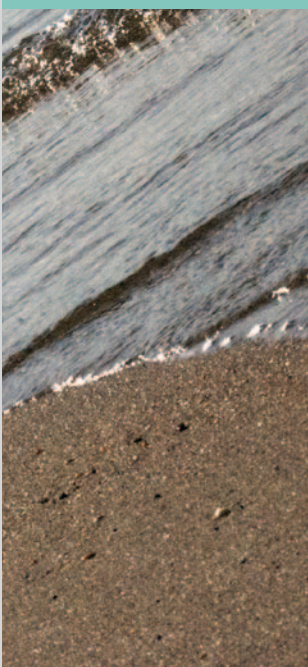




{Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco}



INRC da
CIRANDA

Inventário Nacional de Referências Culturais

{ Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco }



INRC da
CIRANDA

Inventário Nacional de Referências Culturais

Presidenta da República
Dilma Vana Rousseff

Ministra da Cultura
Marta Suplicy

Presidenta do Iphan
Jurema de Souza Machado

Diretora do Patrimônio Imaterial
Célia Maria Corsino

Superintendente do Iphan em PE
Frederico Faria Neves Almeida

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Coordenadora Geral de Identificação
e Registro
Mônia Silvestrin

Coordenação de Identificação
Ivana Cavalcante

Coordenadora Geral de Salvaguarda
Rívia Bandeira

SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN EM PERNAMBUCO

Coordenador Técnico
Fábio Cavalcanti

Coordenador Administrativo
Santino Cavalcanti

Procuradora Federal junto ao Iphan-PE
Fabiana Dantas

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Governador
Eduardo Campos

Vice-governador
João Lyra Neto

Secretário da Casa Civil
Tadeu Alencar

SECRETARIA DE CULTURA

Secretário
Marcelo Canuto

Diretora de Gestão
Maria de Lourdes Mergulhão

Diretor de Políticas Culturais
André Brasileiro

Diretor de Produção
Luiz Cleodon

Gestora de Comunicação
Michelle de Assumpção

FUNNDARPE

Presidente
Severino Pessoa

Diretora de Gestão
Sandra Bruno

Diretor de Gestão do Funcultura
Thiago Rocha

Diretor de Gestão de Equipamentos
Culturais
Selma Arteiro

Diretora de Preservação Cultural
Célia Campos

Coordenadora de Patrimônio Histórico
Neide Fernandes

Coordenadora de Patrimônio Imaterial
Janine Primo Meneses

FICHA TÉCNICA

Coordenadora Geral

Célia Campos

Coordenador(a) Técnico

Eduardo Sarmento / Janine Meneses

Supervisores Técnicos:

José Brito, Leilane Nascimento, Luiz Henrique dos Santos, Andresa Santana, Jaqueline Silva e Livia Froes.

Acompanhamento - Equipe Técnica na

Superintendência do Iphan em PE –

Núcleo de Patrimônio Imaterial

George Bessoni (Antropologia)

Júlia Morim (Antropologia)

Romero de Oliveira e Silva Filho (História)

EQUIPE DO INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS

Aplicação do Inventário Nacional de

Referências Culturais (INRC)

Associação Respeita Januário (ARJ)

Coordenadora de Pesquisa

Ester Monteiro de Souza

Sandro Guimarães de Salles (1ª Etapa)

Supervisão Técnica

Janine Primo C. de Meneses

(Levantamento Preliminar)

Leilane Nascimento

Produção

Naara Santos

Diagramação

Naara Santos

Paulo Moraes Junior

Projeto Gráfico

Isadora Melo

Fotografias

Alex Costa

Imagem de Arquivo

FUNDARPE

Revisão de Texto

Fabiana da Silva Campos dos Santos

Transcrição de Partituras

Michael Zenryu Iyanaga

Equipe de Pesquisa:

Pesquisadores

Déborah Callender, Fernando Souza,

Jaqueline de Oliveira e Silva, Jefferson S.

Bezerra Lara Cyreno, Leonardo Leal Esteves,

Marcio Antonio de Luna, Michael Zenryu

Iyanaga e Soraya Guimarães de Salles Pontes

Ficha Técnica do Vídeo:

Direção e Roteiro

Leo Tabosa

Montagem e Edição de Som

Leo Alfinete

Som Direto

Juarez Almeida

Still

Alex Costa, Leo Alfinete e Paulo Maia

Texto da Narração

Ester Monteiro de Souza

Narração

Naara Santos

Gravação em Estúdio

Marcos André

FICHA TÉCNICA DO DOSSIÊ:

Edição de Textos

Déborah Callender

Ester Monteiro de Souza

Jaqueline de Oliveira e Silva

Jefferson S. Bezerra

Lara Cyreno

Leilane Nascimento

Marcio Antonio de Luna

Michael Zenryu Iyanaga

Agradecimentos:

Ciranda Alinhando Pensamentos

Ciranda Brasileira

Ciranda Cobiçada

Ciranda de Acalanto

Ciranda de Dona Duda

Ciranda de Lia de Itamaracá

Ciranda de Onda

Ciranda Dengosa

Ciranda do Amor

Ciranda do Baracho

Ciranda do Galinho do Nordeste

Ciranda do Mateus

Ciranda do Rosildo e Seus Cabras da Peste

Ciranda dos Cangaceiros de Lampião e Seus

Cabras da Peste

Ciranda Flor do Amor

Ciranda Formosa

Ciranda Grupo da Amizade

Ciranda Imperial

Ciranda Lazer de Ouro

Ciranda Lunar

Ciranda Misteriosa de Tracunhaém

Ciranda Mimosa

Ciranda Maria Farinha

Ciranda Nordestina (Araçoiaba)

Ciranda Nordestina (Família Salustiano)

Ciranda Nova Beija Flor

Ciranda Popular

Ciranda Popular de Rio Doce

Ciranda Rainha Pernambucana

Ciranda Rosa Viva

Ciranda Rosas de Ouro

[Homenagem póstuma à Luiz Barbosa da
Silva \(Mestre Nazaré – 1949-2013\)](#)

“[...] Tudo principia na própria pessoa
Vai como a criança que não teme o tempo [...]”
(Redescobrir – Gonzaguinha)

A todos os pesquisadores, profissionais e
instituições envolvidos na realização deste
INRC

Recife, 2014

{ Sumário }

8 APRESENTAÇÃO

10 INTRODUÇÃO

14 METODOLOGIA (*Leilane Nascimento*)

PARTE I

21 1 OS LUGARES DA CIRANDA (*Déborah Callender e Ester Monteiro de Souza*)

21 1.1 O LUGAR DA CIRANDA EM PERNAMBUCO

24 1.2 A CIRANDA E SEUS LUGARES DE CELEBRAÇÃO

26 1.3 OCUPANDO LUGARES, ESPAÇOS PARA CIRANDA

29 1.4 O LUGAR SOCIOESPACIAL DE HOMENS E MULHERES NA CIRANDA

PARTE II

37 2 CIRANDAS: REFERÊNCIAS HISTÓRICAS EM PERNAMBUCO

37 2.1 ASPECTOS DAS CIRANDAS DO INTERIOR

38 2.2 CIRANDAS NA MATA NORTE PERNAMBUCANA (*Lara Cyreno*)

38 2.2.1 O Engenho como o “espaço social” da morada, do trabalho, da ciranda

39 2.2.2 O barraqueiro e o botequim

40 2.2.3 O aprendizado no cotidiano dos engenhos

41 2.2.4 O “apito”, “pé duro” e outras referências históricas

43 2.2.5 Da ciranda de engenho à ciranda de rua

44 2.3 ASPECTOS DAS CIRANDAS URBANAS

45 2.4 CIRANDAS NA CAPITAL: TRANSFORMAÇÕES, PERMANÊNCIAS, OUTRAS EXPERIÊNCIAS (*Jefferson Bezerra*)

45 2.4.1 Memória e migração: sobre a ciranda na Zona da Mata Norte de Pernambuco

51 2.4.2 A praia: onde o mar ganha forma de ciranda

55 2.4.3 As “pontas de rua”: o local por excelência da cultura popular

55 2.4.4 Sobre os Festivais de Ciranda

57 2.4.5 Ciranda no interior, ciranda na capital: aproximações e distanciamentos

PARTE III

61 3 ENTRELAÇANDO SABERES: DESCREVENDO A CIRANDA EM PERNAMBUCO

63 3.1 EXPRESSÕES DE FÉ E RELIGIOSIDADE NA CIRANDA

(*Ester Monteiro de Souza*)

70 3.2 DE MÃO DADAS: A DANÇA NA CIRANDA PERNAMBUCANA

(*Jaqueline de Oliveira e Silva*)

70 3.2.1 Roda de Ciranda

73 3.2.2 De hoje e de antigamente: a ciranda de embalo, pé duro, avexada, supapo

76	3.2.3	As cirandeiras e o povo: os sujeitos da dança
77	3.2.4	Dançar ciranda: movimentações e corporalidade
78	3.2.5	Transformações
81	3.3	A MUSICALIDADE DA CIRANDA (<i>Michael Iyanaga</i>)
82	3.3.1	Os integrantes
90	3.3.2	Verso, melodia e ritmo
96	3.3.3	Os instrumentos
103	3.3.4	Apresentações de ciranda
108	3.4	O MESTRE-CIRANDEIRO: CONCEITOS E OFÍCIOS (<i>Michael Iyanaga</i>)
109	3.4.1	O mestre de outrora
112	3.4.2	O(s) conceito(s) de mestre
116	3.4.3	A formação do mestre-cirandeiro
118	3.4.4	O processo formativo composicional
122	3.5	A INDUMENTÁRIA DA CIRANDA (<i>Márcio Antônio de Luna</i>)
122	3.5.1	Descrição das roupas – de flores e cores para cirandar
123	3.5.2	As vestes de “antigamente” e suas transformações
126	3.5.3	Criatividade e diversidade nos trajes

PARTE IV

129	4	MEIA VOLTA, VOLTA E MEIA: MEMÓRIA, VIGÊNCIA, SENTIDOS E TRANSFORMAÇÕES DA CIRANDA EM PERNAMBUCO (<i>Déborah Callender</i>)
129	4.1	A DANÇA DE RODA NOS FESTIVAIS
130	4.2	SURGE OUTRO FESTIVAL
134	4.3	O ENCONTRO DOS MESTRES NA MATA NORTE
137	4.4	NO CIRANDAR DAS RODAS - ESTABELECENDO MUDANÇAS
140	4.5	NO CAENCIAR DOS PASSOS - INSTITUINDO OUTROS PASSOS
143	4.6	VISIBILIDADE MUDIÁTICA X INVISIBILIDADE SOCIAL
151		RECOMENDAÇÕES PARA CONSTRUÇÃO DO PLANO DE SALVAGUARDA.

157		REFERÊNCIAS
-----	--	-------------

{ Apresentação }

Este trabalho visa tornar público os processos e resultados da pesquisa sobre uma das mais importantes manifestações culturais vividas no Estado de Pernambuco: a ciranda.

Nosso objetivo principal foi reunir informações que imprimam o mérito da prática cultural da ciranda pernambucana como uma das formas de expressão do patrimônio imaterial brasileiro. A ciranda é uma manifestação cultural que reporta às inocentes brincadeiras de roda da infância, entretanto, vivenciada por adultos como um modo coletivo de celebrar a vida, livre de distinção pessoal, delimitações ou temporalidades rígidas. Dançar ciranda é uma ação objetiva, contudo, repleta de subjetividades, sentimentos e significados quiçá indeterminados, dadas as particularidades que envolvem os seus propósitos e processos de execução.

Valendo-se de um recorte territorial, encontramos a ciranda tanto na capital quanto no interior de Pernambuco, estabelecida como um rizoma¹ que se estende desde as areias dos canaviais da Mata Norte, praias da Região Metropolitana até os asfaltos que recobrem ruas e pátios do Recife. Cada qual com denominações representativas das suas identidades, a exemplo da “ciranda de engenho”, “ciranda praieira” “ciranda de rua” ou simplesmente “ciranda”. Tais categorias nativas não diminuem o seu valor representativamente democrático. Com isso, apropriamo-nos dessa atribuição de valor dado à ciranda e juntamos as nossas mãos às dos representantes legítimos dessa expressão cultural para formarmos uma roda. Assim, em consonância com as vozes de diferentes agentes, circularmos pelas dimensões históricas, geográficas, sociais, políticas, artísticas e simbólicas, que permeiam o universo desse bem. Deixamos, ainda, aos leitores, num trabalho escrito por várias mãos, a oportunidade de apreciar alguns saberes, lembranças, anseios e sonhos de quem se dedica a preservação da cultura popular e da sua identidade cultural, fator determinante para a qualidade de suas vidas. Então, vamos cirandar? Essa ciranda é de todos nós!

¹ O conceito de “rizoma” aqui é empregado da maneira idealizada por Deleuze e Guattari (1997) para explicar as multiplicidades por elas próprias. Para melhor compreensão do conceito ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo, Ed. 34. 1997.

Conferindo à sonoridade da palavra Ciranda uma relevância poético-metafórica, podemos afirmar que a mesma faz ressoar uma força que aciona nossa memória e, de uma maneira que pareça involuntária, dá movimento ao corpo. Isso, de algum modo, realça um sentimento de pertencimento, reafirmando a “identidade cultural”² e projetando a lembrança de um “passado vivido”³.

Os estudos iniciais acerca da ciranda em Pernambuco foram publicados a partir do ano de 1960. Como aponta Déborah Gwendolyne Callender França (2011, p. 33), nesse período, apenas dois pesquisadores haviam se dedicado ao conhecimento do tema, o padre pernambucano Jaime Cavalcanti Diniz, que publicou em 1960 a obra intitulada *Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano*; e o folclorista, também pernambucano, Evandro Rabello, que editou em 1979 o livro *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Os estudos sobre ciranda e sua definição à época eram tão imprecisos que Jaime Diniz fez a seguinte conclusão, aqui descrita por França:

Durante suas pesquisas, em 1960, Jaime Diniz 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? [...]”. (FRANÇA, 2011, p.32).

O termo ciranda foi uma palavra omitida dos dicionários do início do século XX e quando encontrado, a partir da segunda metade desse século, era apontado meramente como dança de criança, dança de adulto ou sinônimo de utensílio (peneira) para joeirar, ou seja, peneirar separando o joio do trigo, conforme apontou RABELLO (1979, p.30) em sua pesquisa⁴. Na edição recente do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luiz da Câmara Cascudo, o termo aparece como “dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos”. (CASCUDO, 2012, p. 208-209). Conquanto, o autor ao referenciar os locais de manifestações da ciranda, não a localiza no Estado de Pernambuco, apenas no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e em São Paulo⁵, o que pode denotar uma pesquisa reduzida em sua dimensão.

[P]ara alguns estudiosos a ciranda teria origem na palavra espanhola “zaranda”, instrumento para peneirar farinha, ou no vocábulo árabe “çarande” que significa encadear, enlaçar, tecer uma coisa. Leite de Vasconcelos “[...] filiou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em ‘serões’, grafando, por esta razão, seranda e não ciranda” (FRANÇA, 2011, p.33).

Nos dias atuais, os estudos acadêmicos e outras publicações sobre a ciranda, particularmente a Ciranda de Pernambuco, permanecem escassos, especialmente se levado em consi-

² A identidade cultural aqui é entendida ao modo de Luciano dos Santos (2011) em muitos sentidos, “a fonte de significados e experiências de um povo”.

³ No artigo intitulado “Maurice Halbwachs e a questão da Memória”, a historiadora Juliana Pito Carvalho (2006) reflete a ideia de Halbwachs para quem o “passado vivido” é um apoio da memória, permitindo a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural. Tal situação ocorreu com frequência quando das abordagens sobre a Ciranda.

⁴ Ver: RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1979. 70 p. ISBN (Broch.).

⁵ Durante a pesquisa, identificamos ainda a prática cultural da ciranda como dança de roda no Estado do Pará, região norte brasileira.

deração o surgimento de novos grupos e a importância do exercício dessa prática cultural no Estado. Do ponto de vista representativo, a ciranda se mostra rodeada por uma “teia de significados”⁶, de forma a considerar simultaneamente aspectos de caráter concretos e abstratos como é a dança, música, poesia; o rodízio contínuo de algo ou de alguém, uma atividade lúdica ou formativa⁷; o romantismo dos namoros nas noites de luar e a inocência das brincadeiras de criança. Dançar ciranda, ou “cirandá” [sic], não é só uma brincadeira, um divertimento coletivo, uma arte ou uma profissão, tem um sentido vital, de afirmação da identidade cultural, de fortalecimento dos laços de pertencimento, um canal para se expressar, um instrumento de socialização e elevação da autoestima dos seus participantes.

