca dessa interessante interpenetração dos gêneros.

Essas são questões que merecem estudos mais aprofundados. Contudo, diante do exposto, acreditamos que não podemos condicionar o surgimento das cirandas em Pernambuco a partir dos registros realizados por pesquisadores e folcloristas, como fez, por exemplo, Altimar Pimentel ao afirmar que a ausência de registro da prática cultural é devido ao fato de ela haver surgido em Pernambuco em torno da metade do século XX. Esse estudioso condicionou a existência da manifestação a seus registros escritos formais, realizados por pesquisadores, datando seu aparecimento nos anos 40 e 50. No entanto, sabemos que já em 1907 Pereira da Costa (apud DINIZ, 1960, p. 19) assinalou a presença de “outros gêneros de danças populares, com música e letra (...) como a *ciranda*, a *rolinha* e as *anquinhas*, a *caranguejo* e o *candieiro*.”

Os folcloristas que produziram estudos sobre as mais diversas práticas culturais em Pernambuco nas décadas de 1960 a 1980, período em que a ciranda se havia “tornado moda”, contraditoriamente não se detiveram em estudos detalhados sobre a manifestação, apenas citando-a em verbetes ou fazendo tímidas referências, limitando-se a repetir os estudos de Jaime Diniz e de Evandro Rabello. Não podemos condicionar a “existência” ou a história da ciranda a partir de seu registro em um documento, como se o mesmo fosse o testemunho da “verdade”, pois a história é feita do cruzamento de fontes, da produção de embates entre elas, de novas perguntas, fugindo das armadilhas que levam às evidências e às “certezas.” Tal perspectiva não impede a identificação de mudanças na manifestação cultural, mas desloca o lugar da investigação, assinalando experiências que são vivenciadas de maneiras distintas nos usos e nas interações inscritas nas práticas dos indivíduos em determinada sociedade.

São questões que levam a(s) história(s) da ciranda a dimensões bem mais amplas do que a atribuída pela historiografia que se tem hoje. De toda forma, sem encerrar essas e outras questões neste trabalho, podemos concluir dizendo que nessas rodas de cirandas há muitas possibilidades históricas ainda não narradas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio de Magareth Rago, 3. ed., Recife/São Paulo: FJN/Ed. Massangana/Cortez, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2. ed. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os cocos*. Prep. Introd. Notas Oneyda Alvarenga. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL/Fundação Pró-Memória, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.
- ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.
- AYALA, Marcos; NOVAIS, Maria Ignez (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- AZEVEDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: AYALA, Marcos; NOVAIS, Maria Ignez (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- BARBOSA, Letícia Rameh. *Movimento de cultura popular: impactos na sociedade pernambucana*. Recife: Ed. do Autor, 2009.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

- BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. *Folgedos e danças de Pernambuco* – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989. (Coleção Recife, LV) 2ª edição.
- \_\_\_\_\_. Festas juninas. In: MAIOR, Mário Souto. *Ciclo junino*. Coordenação e edição Leny de Amorim Silva, Prefeitura da Cidade do Recife, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed., Brasília: INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed., edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.
- D'AMORIM, Elvira. *Do lundu ao samba: pelos caminhos do coco*. João Pessoa: Ideia; Arpoador, 2003
- DINIZ, Jaime. Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano. *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Recife, 1960.
- \_\_\_\_\_. Ciranda: dança popular. *Estudos Avançados*. Dossiê Nordeste I, São Paulo, v. 1, n. 1, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GRABOIS, José. Que urbano é esse? O habitat num espaço de transição do norte de Pernambuco. *Estudos Avançados*. Dossiê Nordeste seco, São Paulo, v. 13, n. 36, mai.-ago. 1999.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MAURÍCIO, Ivan. *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)*. Recife: Ed. Alternativa, 1978.
- MELO, Josemir Camilo de. Cultura, memória coletiva e identidade étnica na ciranda de Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande (PB). *Anais do X Encontro Nacional de História Oral – Testemunhos: história e política, 10, 2010, Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970-1976)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC-SP, 1985.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Ciranda de adultos*. João Pessoa: Fundo de incentivo à cultura “Augusto dos Anjos”, 2005.
- RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1979.
- SILVA, Leonardo Dantas. *Cancioneiro pernambucano*. Recife: Departamento de Cultura/Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

---

\_\_\_\_\_. A música e o ciclo junino. In: MAIOR, Mário Souto. *Ciclo junino*. Coordenação e edição Leny de Amorim Silva. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1992.