A cultura da ciranda em Pernambuco é fundamentada em um conjunto de subjetividades. Cultura aqui está compreendida como idealiza Rita de Cássia Araújo (1996, p.37), “para designar o conjunto de crenças, valores, tradições, práticas, visões de mundo, atitudes e comportamentos socialmente partilhados”. O modo de vida expressado por Manoelzinho Salu, da Ciranda Nordestina de Olinda, perpetua essa visão de cultura dada por Araújo. Observemos o comentário do mesmo acerca da cultura da ciranda em Pernambuco:

Você nasce dentro daquilo, você aprende e nunca esquece. Eu posso passar dez anos sem cantar uma ciranda, mas se precisar da ciranda ela tá sempre pronta. Eu posso passar vinte anos sem cantar cavalo marinho, mas na hora que chamar a gente nunca esquece. Isso é a cultura. A cultura popular é uma coisa que você aprende com a vida. Então, não tem como você esquecer.

Diversos artistas levaram ao mundo grandes espetáculos envolvendo a música, a dança e a roda de ciranda ao modo coreografado em Pernambuco. O gênero musical da ciranda é hoje reconhecido como música popular brasileira. Seu ritmo, cores e poesia compõem o patrimônio imaterial do Brasil, representando a “beleza da nossa gente, retrato da nossa história”, parafraseando aqui uma propaganda comercial de outrora⁸. Contudo, é lamentável constatar que os

⁶ Parafraseando o termo utilizado por Clifford Geertz (1979) em sua definição conceitual de cultura, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu. Assumo a cultura como sendo essas teias e suas análises [...]”.

⁷ Edna Rodrigues Araújo Rossetto em sua Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2009) apresenta a Ciranda como um espaço de educação não formal mantida por Cooperativas, Centros de Formação e pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. O trabalho que se contrapõe ao modelo capitalista neoliberal, cuja perspectiva é a da emancipação humana, centrada no trabalho [...] vinculado à cooperação e à vivência dos valores humanista e socialista; Do mesmo modo, Lygia Fagundes Telles, 1954, escreveu seu primeiro romance, denominado Ciranda de Pedra, adaptado para telenovela pela Rede Globo. A narrativa reproduz o comportamento humano e seus relacionamentos. A Fundação Roberto Marinho adotou o nome Ciranda de Livros para um projeto em parceria com a Fundação Nacional do Livro Infantil e a Hoechst do Brasil, em 1982. Um dos objetivos foi a distribuição de livros para as escolas do Rio e criar cursos de aperfeiçoamento sobre literatura infantil, como assim fizeram. A ideia atribuída à roda da ciranda, baseado em sua representação simbolicamente democrática, de compartilhamentos, foi adotada para uma compreensão do que seria uma biblioteca pública. Disponível em: <http://www.robertomarinho.com.br/obra/fundacao-robertomarinho/educacao/ciranda-de-livros.htm>. Último acesso em: janeiro de 2014

⁸ Propaganda comercial exibida durante as décadas de 1970-1990, ressaltando diversos aspectos da cultura pernambucana. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=k0k0CjmyLwU> - Último acesso em: janeiro de 2014.

meios de comunicação ofereçam pouquíssimos espaços para a divulgação da cultura popular e os artistas locais tenham pouca visibilidade. Muitas vezes os grupos de ciranda tem perdido espaço nas apresentações, sendo substituídos pelas bandas vinculadas à cultura de massa. Seu Edmilson Cirandeiro, da Ciranda Estrela de Tracunhaém, na Mata Norte de Pernambuco, vivencia tal situação. Ele relata que tempos atrás,

o prefeito contratava o cirandeiro, era, contratava o cirandeiro, aí tocava o ciclo natalino e o final de ano novo. Hoje não tem mais isso [...] Hoje os prefeitos não querem botar isso, querem botar banda, só quer banda, só quer banda, só quer banda, e ciranda hoje, como eu disse e repito de novo, eles não querem ciranda mais.

Nos centros urbanos de Pernambuco tal situação prevalece. A ialorixá Beth de Oxum, da Ciranda de Acalanto, em Olinda, tem participação efetiva em diversos segmentos representativos da cultura pernambucana. Uma de suas atividades é coordenar a “Rádio Amnésia”, emissora livre, na qual prioriza a difusão da música local. Beth é enfática ao dizer que,

a gente vive num Estado que tem uma porção de rádio que não toca música de Pernambuco, não toca ciranda, não toca o coco, não toca o frevo, o maracatu [...], a gente não tem rádio pra tocar a nossa música! A gente vai ter milhares de inventários para fazer, porque o que a gente mais tem é música e brinquedo escondido.

Tomando por base a sua fala, observa-se pouco expressiva a divulgação da ciranda pelos meios de comunicação. Nesse mesmo fluxo, vê-se o pouco investimento do Estado nas manifestações culturais tradicionais e populares, aquelas oriundas de grupos sociais de baixa renda, das periferias, em relação às práticas culturais conduzidas por detentores de conhecimentos pouco convencionais e, por isso, subalternizados. Na opinião do Mestre Zé Galdino, da Ciranda do Amor, no município de Ferreiros,

não estão dando muita importância para a vida do povo. A ciranda é a vida do povo. A vida do povo sofrido. A ciranda veio do engenho, veio da senzala, veio do povo pobre. Eu acho que a pouca importância que estão dando é porque nasceu daí.

Considerando a equivalência dos valores e carências acima mencionados, no que concerne à ciranda, faz-se iminente a busca de recursos que venham garantir a continuidade da prática cultural da ciranda de maneira sustentável. De acordo com o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, instituído pelo Decreto nº 3551/2000, é um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio cultural imaterial brasileiro, composto por aqueles bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira.⁹ Ciente da importância de tal recurso, o Governo de Pernambuco, por meio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE – recomendou a presente pesquisa como etapa inicial na oferta de subsídios para realização futura do processo de registro da Forma de Expressão da Ciranda de Pernambuco como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Para efetivação desse intento, a Associação Respeita Januário, amparada por licitação, elaborou projeto de pesquisa adotando os procedimentos metodológicos descritos a seguir.

⁹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do> - Acessado em: 10 de janeiro de 2013.

Esta pesquisa tem o INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), implantado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como suporte teórico-metodológico. O instrumento busca identificar os bens culturais de natureza imaterial, com o objetivo de ampliar o conhecimento sobre suas práticas, seus fazeres e saberes, a fim de proporcionar a geração de políticas de salvaguarda. A metodologia em questão, além de orientar a produção de conhecimento, aponta para a perspectiva de que as práticas culturais são dinâmicas, diferentemente da noção de tombamento (aplicada aos bens de natureza material); e adota a noção de referência cultural, com foco na subjetividade e nos anseios da comunidade produtora, conforme descrito no Manual de Aplicação do IPHAN:

A noção de referência cultural implicou uma nova visão de conservação de gestão do patrimônio. Nessa perspectiva, a participação das comunidades na definição e implementação das ações de preservação, é essencial. [...] A expressão “referência cultural” tem sido utilizada sobretudo em textos que têm como base uma concepção antropológica de cultura, e que enfatizam a diversidade não só da produção material, como também dos sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais (IPHAN, 2000. p. 9-13).

Desse modo, o eixo principal para as análises preliminares foram os debates estabelecidos durante as reuniões sobre o trabalho de campo, aliado à leitura da bibliografia produzida sobre o tema até então. Enquanto a equipe avançava nas investigações, assimilava palavras, gestos, comportamentos; acessavam histórias, lembranças e memórias dos cirandeiros/as entrevistados/as. Nesse exercício de escuta e observação foram definidos temas, recortes e denominações que deram embasamento para o prosseguimento da pesquisa em questão. Para início dos trabalhos foi necessário estabelecer o sítio – Pernambuco – e as localidades – Zona da Mata Norte e Região Metropolitana do Recife – vistos como recortes geográficos necessários para a delimitação do campo, estabelecido a partir dos lugares de ocorrência do bem, a ciranda (conforme Quadro 1 – Localidades).

QUADRO 1

<i>Localidade 1 Recife e Região Metropolitana</i>	<i>Recife Cabo Igarassu Itapissuma Itamaracá Jaboatão dos Guararapes Moreno Olinda Paulista Araçoiaba e São Lourenço da Mata</i>
<i>Localidade 2 Zona da Mata Norte</i>	<i>Aliança Buenos Aires Camutanga Carpina Chã de Alegria Condado Ferreiros Goiana Glória de Goitá Itambé Itaquitinga Lagoa do Carro Lagoa de Itaenga Macaparana Nazaré da Mata Paudalho Timbaúba Tracunhaém Vicência.</i>

Considerando essas duas localidades, em busca de respostas, levantamos os seguintes questionamentos: Em que aspecto a ciranda da Mata Norte se assemelha com a ciranda da Região Metropolitana do Recife? Em que aspectos se diferenciam? Como se autodenominam? Quais os sentidos atribuídos à musicalidade e aos mestres, na forma de dançar ou se vestir, por exemplo? Os seus traços culturais correspondem à localidade de onde são? Como esses fluxos se delineiam? Em que direções? Observemos que, estabelecer parâmetros que possibilitassem distinguir integralmente os saberes de cada comunidade, assim como a tarefa de “enquadrá-las” em categorias,

percorreu todo o processo de inventário. Apesar das dificuldades, com o andamento da pesquisa e das discussões em equipe, este universo foi despontando. Nesse sentido, o Manual de Aplicação do INRC nos guiou e apontou para questões que, a princípio, não percebíamos como objeto de estudo, e, por integrar as linguagens da dança, da música e da poesia, definiu-se que a ciranda seria abordada enquanto forma de expressão (considerando as categorias indicadas no INRC). Em seguida, buscamos os bens associados em cada categoria: celebrações, lugares, edificações, ofícios/modos de fazer e outras formas de expressão (conforme Quadro 2 – Bens Inventariados).

QUADRO 2

REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE	Celebrações	<i>Festival de Ciranda São João</i>
	Ofícios e Modos de Fazer	<i>Mestre/a Cirandeiro/a</i>
	Formas de expressão	<i>Ciranda Cobiçada Ciranda de Acalanto Ciranda de Dona Duda Ciranda de Lia de Itamaracá Ciranda Dengosa Ciranda do Baracho Ciranda do Galinho do Nordeste Ciranda do Mateus Ciranda Formosa Ciranda Imperial Ciranda Lazer de Ouro Ciranda Lunar Ciranda Mimosa Ciranda Nordestina (Araçoiaba) Ciranda Nordestina (Família Salu) Ciranda Pernambucana Ciranda Popular de Rio Doce Dança / Roda de Ciranda Musicalidade da Ciranda</i>
	Lugares	<i>Casa da Cultura Pátio de São Pedro Praça de Boa Viagem Praia de Itamaracá Praia do Janga</i>
	Edificações	<i>Bar Cobiçado Ponto de Cultura Estrela de Lia</i>
ZONA DA MATA NORTE	Celebrações	<i>Encontro de Cirandeiros da Mata Norte Festividades</i>
	Ofícios e Modos de Fazer	<i>Mestre/a Cirandeiro/a</i>
	Formas de expressão	<i>Ciranda Alinhando Pensamentos Ciranda Brasileira Ciranda do Amor Ciranda do Rosildo e Seus Cabras da Peste Ciranda dos Cangaceiros de Lampião e Seus Cabras da Peste Ciranda Estrela de Tracunhaém Ciranda Misteriosa de Tracunhaém Ciranda Pernambucana Ciranda Popular Ciranda Rosas de Ouro Ciranda Santino Cirandeiro Dança / Roda de Ciranda Musicalidade da Ciranda</i>
	Lugares	<i>Engenhos</i>
	Edificações	<i>Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança</i>

Atendendo às fases previstas de um Inventário – Levantamento Preliminar, Identificação e Documentação – o trabalho foi realizado em 14 meses, sendo distribuído em cinco etapas: I - Apresentação do Plano de Trabalho e elaboração da logomarca da pesquisa; II - Levantamento Preliminar; III e IV - Identificação dos Bens; e V - Sistematização e produção do dossiê e vídeo. Com uma equipe multidisciplinar, o inventário foi produzido por sete pesquisadores, das áreas de história, antropologia, etnomusicologia e sociologia, além da coordenação, supervisão, produção e equipe audiovisual.

A pesquisa de campo, que subsidiou a elaboração do Levantamento Preliminar e das Fichas de Identificação, ocorreu entre os meses de março e novembro de 2013. Paralelamente, o preenchimento das fichas foi realizado, sendo a documentação finalizada em março de 2014 e teve como produtos finais: o Inventário, o Vídeo e o Dossiê.

Na fase de identificação, central no conjunto da pesquisa, foram produzidas 47 fichas. Em função da carência de informações sobre os grupos de ciranda, a equipe decidiu por inventariar todos os grupos detectados nas localidades definidas¹⁰. Alguns bens, em decorrência das dificuldades encontradas no percurso, constam apenas no Levantamento Preliminar: Ciranda Maria Farinha (se configura como uma banda ou grupo musical), Festa da Lavadeira (celebração que contempla a ciranda em sua programação, mas que tem sua identidade vinculada ao município do Cabo de Santo Agostinho), Ciranda Nova Beija Flor, Ciranda Rainha Pernambucana e Ciranda Rosa Viva (os mestres optaram por não participar do inventário).

Como estratégia de apresentação da equipe, da proposta de inventário e de nos aproximarmos da comunidade cirandeira¹¹, foram realizados dois encontros, um na capital e outro no interior (Mata Norte), denominados Encontros das Comunidades de Ciranda. Esses encontros ocorreram respectivamente no centro do Recife e no município de Carpina, nos dias 27/04/2013 no auditório da Escola Sylvio Rabello das 14 às 18h e no dia 04/05/2013 no auditório da Escola João Cavalcanti Petribu, das 9:30 às 12h. Na ocasião, a metodologia e os instrumentos utilizados no trabalho de campo foram apresentados, assim como as etapas de realização, as instituições envolvidas e o papel de cada uma durante a realização dos trabalhos. Como principal resultado, tivemos a oportunidade de ouvir as primeiras impressões dos/as mestres/as e brincantes, esclarecer dúvidas e solicitar o envolvimento de todas para obtenção dos melhores resultados possíveis.

Assim como outros bens de natureza imaterial, a ciranda possui complexidades e particularidades que permeiam a sua prática. Vimos que os grupos de Ciranda de Pernambuco, tanto do Recife, quanto da Mata Norte, não possuem representação jurídica, o que tem dificultado, em certa medida, o estabelecimento direto de um diálogo destes com os poderes públicos, o que provavelmente acontecerá da mesma forma na relação destes com a nossa equipe. Na nossa avaliação, talvez seja esse o motivo pelo qual, a relação dos grupos de ciranda fornecida pela FUNDARPE, indique contatos (nome, telefone, endereço residencial, endereço eletrônico) de diversos produtores, substituindo as informações diretas dos grupos e/ou de quem pratica a expressão cultural da ciranda.

No debate acerca dos ofícios e modos de fazer da ciranda, bem como das formas de expressão, tivemos dificuldades tanto na denominação dos bens, quanto na classificação destes nas categorias do INRC. Assim, remetemos para a Etapa III uma reflexão mais profunda do que vem a ser um

¹⁰ A equipe também identificou grupos de ciranda em outras localidades, justificado em seguida na Parte 1 – Os Lugares da Ciranda.

¹¹ Nesse trabalho, o termo “comunidade cirandeira” refere-se às pessoas, homens, mulheres e crianças, que têm em comum a prática cultural da ciranda nos seus diversos aspectos: dança, indumentária, composições musicais, o agenciamento das apresentações e demais necessidades concernentes aos grupos.

“Mestre/a”, um “Cirandeiro/a”, um “Dono/a de Ciranda” termos utilizados comumente, mas que requer uma escuta maior, principalmente dos praticantes da manifestação. Na tentativa de buscar respostas, questionamos: Ser mestre/a é ter o reconhecimento dos seus pares e/ou da comunidade? É dominar a técnica de conduzir grupo? É manter a tradição familiar? Do mesmo modo, quando nos referimos à musicalidade da Ciranda, não sabíamos como denominar os aspectos que envolvem essa prática. Aparentemente, os instrumentos são industrializados, adquiridos no comércio local, o que não identifica um Modo de Fazer próprio como ocorre em outras manifestações. Desconhecíamos as categorias nativas e algumas vezes utilizávamos termos empregados para outras práticas culturais que interagem diretamente com a Ciranda, como o Maracatu de Baque Solto e Coco. Chamaremos de “terno”? de “baque”? ou simplesmente de “percussão”. Como incluir nessas categorias os instrumentos de sopro? Assim, denominamos de “Corpo Instrumental da Ciranda” as descrições referentes a execução dos instrumentos musicais, as músicas e versos improvisados, para explicar, preliminarmente, como se expressa essa atividade. Nessa mesma perspectiva, refletimos sobre a indumentária. Ao que parece, os grupos de ciranda não se utilizam de uma técnica específica para a confecção das vestimentas. Classificamos como forma de expressão, como modo de fazer? Existe o ofício de costureiro/a de roupas da ciranda? Para dar conta desses aspectos, chamamos inicialmente de “Traje” o estilo de roupas utilizadas pelas comunidades de ciranda nas duas Localidades investigadas.

De maneira geral, as narrativas memoriais, tanto individuais quanto coletivas, foram recorrentes nos depoimentos das duas Localidades delimitadas. Conforme prevê a metodologia do INRC, adotamos a oralidade, com entrevistas gravadas e transcritas, roteirizadas a partir das Fichas de Identificação. A etnografia, com base na observação participante, tem o objetivo de compreender as histórias contidas nas falas, nos gestos, na memória e, em se tratando de história oral, compreendemos que,

é um mecanismo de transmissão entre as gerações [...] as práticas e as normas se reproduzem ao longo das gerações na atmosfera lentamente diversificada aos costumes. As tradições se perpetuam em grande parte mediante a tradição oral, com seu repertório de narrativas exemplares (THOMPSON, 1998. p.18).

Os antigos festivais e concursos de Ciranda, o divertimento até o raiar do dia, as disputas nos versos de improviso, as rodas de ciranda iluminada pelo “lunar” permanecem registrados na memória de grande parte dos detentores dessa prática cultural.

Os dados etnográficos aqui apresentados foram descritos pela equipe de pesquisa atuante em todas as etapas do processo de elaboração do presente Dossiê. As informações acerca da Ciranda de Pernambuco estão distribuídas em quatro partes: na Parte I observaremos a configuração socioespacial da ciranda de Pernambuco; apontaremos a fluidez dos lugares de celebração e de ocupação histórico-social da expressão da ciranda, quais sejam: os festivais, os antigos engenhos na Mata Norte pernambucana, as praias, pátios, bares, praças e ruas dos centros dos municípios e as residências dos cirandeiros e cirandeiros, lugar onde também residem os saberes e as práticas culturais da ciranda; a distribuição de papéis e as posições ocupadas por homens e mulheres no interior dos grupos e a ocupação geográfica, mapeada nas duas localidades selecionadas para investigação: a Zona da Mata Norte de Pernambuco e a Região Metropolitana do Recife.

A autoria dos textos da Parte I desse trabalho é da historiadora Déborah Callender e da antropóloga Ester Monteiro de Souza.

A Parte II trata sobre as características históricas da Ciranda de Pernambuco. Descreveremos o tempo decorrido dessa forma de expressão com base no alcance da memória dos detentores da prática cultural desse bem; observaremos os lugares extintos onde foram construídas suas matrizes, aspectos que legitimam as suas identidades na região da Mata Norte, na Região Metropolitana e na capital pernambucana, são elas denominadas respectivamente “ciranda de engenho”, “ciranda de praia” e “ciranda de rua”. Tais denominações estão expressas em dois textos autorais: um de autoria da socióloga Lara Cyreno: “Cirandas na Mata Norte Pernambucana” e outro do historiador Jefferson Bezerra: “Cirandas na Capital: transformações, permanências, outras experiências”.

A Parte III trará a descrição da forma de expressão do bem cultural da ciranda pernambucana. Quatro textos autorais apresentarão os dados etnográficos correspondentes às informações obtidas durante pesquisa, privilegiando os depoimentos dos legítimos representantes da ciranda pernambucana. Descreveremos os aspectos religiosos que permeiam o imaginário das comunidades cirandeiras, a dança de roda, o modo como são executados os improvisos, a música, o desempenho cotidiano dos mestres e mestras, a maneira como se vestem para as apresentações públicas e shows. Os textos são os seguintes: “De mãos dadas: a dança na ciranda pernambucana” pelas antropólogas Ester Monteiro de Souza e Jaqueline de Oliveira e Silva, “A musicalidade da Ciranda” e “O mestre cirandeiro: conceitos e ofícios”, do etnomusicólogo Michael Iyanaga, e “A indumentária da ciranda” pelo historiador Márcio Luna.

A Parte IV, de autoria da historiadora Déborah Callender, versa sobre a memória, os sentidos e as transformações ocorridas na prática cultural da Ciranda em Pernambuco. A historiadora apresentará algumas mudanças que a manifestação cultural da ciranda atravessou nas décadas de 1960 a 1980 e como os cirandeiros e cirandeiras vivenciaram essas transformações que metamorfosearam a dança de roda, tanto com os grupos da Região Metropolitana do Recife como os localizados na Zona da Mata Norte. A pesquisadora aborda como a ciranda foi apropriada das mais diferentes formas, sobretudo a partir do ano 1970, frente a um período histórico onde houve apropriações, negociações e reinvenções da cultura popular, elencando um panorama atual do modo como se estabelece as formas de uso do citado bem cultural.

Na busca mais ampla de compreender o ambiente social no qual estavam inseridos os grupos de cirandas em Pernambuco, a autora analisa as relações sociais dos cirandeiros e cirandeiras com os demais grupos de ciranda, a atuação dos mediadores na organização interna e nas relações com os poderes públicos e instituições privadas.

Concluimos o presente trabalho com as Recomendações para Construção do Plano de Salvaguarda das formas de expressão do bem cultural da ciranda pernambucana. No decorrer da pesquisa, ouvimos atentamente as demandas e necessidades das comunidades cirandeiras, as quais serão agrupadas por tema como propostas de ações e estratégias necessárias para melhoria de condições e sustentabilidade dos grupos de Ciranda de Pernambuco.



Parte I

{ Os lugares da ciranda }



1. OS LUGARES DA CIRANDA

A prática cultural da ciranda está presente na configuração socioespacial e geográfica do Estado de Pernambuco. A essa prática estão entrelaçados os aspectos históricos, econômicos e simbólicos, que podem ser configurados no ato das mãos dadas numa roda de ciranda. Não é difícil entender que o lugar da ciranda são todos os espaços ocupados pela finalidade ou pela necessidade de tornar efetiva tal ação. Concretamente, podemos apontar esses atos nos antigos engenhos da mata norte pernambucana, nas praias, pátios, bares, praças e ruas dos centros dos municípios e nas residências. Essas últimas, distinguindo-se dos demais pelo seu simbolismo e também pela permanência em abrigar as cirandas desde as suas criações. São espaços que têm sobrevivido ao tempo sob as mais variadas circunstâncias, visto que as mudanças de endereço são algo marcante na história das cirandas de Pernambuco.

1.1 O LUGAR DA CIRANDA EM PERNAMBUCO

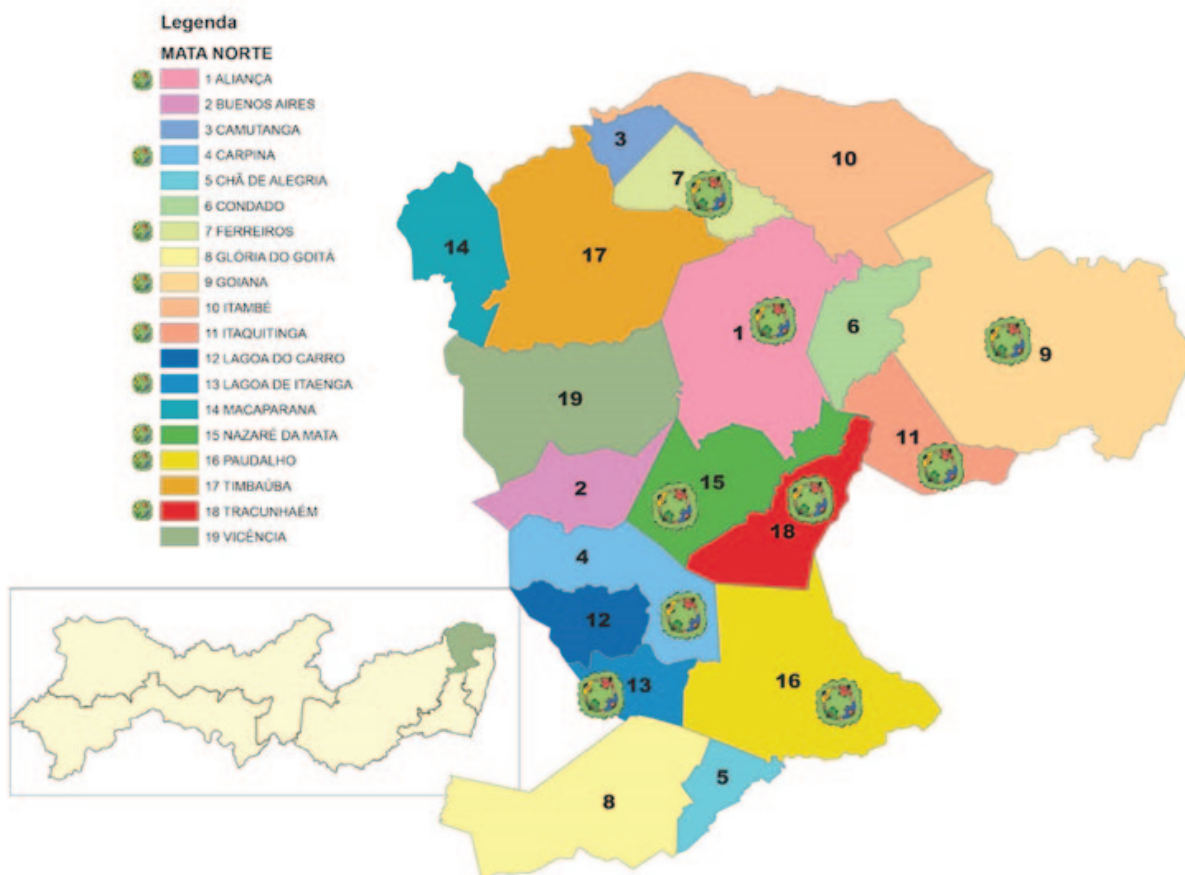
Pernambuco é um Estado brasileiro reconhecido por sua diversidade cultural, por sua tradição no carnaval e nas festas juninas. Tais celebrações mobilizam milhares de pessoas e aglutina as mais variadas formas de expressão da cultura local. Considerando tais aspectos e em atendimento à metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais-INRC, demarcamos o Estado de Pernambuco como “sítio” a ser inventariado. Foram selecionadas duas localidades de maior incidência da prática cultural da ciranda, a Região da Mata Setentrional de Pernambuco (Zona da Mata Norte - ZMN), composta por dezenove municípios e a Região Metropolitana do Recife (RMR), que agrupa quatorze municípios, conforme já apontado anteriormente nas descrições dos procedimentos metodológicos.

As investigações feitas nas citadas localidades trouxeram ao nosso conhecimento um total de 28 grupos de ciranda realçados nos mapas a seguir, nas suas respectivas localidades. Entretanto, os depoimentos obtidos no decorrer da pesquisa ainda apontaram a existência de 01 grupo de ciranda no município de Ouricuri, localizado na mesorregião do sertão pernambucano¹² e um 01 grupo no Arquipélago Fernando de Noronha¹³, contudo a disseminação do bem cultural não foi detectada em tais regiões, critério que não incluiu tais localidade na composição do presente inventário.

¹² Ciranda Grupo da Amizade. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2qVoe3iZ9us> – Acessado em: janeiro de 2014.

¹³ A “Ciranda de Onda”. Por telefone, conversamos com Ana Martins da Costa, uma cearense conhecida como Dona Nanete, moradora há muitos anos no Arquipélago Fernando de Noronha. Dona Nanete é produtora de diversos eventos culturais no local, ela nos informou que criou a “Ciranda de Onda” como mais uma das expressões da cultura popular que apresenta à comunidade e aos visitantes de eventos festivos, hotéis, restaurantes do Arquipélago.

MAPA DA ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO



Desenho Cartográfico: João Gabriel de Oliveira Topan
 Ilustração/Diagramação: Marcelo Figueiredo/Josévio Anacleto

Aliança

- Ciranda Rosas de Ouro
 (Mestre: Zé Duda)

Paudalho

- Ciranda Popular de Paudalho
 (Mestre: Zeca)

Lagoa de Itaenga:

- Ciranda Alinhando Pensamentos
 (Mestre: Moisés Lins)

Goiana:

- Ciranda dos Cangaceiros de Lampião e seus Cabras da Peste
 (Mestre: Biloco)

- Ciranda do Rosildo e os Cabras da Peste
 (Mestre: Rosildo)

Carpina:

- Ciranda Brasileira
 (Mestre: João Limoeiro)

Tracunhaém:

- Ciranda Estrela de Tracunhaém
 (Mestre: Edimilson)

- Ciranda Misteriosa de Tracunhaém
 (Mestre Cirandeiro: Gentil)

Nazaré da Mata:

- Ciranda Popular
 (Mestre: Santino)

Ferreiros:

- Ciranda do Amor
 (Mestre: José Galdino)

Itaquitinga:

- Ciranda Rainha Pernambucana
 (Mestre Cirandeiro: Biu Passinho)

MAPA DA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE



Desenho Cartográfico: João Gabriel de Oliveira Topan
 Ilustração/Diagramação: Marcelo Figueiredo/Josévio Anacleto

Abreu e Lima
 - Ciranda do Baracho
 (Mestras: Dulce e Severina Baracho)

Araçoiaba
 - Ciranda Nordestina
 (Mestre: Bino)

Ilha de Itamaracá
 - Ciranda de Lia de Itamaracá
 (Mestra: Lia)

Itapissuma
 - Grupo Cultural Coco e Ciranda Lazer de Ouro
 (Mestre: Passos)

Olinda:
 - Ciranda de Acalanto
 (Mestra: Beth de Oxum)
 - Ciranda Formosa
 (Mestre: Nazaré)
 - Ciranda Mimosa
 (Mestre: João da Guabiraba)
 - Ciranda Nordestina
 (Mestre: Manoelzinho Salu)
 - Ciranda Pernambucana
 (Mestre: Ferreira)
 - Ciranda do Galinho do NE
 (Mestre: Amauri Lucena)
 - Ciranda Lunar
 (Mestre: Lua)
 - Ciranda Cobiçada
 (Mestre: Walter dos Santos)
 - Ciranda Popular de Rio Doce
 (Mestre: Assis)

Paulista
 - Ciranda Cobiçada de Dona Duda
 (Mestra: Dona Duda)

Recife
 - Ciranda Dengosa
 (Mestra: Cristina Andrade)
 - Ciranda do Mateus
 (Mestre: João Mateus)
 - Ciranda Imperial
 (Mestre: Geraldo Almeida)

1.2 A CIRANDA E SEUS LUGARES DE CELEBRAÇÃO EM PERNAMBUCO

Déborah Callender

Ciranda, constituída enquanto canto e dança, foi uma prática cultural categorizada pela maioria dos estudiosos como uma manifestação “típica”, “tradicional”, folclórica e “pertencente” aos populares, aos pescadores de mangue e mar, aos trabalhadores rurais e aos operários da construção civil. Embora não haja precisão quanto à data do surgimento/aparecimento, há registro da ciranda em Pernambuco no início do século XX.

Na Região Metropolitana do Recife (RMR), a ciranda é dançada geralmente à noite, nos finais de semana e sem data específica ou ciclo festivo determinado, há apresentações durante todo o ano. Segundo o mestre Santino Cirandeiro “a ciranda acontecia em noite de lua, começava logo cedo e não tinha hora para acabar, vinham pessoas de vários lugares e todo mundo brincava.” No início do século, a prática cultural restringia-se aos locais populares como as beiras de praia e as pontas de rua, mas a partir da década de 1970, a classe média¹⁴ passou a frequentá-la de forma intensa, demandando seu deslocamento para locais turísticos do Recife, como bares, restaurantes, clubes esportivos, etc. Sua exibição, com efeito de show, era realizada em palcos, palanques e tablados. Esses elementos davam aos participantes uma postura de espectadores e não de participantes. Deste modo, implicou na modificação da configuração da ciranda, principalmente na relação entre canto e dança. A postura de espectadores foi se acentuando à medida que foram criados os Festivais de Cirandas por instituições de turismo, como a Empresa Metropolitana de Turismo (EMETUR) e a Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR), que passaram a adotar a ciranda como uma das principais atrações no calendário de programações turísticas da cidade, tornando-a, deste modo, “uma dança da moda pernambucana.”