## NOTAS

- 1 A Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur) foi criada, em 1967 no governo de Nilo Coelho, com o objetivo de executar a política estadual de turismo afinada com a Política Nacional de Turismo do governo federal. Um ano depois, em junho de 1968, foi criada pela Lei n. 9.927 a Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur), mantida pela prefeitura de Recife, trabalhando lado a lado com a Empetur. Essas instituições promoveram uma série de ações e projetos visando “preservar” as manifestações entendidas como populares em Pernambuco. Uma dessas ações foi a criação dos Festivais de Cirandas, concursos ocorridos anualmente para a escolha da “melhor” ciranda da cidade. As promoções e os projetos destinados às práticas populares em Pernambuco por essas instituições provocaram discussões e embates entre alguns estudiosos, sobretudo folcloristas, que eram contrários às intervenções realizadas por essas instituições na cultura popular.
- 2 “O coco é uma dança de umbigada, cuja base instrumental é a percussão que emprega o ganzá e o zabumba (...) o coco é uma dança de roda, com um casal no centro que se reveza com os demais, um após o outro. Os formadores do círculo de dançarinos, pisam forte no solo, batem palmas, e vagarosamente circulam ao mesmo tempo em que giram o corpo de um lado para outro” (D’AMORIM, 2003).
- 3 Em contrapartida, Maurício (1978, p. 62) afirmou que, apesar de a ciranda e o coco de roda não serem brincadeiras específicas do ciclo natalino, na Região Metropolitana do Recife foram a ele incorporados.
- 4 A palavra *começos* aqui utilizada se afina com perspectiva de Nietzsche que se opõe a pesquisa de origem no sentido de buscar a essência exata do objeto, sua forma imóvel que pudesse desvelar uma identidade primeira. Para discussão aprofundada ver Nietzsche, a genealogia e a história in Foucault, 1979, p. 15.
- 5 As pontas de ruas foram definidas por José Grabois (1999, p. 22) como bairros residenciais ocupados principalmente por população proletária, na maioria constituída por trabalhadores rurais assalariados e sazonais.
- 6 Há minuciosa descrição dos instrumentos utilizados nas cirandas em Rabello, 1979, p. 69-74.
- 7 O conceito de tradição, como algo imutável, costume advindo de tempos imemoriais, sofreu um deslocamento através da historiografia recente, que passou a apontar as intenções e fabricações das tradições como invenções. Para aprofundamento dessa discussão, ver Hobsbawm e Ranger, 1997.
- 8 No final do século XIX e início do XX o Recife atravessou um torvelinho de mudanças. O Nordeste perde, por parte dos produtores de açúcar e de algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados, sua influência para o Centro-Sul, no que se refere aos espaços político e econômico no Brasil. É a partir dos anos 20 que a cidade passar a ter outra configuração espacial, novas construções despontam, o processo de urbanização “apaga” ruas centenárias, novos

ordenamentos da cidade são instituídos. Para aprofundamento dessa questão, ver Arrais, 2006 e Albuquerque Júnior, 2006.

- 9 O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado na década de 1960 na cidade do Recife por um grupo de intelectuais que tinha por base a educação e o desenvolvimento da cultura. Os intelectuais que faziam parte do MCP fundamentavam-se nas “raízes” da cultura popular, estimulando o desenvolvimento intelectual e crítico das camadas populares. (BARBOSA, 2009). Em 1970, também no Recife é criado por Ariano Suassuna o Movimento Armorial o qual visava à realização de uma arte erudita, partindo das “raízes” populares da cultura brasileira, pressupondo que a expressão mais “autêntica” da cultura brasileira estaria enraizada na cultura popular. Para maior discussão ver Moraes, 2000. A ressonância advinda dos debates intelectuais originados por esses dois movimentos, MCP e Armorial, aliados às ações dos órgãos públicos nos anos 1970, proporcionou à ciranda uma maior visibilidade, atrelada às ações dirigidas para o desenvolvimento do turismo que promoveram os Festivais de Cirandas, ocorridos até meados de 1980.
- 10 Para aprofundamento dessa discussão, ver Ortiz, 1985.
- 11 Essas informações foram relatadas pelo escritor, médico e professor Orlando Parahym ao folclorista Evandro Rabello na obra citada, em 1979. De acordo com Orlando Parahym, o encontro de Câmara Cascudo com a ciranda se teria dado em uma apresentação de ciranda em sua homenagem promovida pelo Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco, cujo diretor na época era Orlando Parahym. A folclorista Elza Loureiro, funcionária do Departamento de Cultura do Estado e organizadora da homenagem citada a Câmara Cascudo, em abril de 1979 teria relatado também a Evandro Rabello que Câmara Cascudo desconhecia a ciranda.
- 12 Ainda que o objetivo deste trabalho seja analisar a ciranda vivenciada no Estado de Pernambuco, é relevante destacar que, salvo as especificidades, há cirandas, ou melhor, há danças de roda ou circulares em diversos países, como França, Inglaterra, Escócia, Portugal, bem como em diversos estados brasileiros, como São Paulo, Rio de Janeiro, Paraíba, Amazonas. Em cada local a manifestação possui diferentes conotações e sentidos.
- 13 Ressaltamos não ter sido encontrado em nossa pesquisa documental nenhum indício de que a ciranda se tenha originado do coco; queremos aqui apenas explicitar as aproximações entre essas duas práticas culturais.

---

**Déborah Callender** é Gerente de Ensino da Secretaria de Educação do município de Igarassu, professora da rede pública do Estado de Pernambuco e integrante do grupo Culturas Populares: Novos desafios, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Recebido em: 20/06/2012

Aceito em: 08/08/2012