Na Zona da Mata Norte (ZMN), durante as décadas de 1940 a 1960, a ciranda era realizada para divertir a população. Dançada nos terreiros dos “sítios” e engenhos, a chamada ciranda de engenho¹⁵, também conhecida como ciranda de pé duro, era realizada geralmente aos sábados, dia de descanso dos trabalhadores e moradores da região.

Até o início da década de 1980, os engenhos foram lugares de grande relevância para as apresentações dos cirandeiros na Zona da Mata Norte, porém, a prática de fazer ciranda nesses espaços foi desaparecendo em razão da falência e venda dos engenhos e a ascensão das usinas. Isso resultou na migração dos moradores para as periferias das cidades, sobretudo para a Região Metropolitana do Recife. Como veremos detalhadamente na Parte II desse trabalho, vários mestres cirandeiros que atualmente residem na RMR foram provenientes da zona canavieira pernambucana. Uma parte considerável deles eram trabalhadores rurais e cortadores de cana. Segundo Lygia Sigaud (1979), entre os fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, houve um período de transferência da força de trabalho de dentro para fora dos engenhos, no qual diversos trabalhadores abandonaram e/ou foram expulsos das propriedades rurais e se instalaram nas cidades próximas, e o mesmo ocorreu em outros Estados do país.

Em entrevistas com os brincantes da ciranda, eles nos relatam que os alguns engenhos

¹⁴ A expressão classe média aqui utilizada refere-se à forma como era definido, pelos periódicos da cidade, o segmento social que passou a frequentar as rodas de cirandas nos anos 1970. De acordo com os periódicos, a classe média era composta por estudantes universitários, profissionais liberais, engenheiros, economistas, empresários, etc.

¹⁵ “Ciranda de engenho”, “ciranda de pé duro” entre outras categorias nativas terão abordagem detalhada no texto intitulado: “De mãos dadas: a dança na ciranda pernambucana” da antropóloga Jaqueline de Oliveira e Silva.

um dia foram antigos banguês incorporados pelos engenhos “centrais” e em seguida pelas usinas. Cabe aqui destacar, que as experiências vivenciadas com Ciranda de Engenho narradas pelos entrevistados, se iniciaram a partir dos anos 1950 e seguiram aproximadamente até o final da década de 1970. Ao abandonar os engenhos, em busca de melhores condições de vida, “[...] esses trabalhadores se deslocam para o Recife e seu distrito industrial, para o sul do país (campo ou cidade) e para regiões de fronteira [...]” (SIGAUD, 1979, p.111). Como parte desse movimento, alguns cirandeiros se deslocaram para cidades como Recife, Olinda, Abreu e Lima, Paulista entre outras. Por exemplo, os mestres cirandeiros Antônio Baracho da Silva, Zé dos Passos, Manoel Salustiano, José Custódio da Silva, João Limoeiro e José Barbosa da Silva.

Deve-se considerar que a migração da população da zona canavieira para as zonas urbanas trouxe de algum modo um impacto à manifestação cultural, sobretudo, porque ao deslocar-se, a ciranda adquiriu novos significados, principalmente na dança e na música. O folguedo se metamorfoseou junto com os seus atores sociais. Os espaços e os sentidos que a prática cultural adquiriu ao longo dos anos não eram mais os mesmos. Esse movimento que a ciranda e seus sujeitos sociais vivenciaram está associado ao que o historiador Marcos Napolitano sinalizou nas décadas de 1950 a 1980, as quais correspondem a um período onde ocorrem mudanças no âmbito da nomeada cultura popular. Segundo o historiador, o Brasil rural de comunidades agrárias e camponesas passa a coexistir com um país que, proporcionalmente, vai se urbanizando e industrializando. “Esse processo desencadeou, na cultura popular, o cruzamento de elementos imemoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das novas massas trabalhadoras” (NAPOLITANO, 2006, p.08).

No Nordeste, as transformações oriundas da industrialização em meados da década de 1950 foram adentrando no universo da “cultura popular”. Pouco a pouco os elementos da ciranda, desde as letras, os instrumentos, as coreografias (passos), a configuração espacial dos mestres e cirandeiros, entre outros foram se modificando. A descrição clássica de uma ciranda, realizada durante as pesquisas do padre Jaime Diniz no Estado de Pernambuco nos anos 1960, retratou que o ambiente de uma roda de ciranda era composto da seguinte maneira:

A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. É a “ponta de rua” exposta à escuridão. [...] 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)

No universo da representação da cultura, através da xilogravura, encontramos uma imagem, uma roda de ciranda. Suas composições estão descritas tanto através dos estudos publicados sobre o tema, quanto pela narrativa dos mestres. Na década de 1940 e 1960, o poeta e gravador José Costa Leite representou em uma xilogravura os elementos que constituíam uma ciranda. A imagem nos permite historicizar a prática, possibilitando, dessa forma, um deslocamento a partir da multiplicidade imagética da xilogravura e estabelecer diálogo com outras fontes sobre o tema.



Fonte: acervo pessoal de José Costa Leite

Figura 1
Roda de Ciranda. Xilogravura
do poeta José Costa Leite

A xilogravura acima representa uma ciranda composta de homens e mulheres dançando com um movimento cadenciado pelas mãos, em volta do mestre cirandeiro e do terno (músicos). No centro da roda encontra-se o contramestre, tocador do bombo, denominado também de zabumba, caixa ou surdo. Ao seu lado o mestre cirandeiro puxando o ritmo, tirando as cantigas e improvisando os versos.

Entre as décadas de 1950 e 1960 a dinâmica das rodas era direcionada pelos barraqueiros, pelos próprios brincantes, os mestres cirandeiros, o terno e o coral das cirandeiros, que se apresentavam no chão de terra batido, sem palco, tablado e microfones. Na Região Metropolitana do Recife, a partir da década de 1970, delineava-se uma ciranda diferente. Esta era mediada pelas ações culturais empreendidas em torno da cultura popular; por instituições públicas do Estado de Pernambuco, através dos Festivais de Cirandas promovidos pela Empresa Metropolitana de Turismo e pela Empresa de Turismo de Pernambuco¹⁶.

1.3 – OCUPANDO LUGARES, ESPAÇOS PARA CIRANDAR

Ester Monteiro de Souza

Teoricamente, a casa corresponde “uma área especial que abriga iguais, na qual existem pessoas que se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo, vínculo de hospitalidade e simpatia, que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira” (DA MATA, 1991, p.60). No entanto, para a maioria dos cirandeiros e cirandeiros que se dispuseram a expressar suas realidades pessoais e a realidade das cirandas as quais coordenam, seus lares vão além dessa ideia, pois são espaços ressignificados numa esfera da ação social. São redes de articulações com os mais diversos segmentos da sociedade. São ainda marcos naturais de resistência, de reagrupamento, de preservação de saberes mediados pela percepção e pela oralidade. Cristina Andrade da Ciranda Dengosa é um dos muitos exemplos de quem cresceu vendo sua casa abarrotada de roupas e adereços dos diversos folguedos populares organizados por sua mãe. Ainda hoje, neste cenário doméstico, conserva-se espaço para a Ciranda Dengosa, o Pastoril Estrela do Oriente, o Urso Cangaçá de Água Fria e as Bandeiras de Santo Antônio, São João e São Pedro, cada um com seus instrumentos musicais, indumentárias e adereços específicos. Demonstrando cuidado, Cristina ressalta: “a ciranda mora na minha casa junto comigo. A ciranda e outros eventos que eu tenho, tudo pendurado pelos telhados [...] é um

¹⁶ Os Festivais de ciranda são apresentados detalhadamente na Parte IV do presente trabalho.

aperreio pra guardar, é muito material...”. Outro exemplo semelhante ocorre no apartamento de Seu Amauri Nascimento de Lucena, neste, o cirandeiro acolhe uma vez por mês os ensaios da Ciranda do Galinho do Nordeste. Como o espaço físico é pequeno e os vocalistas são indispensáveis, nem todos os músicos podem participar. Seu Amauri justifica: “aqui eu tenho os instrumentos tudinho. Então passei a trazer as meninas prá cá, pra gente ensaiar aqui no meu apartamento. Isso aqui é minha residência, eu sou o proprietário [...]”. Diferentemente dos exemplos citados, o mestre Santino Cirandeiro fez um “puxadinho”¹⁷ em sua casa, para melhor acondicionar os instrumentos da Ciranda Popular. Segundo ele:

Com um dinheirinho que recebi fiz esse puxadinho para guardar meus instrumentos e fazer os ensaios. Isso, quando acontece de ter apresentação, eu reúno o pessoal durante a semana a noite, já que os meninos trabalham durante o dia, e faço o batuque. Quando não tinha esse cantinho eu fazia aqui na frente de casa. Lá eu guardo também o surdo, o tarol, o mineiro e uma caixa de som que comprei para melhorar os ensaios.

Com esses dados orais obtidos, sobre o processo de armazenamentos dos adereços e afins das cirandas, podemos observar que historicamente a busca de lugares para o exercício da ciranda permeia o cotidiano de quem faz sua manifestação. A Parte IV desse inventário traz maiores detalhes desta realidade atual, mostrando que tempo e espaço é uma necessidade constante e quando inexitem ou ocorrem em momentos pontuais, interfere nos sentidos da manifestação. Observando a seguir o que diz Manoelzinho Salu, da Ciranda Nordestina, compreende-se melhor tal situação:

Ciranda era uma coisa que muita gente gostava. Ela começou a cair dos anos [19]90 pra cá. Mas anos [19]70 e [19]80, ciranda tinha fama. Quando você, no começo dos anos [19]70 tinha Baracho na atividade, que foi o maior cirandeiro de todos os tempos... Que era quando você tinha a ciranda lá em dona Duda, tinha a ciranda do Pátio São Pedro... As pessoas tinham o hábito de ir. E aí tinha muito cirandeiro bom, como mestre Custódio, Geraldo Almeida, seu João da Rosa Amarela, tudo cirandeiro que já foi embora. O que tá vivo é Geraldo Almeida [da Ciranda Imperial].

Com saudade os cirandeiros e cirandeiras recobram a memória de antigas edificações, lugares e momentos onde não mais se veem as rodas de ciranda, a saber, o Bar Cobiçado (na Praia do Janga), o Bar Cirandão (em Piedade) o Pátio da Feira de Rio Doce (em Olinda) e Pátio da Feira de Abreu e Lima (em Abreu e Lima), a Praça de Boa Viagem (no Recife) e, no interior do Estado, em menor proporção que na capital e região metropolitana, apontamos as festas de padroeiro, as datas cívicas municipais e as campanhas políticas nos períodos eleitorais. Desse modo, restam aos cirandeiros e cirandeiras valerem-se das alternativas: da arte de improvisar, não apenas os versos das cirandas, mas também a vida dos seus grupos, dando exemplos de criatividade, de irreverência, marcas que se expressam nas cirandas e demais manifestações culturais de um povo que tem como princípio a resistência, não a submissão. Assim observamos que, “meia volta, volta e meia” as cirandas ocupam lugares, espaços para sua manifestação e reafirmação das suas identidades.

¹⁷ Forma diminutiva do termo “puxado”, utilizado para denominar uma parte da residência que foi ampliada.

Fonte: FRANÇA, Débora Gwendolyn Callender. Dissertação de Mestrado (2011, p.89)



Figura 2
Ciranda Brasileira no Pátio de São Pedro, Recife-PE

Fonte: Lara Cyreno



Figura 5
Sede do Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança-PE



Figura 3
Roda de Ciranda no Sítio Chã de Camará, Aliança-PE

Fonte: PEREIRA, Cezar de Mendonça. Dissertação de Mestrado (2008, p.82)



Figura 4
Roda de Cirandeiros no Pátio de São Pedro, Recife-PE

Fonte: VICENTE, Thamisa Ramos. Dissertação de Mestrado (2008, p. 92)

1.4 – O LUGAR SOCIOESPACIAL DE HOMENS E MULHERES NA CIRANDA

Ester Monteiro de Souza

As situações de campo da pesquisa em questão nos fez considerar a necessidade de uma reflexão sobre as relações de gênero¹⁸ estabelecidas na ciranda de Pernambuco. Pois, durante o período da pesquisa, observamos as posições ocupadas de homens e mulheres nessa expressão cultural e o envolvimento destes grupos com outros movimentos sociais. Adiante veremos também, no texto específico, que, de todos os postos ocupados por quem pratica a ciranda, a pessoa do mestre ou da mestra tem um papel central tanto em termos práticos como executantes, quanto em relação ao respeito e reconhecimento destes no universo da ciranda¹⁹. No entanto, assumir o lugar de mestra nas cirandas em Pernambuco é algo pouco comum para as mulheres cirandeiras. Na maioria dos grupos que compõem o presente inventário, este lugar vem sendo majoritariamente ocupado pelos homens, enquanto as mulheres, muitas, são esposas dos mestres e ocupam postos de menor relevância, raramente ascendendo. Caso único é identificado na pessoa de Maria José Ribeiro Martins, esposa do Mestre Ferreira, em que a mesma, com o passar do tempo, aprimorou suas habilidades e assume o “lugar” de mestra na Ciranda Pernambucana. Ela lembra:

Quem falou foi o mestre Salustiano, ele disse: você tá namorando um dos maiores cirandeiros de Pernambuco. Eu pensei que fosse brincadeira, aí teve uma apresentação no Pátio de São Pedro [2006] e ele me chamou para fazer parte da roda de ciranda. [...] Aí fui fazer parte da roda de ciranda, aí eu vesti aquelas roupas, fiquei indo [...] Aí ele disse: você quer cantar comigo? Eu disse: eu não sei cantar, então [...] ele me ensinou a responder. Viu a tonalidade da minha voz, qual era, então hoje em dia quando ele viaja, quando ele tem assim, algum evento que ele não pode fazer a apresentação, eu já faço a parte vocal já, eu já assumo o lugar dele.

Além de Maria José, que assume ocasionalmente a posição de mestra cirandeira, entre os 28 grupos de ciranda que identificados nesse inventário, contamos apenas mais 04 mulheres no Recife e na RMR ocupando tal posição. São elas, por ordem de antiguidade dos grupos que lideram: as irmãs Dulce e Severina Baracho, Dona Duda, Lia de Itamaracá, Cristina Andrade e Beth de Oxum. Observe que o longo tempo de prática cultural que reconhecidamente todas exercem, atuando inclusive como detentoras do conhecimento em outras manifestações da cultura local, suas posições, diferente dos homens, são comumente denominadas “dona da ciranda”, “cantora” ou “cirandeira”. A condição dada a elas nos sugere pensar, por que não lhes são concedidas o título de mestras cirandeiras ou mestras da ciranda? Outro caso semelhante aos destas cirandeiras, mas que se diferencia por algumas especificidades, é o da professora de hidroginástica Lenice Ferreira da Silva, conhecida por Nicinha. O seu pouco destaque é ainda mais complexo, se comparado ao seu desempenho na Ciranda do Galinho do Nordeste. É ela quem dá sustentabilidade ao trabalho do grupo fazendo parte do “coral de resposta”, mobili-

¹⁸ As relações de gênero aqui são compreendidas a partir das ideias de Joan Scott (1996:4-11), para quem, em uma análise histórica, o gênero é tratado como uma categoria analítica, relacional, “um elemento constitutivo de relações sociais baseados nas diferenças percebidas entre os sexos e é uma forma primeira de significar as relações de poder”.

¹⁹ O Mestre também é denominado: “dono da ciranda”, “mestre-cirandeiro”, “cirandeiro” ou “cantor”.

zando cerca de trinta mulheres (componentes da “Turma da Nicinha”²⁰) para formar a roda nas apresentações da ciranda. Nicinha e sua turma financiam suas indumentárias e também são responsáveis pela execução e coreografias da dança, mas dependem do músico Amauri Nascimento de Lucena, idealizador, mestre e proprietário dos instrumentos do grupo, para realização da “Ciranda da Saúde”, evento realizado conjuntamente com a Ciranda do Galinho do Nordeste. Mestre Amauri declara:

Eu procurei encontrar algo, algum grupo que se interessasse né? De participar comigo, né? Que tinha que ter um movimento, as pessoas dançando... foi quando eu conheci esse grupo, que fazia hidroginástica cedinho da manhã. E, então, combinei com eles, pra que eles viessem dançar, e elas gostaram muito. Até hoje a responsável ajuda a organizar, que é Nicinha, né? Chamada “Turma da Nicinha”, né? Que se junta com o Galinho do Nordeste e a gente faz essa ciranda, não é? Que é tida como, assim..., uma ciranda da saúde, que acorda cedinho, você vai tomar um banho de mar, depois vem dançar ciranda, né? Se alegrar e depois vai pra casa, curtir o seu dia.

Enquanto no Recife e na RMR encontramos poucas mulheres ocupando a posição de mestras, na região da Mata Norte, não há nenhum registro de situação idêntica. No entendimento de Beth de Oxum, a categoria “mestre” seria mais um termo criado por intelectuais pela necessidade de “classificar as coisas”, mas na prática é algo bastante diverso e difícil de definir, ela explica:

Isso é coisa de intelectual, que gosta de separar as coisas [...] fulano é mestre, porque é assim, é assado. Fulano de tal é cantora, fulano de tal é não sei o quê. Não existe isso. E às vezes o mestre incorpora esse discurso, muitas vezes por não ter outro, incorpora esse. O que é um mestre? Se a gente for discutir, o que é um mestre? É muito complexo, muito diverso. O mestre é o que toca? O mestre é o que dança? O mestre é o que compõe? Eu faço de tudo isso. E o que improvisa? Então, o que não improvisa não é um mestre? Então é muito relativo isso. Reconhecidos dos outros? É muito relativo isso, porque às vezes você não tem o reconhecimento porque você não é protagonizado, e você não tá protagonizado porque o próprio contexto não permite [...].

No interior dos grupos de ciranda, verifica-se um limite na ocupação de funções pelas mulheres, na maioria das vezes, os homens se ocupam da tomada de decisões, das negociações com as instâncias de poder, do controle e distribuição das finanças. Para as mulheres restam os afaze-

²⁰ A “Turma da Nicinha” é como se chama o grupo de mulheres com idade entre 50 a 90 anos, alunas da professora de hidroginástica Lenice Ferreira da Silva, conhecida por Nicinha. A Turma existe há cerca de trinta anos e há doze anos vem participando da Ciranda do Galinho do Nordeste. Elas se reúnem semanalmente às 06h30min, na praia de Casa Caiada, em Olinda para exercícios matinais e uma das atividades é dançar ciranda uma vez no mês. O evento ficou conhecido como “Ciranda da Saúde”. Para atender a quem não podia participar da ciranda matinal, a Turma da Nicinha, junto com a Ciranda do Galinho do Nordeste, criaram a “Ciranda da Lua Cheia”, realizada no horário da noite, no mesmo local, desde o ano de 2010. Diversos mestres cirandeiros tiveram participação nessa atividade, a exemplo de Mestre Walter (Ciranda Cobiçada), Mestre Ferreira (Ciranda Pernambucana), entre outros. A Turma da Nicinha realiza diversas excursões e além de participar da Ciranda do Galinho do Nordeste, participa de um Pastoril e do bloco carnavalesco “Turma da Nicinha em Folia”.

res domésticos como costurar, guardar e manter a higiene dos trajes, a exemplo do que declara Mestre Biloco sobre a importância de sua esposa na Ciranda dos Cangaceiros de Lampião e seus Cabras da Peste, grupo do qual ele é o Mestre. Vejamos a relevância de “valor” que o mesmo confere para sua esposa:

Foi dentro da ciranda que eu conheci minha mulher, eu tocava na ciranda do pai dela e foi quando eu me apaixonei e começamos a namorar com a autorização dele. Eu acho isso importante, ela é quem cuida da ciranda, lava e passa as roupas quando voltamos da apresentação. Eu dou um dinheiro a ela, se fosse outra pessoa eu não iria pagar. Tem até uma música que eu fiz para ela.

Mesmo sendo maioria na composição dos grupos, elas não ocupam lugar de distinção na distribuição de postos. O Grupo Cultural Coco e Ciranda Lazer de Ouro, por exemplo, foi fundado juridicamente em 18/09/2004, no município de Itapissuma, por 05 mulheres e 02 homens: Maria José Ferreira da Silva, Maria Jorge da Silva, Zuleide Maria da Silva, Joana Maria da Conceição, Damiana Araújo do Nascimento, José Antônio da Paz (Zé Branco) e Manoel dos Passos Santos. Este último exerce a função de presidente da ciranda, conforme indica o estatuto do grupo de que se trata. Atualmente a diretoria é composta por 12 pessoas²¹, onde as mulheres são maioria, desempenham funções importantes, mas não ascendem na hierarquia dos postos de poder.

Fonte: acervo pessoal do Mestre Manoel dos Passos



Figura 6
Grupo Cultural Coco e
Ciranda Lazer de Ouro –
Apresentação no município de
Itapissuma-PE.

Na Ciranda do Amor, do Mestre José Galdino, sua esposa Maria Helena ocupa a função de “roupeira” que não corresponde apenas à supervisão do trabalho da costureira, organização dos tecidos e padrões da vestimenta do grupo. A atuação dela é muito maior, uma vez que a “roupeira”

²¹ Composição da diretoria Grupo Cultural Coco e Ciranda Lazer de Ouro: Manoel dos Passos (presidente, “dono”, compositor e vocalista); Maria Jorge da Silva, Maria José Ferreira da Silva, Zuleide Maria da Silva, Damiana Araújo do Nascimento, Severina Maria da Conceição, Lindalva Rodrigues dos Santos e Francisca Maria da Conceição (vocalistas responsáveis pelas “respostas” das cirandas cantadas por Manoel dos Passos); os músicos: José Rodrigues Mousinho (sax alto); Manoel Pacífico do Nascimento (surdo); José Rodrigues da Silva Neto (tarol) e José Antônio Mousinho da Paz (ganzá).

está presente na maioria das apresentações, articulando contratos para a ciranda, opinando na composição das cantigas, providenciando refeições, lanches e bebidas para os componentes e comercializando CDs. Maria Helena explica: “é como se fosse para tudo, servir água para os componentes, vender CDs, cuidar das roupas, gravar nomes. Todo tempo que eu posso ir eu vou”.

No universo da ciranda, o “coral de resposta” é uma função tipicamente desempenhada por mulheres. Às vezes essa função pode ser desempenhada por homens e mulheres ou apenas pelos homens. O espaço onde ficam as cirandeiras que compõem o “coral de resposta” é no palco, “respondendo” às canções e improvisos dos mestres quando contratados para shows. Alguns grupos têm no coral a presença de parentes. Edmilson Cirandeiro, da Ciranda Estrela de Tracunhaém, informa que “na ciranda antiga”, na maioria das vezes, as mulheres eram quem faziam o coro, fossem parentes e/ou moradoras dos engenhos da mata norte. Ele nos conta que os cirandeiros quem cantavam e quem respondiam eram as cirandeiras. Seu Edmilson sempre estava com a equipe dele, e nos relata: “cantava aquela ciranda, eles paravam e as cirandeiras respondiam a eles, [...] as cirandeiras que faziam o coral deles”. A Ciranda Dengosa, de Cristina Andrade, tem o mesmo perfil. Assim nos apresenta os componentes do seu coral: “o coral é minha irmã, minhas duas filhas, minha nora”. Paulo é o cantor, Carlinho também canta que é meu neto. Quando não é três é quatro, quando não é quatro é cinco, mas sempre tem coral”.

As rodas de ciranda contam com a presença de crianças e jovens, comumente filhas e netas do dono ou da dona da ciranda. A Ciranda do Baracho, por exemplo, se apresenta com oito cirandeiras (todas crianças), netas e bisnetas das irmãs Dulce e Severina. Ambas se apresentam no chão, junto com o público, e trajadas com vestidos típicos dos festejos juninos. As cirandeiras que dançam podem ser vistas tanto nos palcos quanto “no chão”, termo que enfatiza a oposição entre dançar no palco (ou “em cima do palco”) e dançar “no chão”, no asfalto, no “meio do povo”.

Observamos haver formas diferenciadas de participação das mulheres cirandeiras nas rodas de apresentação das cirandas, sobretudo quando dançavam nos antigos engenhos, como recorda Mestre Gentil, da Ciranda Misteriosa,

“a ciranda era dançada no chão de barro e as pessoas gostavam de dançar sem sandália para sentir a terra. A poeira subia, aí vinha alguma mulher e aguava o terreiro para baixar a poeira e continuava a roda da ciranda, sempre de mãos dadas e acompanhando com o pé a batida do bombo”.

Mas, o processo de padronização das apresentações públicas, ocorrido a partir dos anos de 1970, fez surgir outros sentidos de gênero, as cirandeiras. Estas, com a intenção de criar uma harmonia com quem quer participar da brincadeira, passam a vivenciar outras situações: muitas vezes são contratadas apenas para shows como estratégia de atrair, motivar e ensinar o público a dançar. Com isso passam a fazer uso de determinado figurino, considerando-se a preferência de alguns grupos por determinados padrões estéticos corporais, como dito acima. A estética corporal supostamente mais aptas são aquelas que “podem” fazer exibição da cintura, do umbigo e parte da barriga. Essas condições são critérios para contratação das dançarinas. É importante salientar que mesmo sendo designado pelo adjetivo feminino, em menor proporção, observa-se a presença de homens executando a dança, a exemplo da Ciranda Mimosa, do Mestre João da Guabiraba. Nesta ciranda o grupo de cirandeiras é formado por meninas de sua família, por vizinhas e por seu neto Cassiano, como foi visto no vídeo da apresentação do grupo na Torre Malakoff, no Recife, durante atividade da Expoidea, no ano de 2010.

Fonte: acervo pessoal do Mestre João da Guabiraba



Figura 7
Ciranda Mimosa. Gravação da abertura
da novela “Vidas Cruzadas” transmitida
pela Rede Record (2001).

Mestre Nazaré, da Ciranda Formosa, declara ter preferência na escolha de mulheres jovens para dançar em público. Ele contrata cerca de dez mulheres, pois ao contrário dos homens, elas são um chamariz para a atração de pessoas na roda. Por sua vez, as mulheres de mais idade, não mais que duas, são contratadas para cantar as respostas dos versos e dançar em cima do palco. Vejamos como ele explica:

“por que aquelas menina mocinha? Que chama a atenção! Que depois, quando uma menina dessa botar aquela saia em baixo, vestir a camisa, dar um chapuzinho na cabeça, fica uma diferença tão grande, e só no ritmo da ciranda... Quer dizer que fica uma coisa bonita”.

De maneira geral, as músicas das cirandas exaltam o romantismo, exaltam a beleza feminina com lirismo, declara grandes paixões, desejos e convites de união. Todavia, verificamos haver canções que envolvem as mulheres em temas e situações variadas, às vezes jocosas, depreciativas, exaltando a violência e um exacerbado machismo. Mestre João da Guabiraba comenta que “as meninas não gostam [quando ele canta]”, mas apresenta uma composição de sua autoria que ilustra o que afirmamos:

*Lá perto da minha casa
Eu tenho uma vizinha
De tão sonsa que ela é
Chega faz pena a bichinha
Mas quando o marido sai
Coitado pra trabalhar
Pela porta da cozinha
Ela manda o urso entrar
A mulher que engana o homem
Merece ser presa na colônia
Cabeça raspada, orelha cortada
Carregando pedra pra tomar vergonha.*

A canção e a situação até aqui apresentadas evidenciam desigualdades nas relações de gênero e não podem ser desconsideradas. Assim, continuar reforçando valores patriarcais no modo de organizar a ciranda, imprime a desigualdade em relação às mulheres, o que pode ser agravada pela sua condição étnica. Por exemplo, a condição de mulher negra trouxe a Lia de Itamaracá mais um motivo para esta elevar sua autoestima e superar o preconceito racial ao qual já foi vítima no exercício de sua profissão. Lia recorda que no período áureo de sua ciranda (anos de 1979/1980) foi convidada pelo então secretário de cultura do Recife para fazer show no Rio de Janeiro,

Aí mandaram me chamar lá no Pátio de São Pedro nesse dia. Aí eu fui e disseram: Lia tem uma ciranda pra ser feita no Rio e apontaram você, é você que vai! Ia ser Dona Duda, mas Dona Duda não canta ciranda. A gente quer um cirandeiro que cante ciranda! A gente vai levar você. Se arrume que a gente vai levar! Aí eu me arrumei. Tudo bem, né? Quando foi um belo dia, um de lá [do Recife] disse: tanto cirandeiro bom que tem aqui no Pátio de São Pedro, vai levar aquela nega que não sabe de nada?! Aí ele disse: só queria que o avião caísse para aquela nega se lascar lá embaixo. Isso quem ouviu passou pra mim.

Quando questionada sobre quem teria feito tal comentário ela afirma: “quem disse já se foi.”, e nada mais. Em 25 de abril de 2008, Lia declarou à historiadora Déborah Souza: “já ralei muito. Já ralei, mas hoje graças a Deus eu posso levantar minha cabeça de peito erguido e dizer eu sou guerreira, sou guerreira e sou Lia para lutar com minhas espadas. Eu luto! Luto com minhas espadas porque enquanto o trabalho existir na face da terra eu luto [...]. Segundo SILVA e SOUZA (2011), nas últimas décadas, o conhecimento das relações de gênero tem revertido quadros de desigualdades sociais, raciais, entre outros, momento em que não se deve mais ignorar essa problemática nem isolá-la do contexto sociocultural, econômico e político no qual está inserido

Este trabalho não previa um enfoque sobre relações de gênero na expressão cultural da ciranda. Todavia, mesmo com uma breve exposição, entendemos que esta e muitas outras relações de desigualdades encontra-se em pauta no cenário da agenda nacional, com intuito de promover políticas de melhorias e/ou reversão desses quadros. Logo, entendemos que o registro de um bem cultural que posteriormente venha se tornar patrimônio cultural, não deve desconsiderar as relações de poder que estão a ele imbricados. E, como um patrimônio cultural implica na implementação de políticas públicas, estas também devem favorecer a igualdade, que não esteja reduzida apenas a questão de classe, mas as de gênero e raça. Ignorar as diferentes desigualdades internas nos grupos de ciranda serve para perpetuá-las, correndo-se o risco de voltar ao velho folclorismo que tudo “congela”, inclusive advogando a opressão e a dominação em nome da tradição. Contribuir para a não ocorrência de tais modelos para a ciranda pernambucana foi a nossa intenção trazendo à baila as situações expostas.



Parte II

{ Cirandas: referências históricas
em Pernambuco }



2. CIRANDAS: REFERÊNCIAS HISTÓRICAS EM PERNAMBUCO

A origem e o período exatos de início da prática cultural da Ciranda em Pernambuco são desconhecidos. A pouca bibliografia existente não dá conta dessa informação, e tampouco os atuais detentores deste bem sabem precisar. Alguns insistem que vem da praia, outros dizem que já existia quando vieram ao mundo e outros, relatam que no passado só havia o coco, fandango e maracatu (maracatu de baque solto)²², que a ciranda apareceu depois. Mestre Biu Passinho, da Ciranda Rainha Pernambucana, garante: “depois do fandango veio o coco de roda [...] a ciranda já veio depois do coco de roda, ciranda já é mais nova do que o coco de roda e o fandango, entendeu? Aí daí criou-se, a ciranda ‘pé duro’, não é essas ciranda de hoje”. Já a renomada cirandeira Lia de Itamaracá assegura: “a ciranda [...] ninguém sabe de onde vem”.

Na mais recente produção acadêmica sobre a Ciranda de Pernambuco, qual foi identificada no levantamento bibliográfico para o presente trabalho, França (2011, p.42) faz uma minuciosa pesquisa, levantando uma série de questões sobre os possíveis fatores que contribuem à falta de produção de estudos sobre o tema. Ela finda por entender que “não podemos condicionar o surgimento das cirandas em Pernambuco a partir do registro de pesquisadores e folcloristas”. De fato, sejam as origens históricas da ciranda remotas ou recentes, estrangeiras ou locais, o importante é que a manifestação tem se estabelecido como uma prática cultural vivenciada por várias e distintas gerações, aparece em diversos contextos e perpetua-se ao longo do tempo num natural processo de mudanças e permanências. Nas reflexões de Magdalena Almeida e Carmem Lélis (2004, p.34) vimos que,

[c]ada contexto histórico e cultural traz em si mudanças, embora as manifestações de arte mantenham intrínsecos alguns valores que fundamentam sua existência e que, por isso mesmo, permanecem orgânica e psiquicamente arraigados. Porém, as variantes surgem como exigências ditas pelas condições sociais e pelo momento histórico vivido.

O fazer da ciranda está numa constante construção de saberes, suprindo necessidades palpáveis e imateriais, e atendendo às exigências do contexto histórico no qual está inserido, como veremos mais adiante.

2.1 ASPECTOS DAS CIRANDAS DO INTERIOR

A ciranda vivenciada no interior pernambucano, especificamente nos engenhos da região da Mata Norte, remonta historicamente ao tempo da monocultura açucareira, a partir dos anos 1950 até aproximadamente o final da década de 1970. Na lembrança dos atores envolvidos nesse contexto, além de local de trabalho e moradia, os engenhos constituíam-se também em

²²O Maracatu de Baque Solto, também conhecido como Maracatu de Trombone, Maracatu de Orquestra e Maracatu Rural é uma expressão da cultura afro-indígena, resultando numa mistura étnica e cultural proveniente das áreas canavieiras de Pernambuco. “Nessa manifestação cultural é evidente a fusão de vários folguedos populares existentes no interior do Estado como: reisado, pastoril, cavalo-marinho, bumba-meu-boi, caboclinhos, entre outros. Essa mescla aconteceu também na cidade, quando no início do século XX a crise do açúcar foi espalhando os trabalhadores do campo em direção à capital”. (PREFEITURA DO RECIFE, 2009, p.41). Para maiores informações ver: DE OLIVEIRA SANTOS, Climério; RESENDE, Tarcísio Soares; KEAYS, Peter Malcolm. Batuque book maracatu: baque virado e baque solto. Ed. do Autor, 2005.

lugar de lazer e confraternização. Lá, além da ciranda, eram praticadas diversas manifestações da cultura popular como o fandango, o maracatu rural, o cavalo-marinho, o caboclinho e o coco de roda. Dançar no terreiro dos engenhos sob a luz do luar, ou do candeeiro, tornou-se uma prática desvelada da identidade cultural de trabalhadores e trabalhadoras dos canaviais.

Veremos com detalhes no texto a seguir que é possível associar o fim das atividades culturais ao declínio dos engenhos de cana-de-açúcar frente a ascensão das usinas. As manifestações populares perdem força quando um grande número de trabalhadores rurais que, ao se encontrar sem opção de permanecer nas terras das usinas, passa a morar no centro dos municípios, migra para a capital e seu entorno ou vai em busca de trabalho e melhoria da qualidade de vida nos grandes centros urbanos.

2.2 CIRANDAS NA MATA NORTE PERNAMBUCANA

Lara Cyreno

2.2.1 O Engenho como o “espaço social” da morada, do trabalho, da ciranda

Entende-se como uma unidade social açucareira, sob a qualificação genérica de engenho, uma estrutura complexa que articulava a fazenda ocupada por canaviais, pasto, roças de subsistência, matas para extração de lenhas, e um conjunto arquitetônico, considerando neste as benfeitorias específicas deste tipo de propriedade privada. Os engenhos foram propriedades rurais designadas à monocultura da cana-de-açúcar surgidas na primeira metade do século XVI, a partir da plantation que se iniciou em Pernambuco. Ao longo do tempo, o domínio da cana-de-açúcar no estado se encontrou prejudicado pela crise econômica que atingia a agroindústria açucareira e os seus tradicionais engenhos banguês²³ foram se transformando internamente para atender a demanda do mercado. Em razão do aperfeiçoamento das técnicas de produção e da melhoria da qualidade do açúcar no mercado internacional, iniciadas no século XIX, criou-se a urgência de modernização da indústria açucareira.

A partir de 1870, é iniciado um processo de melhoria nos banguês, com o intuito de aumentar a produção e trazer qualidade ao produto, o açúcar branco e o demerara, daí surgem as fábricas. Nesse sentido, surgem mais duas categorias de propriedade no espaço agrário da Zona da Mata de Pernambuco, a “usina” e os “engenhos centrais”. Observa-se que além dos fatores físicos da região que contribuíram para o desenvolvimento da atividade canavieira, foi imprescindível o fator humano (mão-de-obra), onde juntos e em combinação, colaboraram de certo modo com o surgimento e manutenção dos engenhos no território pernambucano. Atualmente, os engenhos já não se reservam apenas à cana-de-açúcar, mas a outras culturas agrícolas, e sem necessariamente serem responsáveis pela fabricação.

Como uma unidade social, na qual funcionavam todas as etapas do processo de produção (do plantio da cana à fabricação do açúcar), nos engenhos foram estabelecidas relações de trabalho escravistas. Posteriormente, com a abolição, grande parte dessa mão-de-obra permaneceu nas propriedades em troca de moradia. Diferentemente das atuais usinas, de produção em larga escala (equipadas com sistemas de irrigação sofisticados), o que caracterizava o cotidiano nos engenhos era o trabalho humano, onde os trabalhadores/moradores vivenciavam, como parte do cotidiano, o plantio, a colheita, a moagem, a feitura do açúcar e as festas. No passado, as cerimônias religiosas, como casamentos, missas e batizados ocorriam nas dependências de suas capelas. Normalmente, o público participante das cerimônias religiosas eram os trabalhadores, moradores e proprietários.

²³ Engenho de cana-de-açúcar a vapor que utiliza o bagaço da cana como combustível

No estado de Pernambuco, os engenhos estiveram predominantemente localizados na Mesorregião da Mata, na qual engloba duas microrregiões geográficas (Mata Sul e Mata Norte). De acordo com Manuel Correia (2001), esta região se conforma em uma estreita faixa paralela ao litoral apresentando em alguns pontos encostas relativamente íngremes e em outras na forma de tabuleiros arenosos e planos. A geografia na qual se inserem se apresenta cortada por pequenos rios, oriundos das encostas da Borborema e seguem para o mar.

As transformações na organização do espaço agrário da Mata Norte de Pernambuco provenientes do estabelecimento das usinas trouxe consequências na configuração do cenário social dos engenhos. Deve-se apontar na análise a concepção de espaço social desenvolvida por Milton Santos, “criado pelo trabalho humano como natureza segunda, natureza transformada, natureza social ou socializada” (1980: 163). No engenho, o trabalhador era um elemento essencial de todo o processo de produtivo, o que implicava na sua relação com a natureza, e com os próprios pares, resultando assim na produção de um espaço particular, um espaço vivido, um espaço construído socialmente através do trabalho:

não há produção que não seja produção do espaço, não há produção do espaço que se dê sem o trabalho. Viver, para o homem é produzir espaço. Como o homem não vive sem trabalho, o processo de vida é um processo de criação do espaço geográfico. A forma de vida do homem é o processo de criação do espaço (SANTOS, 1996, p. 88).

Os engenhos dos quais os brincantes da ciranda relembram, um dia foram antigos banguês, incorporados pelos engenhos “centrais” e em seguida pelas grandes usinas. Cabe aqui especificar que as experiências vividas com a ciranda de engenho, narradas pelos entrevistados, se iniciaram a partir dos anos 1950 e seguiram aproximadamente até o final da década de 1970. Como já visto, a ascensão das usinas ocorre no começo do século XX. Concomitante a este contexto, as terras de morada dos trabalhadores dos antigos engenhos, já incorporados às usinas, diminuem, e cada vez mais dá lugar ao plantio da cana. Gradativamente, ao longo das décadas, o êxodo rural se inicia e provoca um processo de migração dos moradores da zona rural canavieira para as periferias das cidades.

Os engenhos tiveram forte representatividade para as mais diversas formas de cultura popular, pois muitos dos detentores desses saberes eram moradores e trabalhadores rurais de tais propriedades. Como já foi dito, além da ciranda era comum ocorrerem outras manifestações de cultura popular, entre elas: fandango, maracatu de baque solto, cavalo-marinho, caboclinho e coco de roda. As cirandas se apresentavam aos sábados, dia de descanso dos trabalhadores e moradores da propriedade. As apresentações eram produzidas nos terreiros das casas desses moradores, mais especificamente por aquele conhecido como “barraqueiro”. Até o início da década de 1980, tais propriedades foram lugares de grande importância para as cirandas da Zona da Mata Norte, porém, a prática de fazer ciranda nos engenhos foi desaparecendo em razão da falência e venda dos mesmos e da ascensão das usinas, o que se desdobrou na migração dos moradores para as periferias das cidades.

2.2.2 O barraqueiro e o botequim

Até o final da década de 1970, na zona da Mata Norte, grande parte das rodas de ciranda ocorria nos engenhos e raramente nos municípios. Neste período, o cirandeiro, o terno (músicos) e o coral de cirandeiras se apresentavam no chão, sem palco. A festa começava no início da

noite e terminava ao amanhecer do dia. A ciranda “pé duro”, a qual Seu Biu Passinho refere-se, também era conhecida como ciranda de engenho, segundo o relato do cirandeiro, foi na década de 1950, na sua infância, que começou a brincar. Segundo ele, na época não tinha ciranda nas cidades, elas ocorriam somente nos engenhos, quem promovia a brincadeira eram os próprios moradores. O grande “produtor” da brincadeira era o “barraqueiro”. Este abria o terreiro de sua casa e vendia comidas e bebidas, o barraqueiro sempre convidava um cirandeiro para cantar:

Os donos da barraca fundava a ciranda, contratava um cirandeiro, hoje não, os cirandeiros [são] deles mesmos, mas antigamente esses cirandeiros que hoje canta, já cantou para os outros, aí tinha o dono que fundava aquela ciranda e botava a gente pra cantar, foi meu caso [...] Tirava butiquim [botequim], convidada o povo dos engenhos, que na época o povo era todo nos engenhos, e quando era de noite que dava seis horas já tinha gente, deixava de dormir, esperava o bombo tocar, e quando dava sete horas por diante enchia até cinco meia, seis horas da manhã, o povo pegado.

Como já relatado, era habitual algum morador promover a apresentação da ciranda. Conhecido como “barraqueiro”, este morador organizava um botequim, este contratava e pagava o cirandeiro com o dinheiro da venda das bebidas e comidas. Quem participava e ia às cirandas aos sábados eram os próprios moradores dos engenhos, os trabalhadores rurais. Algumas vezes, moradores de outras localidades frequentavam a ciranda, conforme relata Edmilson Cirandeiro, da Ciranda Estrela de Tracunhaém,

tratava o botequim, que era as bebidas, botava para o povo comprar, fazia o café e vendia, o arroz doce, o pé-de-moleque [...] O barraqueiro era quem contratava as cirandas, pagava um cachê naquele tempo do cruzeiro, ninguém sabe nem quanto era [...] Aí se ajuntava a população de um engenho pra outro e fazia aquela carreata de gente pra fazer o evento naquele sábado no barracão dos engenhos, era bom demais [...] Era no sábado, do sábado para o domingo, durante a semana só era pra trabalhar e pronto, porque os cirandeiros era quem faziam as festas nos engenhos antigamente. ‘Bora pra ciranda em tal engenho!’ Aí juntava cinco, seis engenhos, juntava aquele povão, aí fazia aquela festa de ciranda [...] Oxe, era gente das cidades, gente dos engenhos, era uma festa bonita, era uma festa bem equipada [...] A gente começava a ciranda às 21h, fazia o intervalo, tinha o tal do intervalo à meia noite, de meia noite tinha o descanso, o dono da casa dava um café ao cirandeiro, aí começava uma hora da madrugada até 4h da manhã de novo, era bom, amanhecia o dia.

2.2.3 O aprendizado no cotidiano dos engenhos

Diversos mestres e mestras da cultura popular da Mata Norte tiveram suas infâncias nos engenhos da Zona da Mata Norte. Seu Biu Passinho, da ciranda Rainha Pernambucana, é um entre tantos que cresceu no Engenho Boa Sorte, município de Nazaré da Mata e aos treze anos começou a “brincar” ciranda. Ele recorda que as famílias que lá moravam se juntavam no início da noite para brincar de “quebra-panela”, de “se esconder”, de “passa-anel” e por último tocavam a ciranda, uma brincadeira que, para dar início, bastava uma luz de candeeiro. Lembra: “eu peguei a brincar ciranda, cantar mesmo pela minha condição, com 13 anos”. Hoje, aos 72

anos de idade e residente no município de Itaquitinga, este mestre cirandeiro afirma que teve o privilégio de conhecer grandes mestres quando era jovem. Foi “observando os antigos” que aprendeu a tocar, a dançar e a fazer os versos de improviso, conhecimentos que transmite para seu filho. Entre os mestres da época estão os cirandeiros Antônio Baracho, Ciriano, Antônio Dias de Araújoaba, Laurindo, Zé Farias e Biu Correia (falecido). Seu Biu Passinho não economiza palavras, com entusiasmo recorda firmemente o seu aprendizado e explica o modo como transmite o seu saber:

Eu batia tarol e batia zabumba, estão todos aí meus instrumentos. A gente quando está batendo um instrumento, que tem uma pessoa cantando, a gente tá o que? Tá tocando e está observando quem está cantando, não é isso? Eu aprendi a bater tarol de ciranda, bombo de ciranda, tarol de maracatu, todas essas coisas eu aprendi. Daí eu fiz o que? Eu batia e escutava, ouvindo o poeta cantando. Isso era quando eu morava e trabalhava na zona rural. Para aprender a tocar ciranda [...] Eu batia o tarol vendo como é que o cara estava batendo zabumba, pra aprender a tocar zabumba também, preste bem atenção, eu batia o tarol e olhando pro zabumbeiro [...] Quando um menino que pega um tarol desse que não sabe bater [...] Eu pego o tarol e vou ensinar a ele bater o tarol, porque se eu não souber bater um tarol eu não posso criar um menino para bater o tarol comigo. Que nem tem o neguinho, meu menino, que bate um tarol empurrado, porque foi aprendido comigo, pega um bombeiro, pega uma turma nova, pra aprender a bater, não tem que ensaiar? Você não vê banda marcial não é assim? Tem que ensaiar, desse tamanhinho? Não tem que ensaiar pra aprender? [...] Tô ficando velho, ainda tem tudo pra ensinar, um tarolzeiro, um bombeiro [...]

2.2.4 O “apito”, “pé duro” e outras referências históricas

Conforme o relato de Seu Biu Passinho, na ciranda “pé duro” – ou de engenho – existia disputa entre cirandeiros, uma espécie de desafio que ocorria quando as duas se apresentavam num mesmo local. A disputa era programada por quem organizava a ciranda no terreiro, o barraqueiro. O barraqueiro convidava dois cirandeiros, instalava dois mastros e dois candeeiros e o desafio começava. Para marcar o início e o fim do tempo do desafio usava-se um apito, o cirandeiro que estivesse tocando deveria parar e dar espaço para o improviso do outro:

A ciranda de antigamente, de engenho, essa “pé duro” que eu tô falando, se contratava dois cirandeiros pra disputar, hoje é mestre de maracatu, [mas] se contratava dois cirandeiros. Na época eu conheci o finado Belo Patrício, o finado Zé Farias, Zé Oinhim, Laurindo [...] Chamavam dois cirandeiros para cantar, tinha a ciranda que cantava em rojão, que é essa do “pé duro” e tinha uma arrojada de galope e baião, é que nem mestre de maracatu, maracatu canta a marcha e depois vai pro samba comprido, do samba comprido ele passa pro galope, do galope ele vai terminar dar no mestre ou apanhar no samba coco, a ciranda antigamente era assim, contratava dois cirandeiros para disputar um com o outro [...] a gente usava um apito, que agora não usa mais [...] O apito era pra gente parar a ciranda, terminava o verso da ciranda e apitava pro outro começar [...] Era dois paus de candeeiro [...] Quando era de manhã aí se sabia, Biu Passinho deu em João Limoeiro, João Limoeiro deu em Biu Passinho no galope, e eu no baião.

Durante a pesquisa, ouvimos algumas denominações em referência à ciranda praticada nos engenhos da Mata Norte. Neste local, onde aconteciam os momentos de trabalho e de lazer, a ciranda passou a ser conhecida como “ciranda de engenho”, em menção ao seu lugar único de ocorrência. Dessa matriz derivou a modalidade “pé duro”, nome vindo do seu ritmo acelerado. Em oposição a este, existe a “ciranda de embalo”, com ritmo compassado, qual é praticada, mesmo na atualidade, nos centros dos municípios.

Seu Zé Duda, mestre da Ciranda Rosas de Ouro, também usa a denominação “ciranda de embalo” para referenciar a ciranda de hoje, que tem passos lentos, enquanto que para a ciranda de “antigamente” ele chama ciranda de “pé de pau”. Esta denominação faz menção à roda da ciranda que era formada em volta do “pau” do candeeiro, ou seja, um mastro de madeira onde os candeeiros eram pendurados para iluminar o local que não tinha acesso à energia elétrica. Na parte III do presente documento, veremos mais detalhes sobre tais denominações, mas a gravura a seguir, de autoria do artista Wilton de Souza, publicada no livro *Arte Popular do Nordeste* (1966), retrata o que diz Seu Zé Duda:

[...] antigamente, chamava-se ciranda pé de pau, ia brincar na porta de uma venda [botequim] a noite todinha [...] hoje em dia é o contrário, contrato, brincar no palco, um contrato, som. [...] a melhor coisa que inventaram foi ciranda de embalo e acabaram com essa ciranda de pé de pau corrida pra lá e pra cá [...]

Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE. *Arte Popular do Nordeste* (1966)



Figura 8
Gravura de Wilton de Souza, exemplificando a “ciranda de pé de pau”, descrita por Mestre Zé Duda.

2.2.5 Da ciranda de engenho à ciranda de rua

Ao estudar os trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco, Sigaud (1979) observa no final dos anos 1950 e início dos 1960 uma mudança da força de trabalho naquele contexto rural dos engenhos. Tal transformação motivou-se principalmente pelo abandono e/ou expulsão dos trabalhadores agrícolas das terras de morada. Deve-se considerar que a migração da população da zona canavieira para as zonas urbanas trouxe de algum modo um impacto à ciranda, sobretudo, porque ao deslocar-se, a prática adquire novos significados na dança e na música.

A diminuição das rodas de ciranda nos engenhos, de certo modo, pareceu estar associada à ascensão das usinas e declínio dos engenhos. A maioria dos seus moradores, sem opção de ficar nas terras, migra para as cidades. Desta forma, o lugar de moradia de quem promovia e fazia a brincadeira deixa de ser o engenho e passa a ser nas periferias de zonas urbanas. Assim, a brincadeira perdeu tanto o seu espaço social quanto o seu produtor, conhecido popularmente como o “barraqueiro”. Pode-se observar este olhar na reflexão de Edmilson Cirandeiro:

[...] E hoje se acabou isso, o morador hoje não tem em engenho mais, só tem engenho próprio pra usina, então os moradores de engenhos estão todos na cidade [...] hoje está difícil, hoje tem engenho, é popular as usinas, e não tem morador e não tem barraqueiro mais que contrate uma ciranda mais [...] aí antigamente era muito animado os engenhos, porque tinha muitos moradores nos engenhos, e hoje, tem gente, mas tudo da usina, mas usineiro não gosta disso, aí o morador está colocado nas cidades, em Recife, outro foi pra São Paulo, outros se acabou, aí praticamente o evento acabou, por isso também, nos engenhos.

Até o início da década de 1980 os engenhos foram lugares de grande importância para a ciranda, porém a prática nos engenhos foi desaparecendo em razão da migração dos moradores para as cidades. Devido a este contexto de mudança, outros lugares passaram a ter uma forte relevância para a manifestação, como o Pátio de São Pedro, a Praça de Boa Viagem e as praias de modo geral.

A partir da década de 1980 a estrutura das apresentações foi se modificando, passando, então, a durar apenas uma hora. Na cidade, a ciranda conseguiu manter sua prática através de contratos com os órgãos públicos, como, por exemplo, as prefeituras e, eventualmente, com os botequins localizados nas pontas de rua. Nota-se que, de alguma forma, o antigo papel desempenhado pelo “barraqueiro” morador do engenho passou a ser reproduzido nos bares das cidades. Através dos relatos, foi possível observar que as apresentações em pontas de rua ocorreram concomitantemente à migração da população que vinha dos engenhos para a zona urbana. Sendo assim, em contexto urbano as cirandas começaram a fazer parte da programação do calendário festivo, como o ciclo natalino. Edmilson Cirandeiro explica como ocorria:

O prefeito contratava o cirandeiro. Era, contratava o cirandeiro, aí tocava o ciclo natalino e o final de ano novo, hoje não tem mais isso [...] era na véspera, no dia 24, parava e ia tocar já pra o ano novo, pra o ano novo chegar [...] Eu toquei com Baracho o ciclo natalino, e toquei com a minha já, toquei muito em Tracunhaém, com um prefeito que chamava Pedro Gonçalves da Silva, que me contratava todo ano, eu tocava o ciclo natalino e a festa de ano, todo ano, todo ano, todo ano.

Além da presença das rodas de ciranda nas festas de fim de ano, deve-se destacar a sua presença também em outros ciclos festivos, o principal sendo o ciclo junino. Até hoje as festas de São João são fortemente marcadas pela presença das cirandas. No município de Tracunhaém, por exemplo, as festividades juninas são celebradas no Trezenário de Santo Antônio, padroeiro da cidade. Essa festa ocupa um lugar central no calendário festivo-religioso, pois possui uma importante função social, na qual promove, num mesmo espaço, o encontro entre pessoas e os significados que essas produzem no seu contexto.



Por Paulo Maia

Figura 9
Ciranda Popular, Nazaré da Mata-PE.
Festa Junina no Pátio de São Pedro,
Recife-PE

A festa como um “fato social”, no dizer do sociólogo francês Émile Durkheim, é marcada por um conjunto de funções específicas, onde estas são atribuídas àqueles que participam do evento. Segundo teoriza Durkheim, a coercitividade é uma das especificidades do conceito do fato social e está relacionada às forças dos padrões culturais de uma sociedade à qual os indivíduos pertencem. Tais padrões culturais têm uma força inerente que regula o comportamento dos indivíduos, fazendo com que estes os cumpram. Para a comunidade católica que se envolve com o evento, o Trezenário de Santo Antônio é um momento de celebração e devoção ao padroeiro da cidade. De acordo com a narrativa de Seu Edmilson, o fato da ciranda não fazer parte daquele momento, de não cumprir a sua função social, pode estar associado à falta de compromisso com o santo padroeiro. Motiva, assim, o pedido de desculpas a Santo Antônio.

Neste sentido, observou-se que embora a ciranda de engenho tenha se transformado ao chegar à cidade e nas ruas, esta ainda continua dotada de sentidos e significados que se configuram a partir de uma realidade vivida naquela sociedade envolvente.

2.3 ASPECTOS DAS CIRANDAS URBANAS

Os aspectos que constituem as cirandas urbanas²⁴, diferentemente daqueles observados na região da Mata Norte de Pernambuco, trazem histórias pontuais, inseridas em contextos locais

²⁴ As cirandas urbanas aqui são entendidas como aquelas que estão localizadas nos bairros da periferia do Recife e nos municípios que compõem a Região Metropolitana. Como já apontado, são eles: Olinda, Abreu e Lima, Paulista, Igarassu, Itapissuma, Ilha de Itamaracá, Araçoiaba, Camaragibe, São Lourenço da Mata, Moreno, Jaboatão dos Guararapes, Cabo de Santo Agostinho e Ipojuca.

bastante diferenciados, permeando a história de vida de seus mestres e mestras, sejam eles e elas de naturalidade rural ou urbana. Sendo assim, justificamos que a ênfase nas informações que se seguem, acerca de alguns grupos ou pessoas, se dá pela notoriedade dos mesmos em período áureo da ciranda no Recife e Região Metropolitana e principalmente pela recorrência de relatos sobre os mesmos por parte da comunidade cirandeira participante da pesquisa. Um exercício de recordação do passado trouxe situações pouco conhecidas, vividas por tais comunidades desde a infância em que observava e assimilava a prática ancestral, preservando-a para as gerações vindouras. Quem melhor para tais descrições senão eles e elas?

2.4 CIRANDAS NA CAPITAL: TRANSFORMAÇÕES, PERMANÊNCIAS, OUTRAS EXPERIÊNCIAS.

Jefferson Bezerra

As transformações e permanências na ciranda foram ocasionadas por influências variadas, conforme a época e a localidade em que se apresentavam. Como já vimos, em duas mesorregiões a ciranda conseguiu se solidificar eficazmente em Pernambuco: a Zona da Mata Norte (ZMN) e a Região Metropolitana do Recife (RMR). Desta forma, este texto vem observar os caminhos pelos quais o contexto sociocultural destas regiões influenciaram os saberes e fazeres envolvidos na constituição atual da ciranda pernambucana.

2.4.1 Memória e migração: sobre a ciranda na Zona da Mata Norte de Pernambuco

Na Zona da Mata Norte, o maracatu de baque solto é uma brincadeira popular que possui estreita relação com a ciranda.

Muitos mestres de maracatu passaram a fazer versos para a ciranda, a exemplo de Mestre Ferreira (Ciranda Pernambucana), Mestre Bino de Araçoiaba (Ciranda Nordestina), Mestre Antônio Baracho, um dos mais importantes cirandeiros pernambucanos e Mestre Anderson, apontado por Manoelzinho Salu como um importante representante da “nova safra de cirandeiros da Mata Norte”. A história de Anderson, um cirandeiro de apenas 17 anos de idade, foi marcada pela vivência nos engenhos, sobretudo, nos maracatus de baque solto. Aos 8 anos acompanhava o pai, na época mestre do Maracatu Cambinda Brasileira do Cumbe, fundado em 1918. Anderson participava da brincadeira cantando. Aos 12 anos passou a ser contra-mestre de maracatu, participou durante um ano ao lado do seu pai, depois tornou-se contra-mestre de outro grupo, o Águia Misteriosa. Em 2011, tornou-se mestre oficial do mesmo maracatu, onde permaneceu por 3 anos. No entanto, em 2013 retornou ao Cambinda Brasileira do Cumbe, a razão da mudança diz respeito ao centenário do grupo. Para Anderson, foi lá onde aprendeu a cantar e a tocar, por isso considera importante participar dos 100 anos de fundação do citado maracatu.

A ideia de criar uma ciranda surgiu no ano de 2012, a partir de um evento realizado pela prefeitura de Nazaré da Mata. Na ocasião, a organização da festa não tinha cirandeiro disponível para se apresentar e Anderson propôs tocar e cantar a ciranda. Após o evento, ele se reuniu com o mestre de maracatu Barachinha, e juntos decidiram criar a Ciranda Raízes da Mata Norte. Dentre os mestres cirandeiros que o influenciaram estão: João Limoeiro, Zé Galdino e Carlos Antonio, conhecido como Mestre Gunga. A Ciranda Raízes da Mata Norte é composta por quatro músicos, todos mestres de maracatu de baque solto, são eles: Barachinha, Cabeça de Glória do Goitá, Dedé Vieira de Araçoiaba, e o próprio Anderson. Ele nos conta que como o grupo foi criado há apenas um ano, fizeram exclusivamente duas apresentações: uma na festa de Nossa Senhora da

Conceição, no município de Nazaré da Mata e outra no Festival Pernambuco Nação Cultural no Encontro de Cirandeiros, no município de Ferreiros. Para divulgar a ciranda, ele afirma que toca muitas vezes sem cachê na cidade de Nazaré da Mata, principalmente no período das festas juninas, mas fora do município é inviável, devido ao alto custo de deslocamento.

Mestre Bino de Araújoaba teve seu talento reconhecido através do maracatu no município de Araújoaba e cidades vizinhas, como Carpina, Paudalho e Limoeiro. Após treze anos como mestre de maracatu na cidade, resolveu fundar em 2002 uma ciranda, a Ciranda Nordestina. Bino afirma que o modelo de improviso realizado no maracatu de baque solto é o mesmo que ele emprega na ciranda:

quando você vai para apresentação tem que ficar concentrado, que nem dirigindo um carro, onde você olha para frente, para os lados e para o retrovisor, mas presta atenção é na direção, mesma coisa é na ciranda, antes de se apresentar vê os outros grupos, mas tem que ficar concentrado na sua apresentação, porque se ficar só achando a apresentação dos outros grupos bonito, você esquece o que vai cantar. [...] Se der é bom pegar até algumas palavras dos outros grupos para caso você esqueça.



Por Soraya Guimarães

Figura 10
Luiz Barbosa da Silva (Mestre Nazaré) com a bandeira do Maracatu Leão Formoso, na sede do Maracatu de Baque Solto Leão Formoso, bairro de Cidade Tabajara, Olinda-PE. Local onde são realizados os ensaios da Ciranda Formosa.

Manoel Salustiano Soares, Mestre Salustiano, ou simplesmente Mestre Salu (1945 – 2008), foi um dos mais respeitados e reconhecidos mestres da cultura popular pernambucana, sendo responsável por trazer a Recife diversos “brinquedos” populares da Mata Norte ou criá-los na Região Metropolitana do Recife. Mestre Salu e sua família, no início da década de 1970, criaram a “Ciranda Nordestina”, o grupo de mamulengo “Mamulengo Alegre”, o cavalo-marinho “Boi Matuto de Olinda” e o maracatu de baque solto “Piaba de Ouro”²⁵. A Ciranda Nordestina

²⁵ Mestre Salu fundou ainda três importantes espaços culturais: a Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, o Espaço Ilumiara Zumbi e o Espaço Cultural Casa da Rabeca do Brasil. O primeiro, com sede no município de Nazaré da Mata e mais de cem grupos associados, é a entidade de representação jurídica da agremiação no Estado, promotora de grandes encontros anuais desde o ano de 1990; o segundo é uma praça em Olinda, pavimentada e com uma arena onde acontece anualmente, encontros de maracatus de baque solto, cavalo-marinho, além de outras festas; e o terceiro, sítio em Olinda, de propriedade e onde reside a família Salustiano e local onde acontecem durante a semana oficinas de arte e cultura popular e, aos finais de semana, shows com artistas locais e nacionais.



Figura 11
Manoel Salustiano Soares (“Mestre Salu”)

participou de vários festivais e seu auge foi durante a década de 1990, compondo o espetáculo “Sonho da Rabeca”, onde era apresentada uma pequena mostra dos brinquedos populares da Mata Norte em turnê pelo Brasil e pela Europa.

Após o falecimento de Mestre Salu, os brinquedos de sua criação passaram a ser coordenados por seus filhos, entre eles, o primogênito Manoel Salustiano Filho, conhecido como Manoelzinho Salu. De acordo com ele, seu pai era a referência da ciranda, e a Ciranda Nordestina não tem se apresentado por falta de contratação, sendo esta uma situação comum a diversos grupos do gênero, como veremos na Parte IV desse Dossiê. Nas palavras de Manoelzinho:

Ele [Mestre Salustiano] era referência da ciranda. Ele foi embora, meus irmãos cantam ciranda, mas não é com a frequência que era quando ele tava vivo. Mas a ciranda existe. Não toca como tocava na época dele, hoje se fizer uma apresentação por ano é muito. A última apresentação foi nos anos 1990. Na casa da Rabeca se apresenta anualmente no encontro de cavalos marinhos, no dia 25 e 26 de dezembro, 06 de janeiro. A ciranda não tá mais em evidência como ela tava nos anos 1980, 1990. Hoje a ciranda ela não... Você vê em festivais, em projetos... Mas não tem mais aquele hábito assim de dizer: ah, no final de semana eu vou pra ciranda no bar de fulano, vou pra ciranda no pátio são Pedro, que era uma tradição. Isso acabou. Mas se precisar a ciranda está pronta pra ir.

²⁶ Disponível em: <http://eucantoecontocordel.com/cordel-para-mestre-salustino> - Acessado em 15/04/2013

Manoelzinho é um dos maiores articuladores das manifestações culturais populares junto aos poderes públicos, às comunidades produtoras dos bens e à sociedade civil. Ele tem uma forte atuação com os grupos da cultura popular da Mata Norte, por meio da Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, tendo participado da organização do Encontro de Cirandeiros da Mata Norte com apoio do Governo do Estado, através do Festival Pernambuco Nação Cultural, promovido pela Fundarpe²⁷. Ele explica:

Através da Associação de Maracatus de Baque Solto, a gente tenta cuidar dos mestres de maracatus, que além dele ser mestre de maracatu é de ciranda, de coco, eles são poetas de viola, emboladores, são forrozeiros, e poucas pessoas sabem disso, pensa que eles só são maracatuzeiros. E com isso a gente tenta fomentar da melhor forma possível buscando recurso para fazer os eventos deles, do gosto deles, dentro do terreiro deles. E para que as pessoas entendam que para formar mestre não se forma em escola, se forma em terreiro. E a gente vem dessa luta, que meu pai quando criou a Associação foi pra organizar esse povo, e eu tô dando continuidade, estou dentro da Associação há vinte anos, e a gente vem num crescente muito bom. Pra isso a gente começou com onze, hoje são 110 grupos, com 14.000 [pessoas] diretamente envolvidas com a gente. [...] Mestre Zé Galdino é mestre de maracatu e de ciranda. Então nos sentamos com ele fizemos o Encontro de Ciranda da Mata Norte, com ele dando opinião sobre qual cirandeiro que ele queria. Aí como ele conhece ele fala e a gente faz.

Mestre Ferreira, também nasceu no município de Aliança, migrando para a cidade de Olinda na mesma época que o fez seu amigo Mestre Salustiano. Sempre que podia, Mestre Ferreira participava destas folganças a convite do amigo e apesar de a ciranda estar presente desde sua infância, foi no Maracatu Piaba de Ouro, em Olinda, que Mestre Ferreira obteve visibilidade e foi reconhecido como mestre. Conhecido como um grande improvisador e poeta, Mestre Ferreira foi também dirigente do Maracatu Leão Formoso de Olinda, fundado por ele em 1973. Ainda assim, afirma que embora não se sentisse seguro para participar de um festival como mestre de ciranda quando seu amigo Mestre Salustiano lhe convidou, não pôde resistir ao convite. Desta forma, Ferreira aceitou o desafio de participar do festival. Ele convidou alguns conhecidos e tomou frente da Ciranda Pernambucana de Olinda. Ao final da noite, a ciranda foi considerada o segundo melhor grupo do festival. A partir daí, Ferreira passou a levar adiante a tradição da ciranda e até hoje realiza diversas apresentações com o seu grupo.

Outro mestre de maracatu que estendeu seu título à ciranda foi Antônio Baracho, aclamado como o “Rei da Ciranda”, sobre o qual vimos detalhes de sua atuação anteriormente. Contudo, é importante aqui pontuar que embora ele fosse natural do município de Nazaré da Mata e reconhecido nesse local como importante mestre de maracatu, Baracho é considerado o principal

²⁷ Manoelzinho Salu é também diretor do maracatu de baque solto Piaba de Ouro, em Olinda, cuja sede proporciona oficinas voltadas às práticas das culturas populares, reconhecido como Ponto de Cultura Formação Continuada. É vice-presidente da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, que reúne 110 grupos de maracatu de 24 municípios do Estado, com 14.000 pessoas envolvidas diretamente em suas atividades. Além de tocar instrumentos de percussão como ganzá, cuíca e pandeiro, ele também confecciona e dá aulas de fantasias e adereços. Em suas palavras: “inicieei na cultura popular dentro da minha própria casa, a gente brincando o maracatu, a ciranda, o mamulengo, o cavalomarinho, depois a gente partiu pra outros seguimentos quando foi criada o Sonho da Rabeca”.



Figura 12

Festival Pernambuco Nação Cultural - Encontro de Cirandeiros da Mata Norte. Ferreiros, abril de 2013

difusor da ciranda na Região Metropolitana do Recife. Assim, ele exerceu uma grande influência sobre outros mestres ilustres como Salustiano, Geraldo Almeida, Dona Duda, entre outros descritos também no texto a seguir.²⁸

Em 1953, Antônio Baracho veio residir no bairro de Maricota, então pertencente ao município de Paulista e hoje, Abreu e Lima. Ao chegar nesse local Baracho percebeu que o maracatu não obtinha tanta adesão e portanto fundou um grupo de ciranda, conhecida como Ciranda do Baracho. A genialidade com que Baracho fazia improvisos movem muitos a acreditarem que ele foi o criador da ciranda e assim merecedor do respeito de mestres, mestras e da população em geral. “Baracho não aprendeu; ele era assim [...] a ciranda não existia antes de Baracho”, reconhece Edson Bezerra, artista plástico do município de Paulista. De acordo com mestre Moisés, da Ciranda Alinhando Pensamento, do município de Lagoa de Itaenga, ele tornou-se cirandeiro devido a convivência com esta prática cultural, a proximidade com os diversos cirandeiros da região e “escutando muita ciranda de Baracho”. Para ele, Antônio Baracho foi “o grande expoente de todo cirandeiro aqui na Mata Norte, [...] a ciranda de Baracho era uma coisa impressionante, hoje todo mundo ainda cantarola”.

Severina Baracho da Silva (Dona Biu) e Maria Dulce da Silva (Dourinha), ambas filhas do saudoso Baracho, recordam com pesar as “noites de ciranda” que aconteciam regularmente aos sábados, na Praça Antônio Vitalino, conhecida como a “Praça da Feira” durante as décadas de 1960/70 no município de Abreu e Lima. Nas “noites de ciranda” seu pai tocava até o amanhecer e as crianças ficavam acordadas até mais tarde dançando e escutando as cirandas apresentadas nas ruas sem o auxílio de microfones, vozes de apoio ou caixas de som. Atualmente não há mais as “noites de ciranda” em Abreu e Lima, as apresentações nas praças e pátio da feira não ocorrem mais e a comunidade tem apenas um dia – o “Dia Municipal da Ciranda” – para homenagear Antonio Baracho da Silva²⁹, o “Rei da Ciranda”.

²⁸ Disponível em: http://marciliobaracho.blogspot.com.br/2009_06_01_archive.html - Acessado em 15/04/2014

²⁹ De acordo com a Ouvidoria de Abreu e Lima, o Dia 10 de Maio foi instituído o “Dia Municipal da Ciran-

As filhas de Baracho dão continuidade à prática ancestral, mas ao mesmo tempo lamentam a falta de visibilidade pela qual têm passado. Na opinião da cirandeira Beth de Oxum, a Ciranda do Baracho é a “verdadeira herança da ciranda de Pernambuco” e sobre as irmãs cirandeiras a mesma afirma:

ali é patrimônio vivo, mesmo não sendo reconhecidas, mas é patrimônio vivo. Aquelas mulheres são maravilhosas, aquelas mulheres são o ouro da ciranda, aquelas mulheres ali. Mulheres simples, negras, bonitas, lindas, humildes... Pequeninhas né? Mas um potencial... Agora tá meio escondida, né? [...] De qualquer forma agora, elas instigaram a família a participar, porque na época que eu toquei com elas não tinha, mas também era todo mundo muito pequeno, agora juntaram os netos pra tocar e instigaram mais a banda [...]

Assim como Baracho, diversos foram os mestres cirandeiros que migraram da região da Mata Norte em busca de melhorias na capital pernambucana. Foram tantos que poderíamos incorrer no risco da omissão de importantes nomes caso houvesse a necessidade de citar a totalidade. Contudo, além de outros nomes que veremos no texto a seguir, a título de ilustração apontamos aqui apenas dois exemplos: Luiz Barbosa da Silva, conhecido por Mestre Nazaré, da Ciranda Formosa, e João Francisco de Almeida (Seu João da Guabiraba), da Ciranda Mimosa.

O primeiro, Mestre Nazaré, ao encerrar as atividades da Ciranda Linda Flor de Jatobá, saiu do município de Nazaré da Mata para instalar parques de diversão em Olinda. A cada sábado ele convidava um grupo cultural para animar o parque até criar, em 1980, a Ciranda Formosa. O mestre reconhece sua disposição em ter equilíbrio financeiro por meio da comercialização das apresentações de sua ciranda: “tudo que entrar é dinheiro e você sabe que dinheiro é difícil. Então, meu filho, eu faço tudo que é possível”. Ele próprio não participa diretamente da composição do grupo, a não ser curtos momentos de dança, mas é considerado por todos como o dono da brincadeira, como é comum ocorrer em diferentes manifestações da cultura popular local.

No caso de Seu João da Guabiraba, apesar de seu apelido fazer menção a um bairro do Recife (Guabiraba), nasceu no município de Aliança e se mudou à capital na década de 1950. Já no Recife, conheceu vários músicos que participavam das manifestações culturais populares do estado, apreciando então o ritmo e o balanço da ciranda. Sua trajetória como músico iniciou com o saxofone alto e clarineta, tocando em grupos de maracatu de baque solto, pastoril e ciranda. Integrou os grupos de Cristina Cirandeira, a Ciranda Dengosa do bairro de Água Fria (Recife) e a Ciranda de Mestre Salustiano, na Cidade Tabajara (Olinda). Antes de residir em Olinda, ainda morando no bairro da Guabiraba, Seu João gravou o seu primeiro LP, João da Guabiraba e as Cirandeiras, no ano de 1985 pela gravadora Copacabana³⁰. Foi o

da” por força da Lei 500/2005. A data é referente ao nascimento Antônio Baracho da Silva (10/05/1907), mestre cirandeiro nascido no município de Nazaré da Mata, interior de Pernambuco, mas residente em Abreu e Lima desde 1954 até a sua morte, aos 81 anos, em maio de 1988.

³⁰ Além deste primeiro LP, Seu João da Guabiraba tem uma composição gravada no CD de Lia da Itamaracá, a “Ciranda do Amor”, também da década de 1980. No ano 2000 participa do CD Pernambuco em Concerto, com a música “Ciranda do Gago”, escrita em homenagem ao amigo Mestre Ferreira, da Ciranda Pernambucana de Olinda. Em 2003 grava seu primeiro CD, durante a Feira de Negócios e Artesanato de Pernambuco (FENEART).

título desta primeira gravação que, segundo ele, é responsável pela denominação que traz até hoje. De acordo com o próprio:

Quando eu tava na Guabiraba foi o primeiro LP que eu fiz. Eu passei dois anos da Guabiraba, aí eu gravei o LP lá (...). “Aí eu sai de lá, depois que eu fiz a Ciranda, aí passou dois anos, eu fiz o LP. Ele foi gravado eu ainda tava na Guabiraba, aí ficou João da Guabiraba, e não saiu mais. Mas só por causa do LP

Atualmente, nas apresentações da Ciranda Mimosa, Seu João é quem canta e toca saxofone alto. Com a ajuda de sua esposa, de uma produtora e do seu neto, o artista conduz o grupo, organiza o acervo e dialoga com o poder público na produção das apresentações. Como veremos no decorrer deste trabalho, grupos urbanos de ciranda – tais como a Ciranda Mimosa – têm adquirido novos significados e adaptações aos modos como a ciranda é praticada. Os usos desta são reavaliados e tomam novos sentidos, havendo mudanças na sua ordem simbólica. Ou seja, seus significados “são reavaliados quando realizados na prática”, tomando parte de uma ideia sugerida pelo antropólogo Marshall Sahlins (1990, p. 9), de acordo com o qual as categorias culturais são atualizadas e ressignificadas em contextos específicos a partir dos interesses dos seus agentes históricos.

2.4.2 A praia: onde o mar ganha forma de ciranda

Na Região Metropolitana do Recife, encontramos uma forte relação entre a dança do coco de roda³¹ e a ciranda, alguns cirandeiros e cirandeiros também são coquistas, a exemplo de Beth de Oxum da Ciranda de Acalanto e também do Coco de Umbingada.

Fonte: Blog de Marclio Baracho²⁸



Figura 13
Antonio Baracho da Silva (“Mestre Baracho”)

Como afirmam Jaime Diniz (1960) e Evandro Rabello (1979), estes folguedos foram por vezes confundidos nos estudos pioneiros de Mario de Andrade da década de 1920. Em associação semelhante, Manoel dos Passos da Ciranda Lazer de Ouro afirma: “o coco era uma dança de escravos e a ciranda foi criada a partir do coco”. Outro exemplo da importância do coco nas

³¹ Coco de roda: Ritmo nordestino, conhecido como samba de coco, recorrente nos estados da Paraíba, de Pernambuco ou de Alagoas, nos quais adquire características diferenciadas. Os instrumentos mais comuns do coco são o ganzá, o surdo, o pandeiro e o triângulo Para maiores informações ver Rosas (1996).



Figura 14

Mestres do coco pernambucano. Encontro de Coco, Olinda-PE. Carnaval 2013. Da esquerda para direita: Aurinha do Coco, Beth de Oxum, Dona Selma do Coco, Mãe Lúcia de Oyá, Mestre Roberto Cocada e Zeca do Rolete. Autor Desconhecido.

praias se encontra na fala de Vitalina Alberta de Souza Paz, conhecida por Dona Duda, que lembra a importância do coco na Praia do Janga, no município de Paulista. Nascida no município de Jaboatão dos Guararapes, Dona Duda, que hoje tem 90 anos, chegou no Janga aos 9 anos de idade. Ao chegar no Janga, o medo de ver a praia pela primeira vez inspirou a composição de um verso:³²

*Eu cheguei na praia avistei a areia
A maré tá cheia eu não vou passar
Venha canoeiro venha me buscar
Que a maré tá cheia e pode me matar*

Dona Duda assegura que havia poucas pessoas residindo no Janga – onde a população da época era basicamente composta por pescadores com suas famílias – e o lazer não incluía a ciranda, se resumindo às rodas de coco. Ela menciona “o coco de Chiquinha e o coco de Antonio Treme Terra”, enfatizando que “não existia [ciranda] em Jaboatão, não existia no Recife, eu fui pra São Lourenço ninguém nem falava, nem dizia o que era. Eu fui pra praia, cheguei aqui também não tinha”.

No início da década de 1970, surge no Janga a Ciranda Cobiçada, grupo que traz em seu histórico divergências quanto à identidade de quem o criou, ao período de sua fundação e a origem de sua denominação. Segundo afirma Mestre Walter, a Ciranda Cobiçada atualmente é coordenada por ele, está localizada no município de Olinda e, conforme foi informado pelo Mestre Zé Custódio, o mesmo – junto com alguns trabalhadores da construção civil e outros mestres

³² Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Coco-de-Umbigada/124103857610542>
Acessado em junho de 2013.

– criou a ciranda no Janga. O nome do grupo vem do sentimento contagiante de alegria e ânimo presente nas cirandeiras que chegavam para dançarem na localidade. Mestre Walter relata:

a ciranda, a Cobiçada, como ele [Zé Custódio] me contava antes... foi através de alguns trabalhadores da construção civil, que trabalhavam próximo ao bar de Dona Duda, se juntaram e quiseram formar uma ciranda. Nesta ciranda começou ele [Zé Custódio], o mestre Caboco, mestre Ferreira... todos eles já falecidos.

No entanto, de acordo com Dona Duda, a Ciranda Cobiçada foi fundada em 1969 e já existia antes da fundação do Bar Cobiçado, qual Dona Duda abriu em 1964. O Bar Cobiçado era lugar onde as brincadeiras eram realizadas por pescadores e seus filhos. Ela justifica:

eu tinha de fazer o bar! O povo vinha praqui, não tinha bar! não tinha nada! O primeiro restaurante foi esse meu na praia! Porque não tinha! Aí o povo queria comer, queria beber! A ciranda brincando e eles tinham que beber e comer né? [...] Eu botei o nome Ciranda Cobiçada por causa da propriedade do meu marido que a gente morava, era Jardim Cobiçado, aí quando fiz a ciranda, botei: Ciranda Cobiçada.

Segundo a fala de Dona Duda, a mesma cantava ciranda e ensinou o grupo a tocar, pois na época ninguém conhecia esse bem cultural. Ela também explica que os músicos tocavam “caixa de guerra” (tarol), “ganzê” (ganzá) e surdo, instrumentos feitos artesanalmente por eles a pedido de Dona Duda. Aos poucos alguns mestres ligados ao coco e ao maracatu de baque solto foram sendo convidados pela cirandeira para cantarem ciranda no Bar Cobiçado, a exemplo de: Antonio Baracho, Zé de Lima e Zé Custódio. Ela relata que o local era bastante respeitado e frequentado, inclusive por turistas e artistas conhecidos nacionalmente como Martinho da Villa, Zilca Salaberry, Denis Fati e Clara Nunes. O público se queixava que a ciranda sempre finalizava cedo, às duas horas da madrugada e recorda que “todo mundo dizia, ‘Dona Duda faça até o dia amanhecer’. Eu dizia, ‘meu contrato é até duas horas, eu não quero bêbado em minha porta’”.

Em 1971 Dona Duda recebeu a proposta de realizar os festivais de Ciranda do Recife e da Região Metropolitana no Bar Cobiçado. Assim ela conta:

Augusto Lucena [Prefeito do Recife] e Ubiratan de Castro [Prefeito de Olinda] vinha no sábado [ao Bar Cobiçado] para comer, aí Augusto Lucena disse: O Dona Duda por que a senhora não faz um festival de ciranda? Ai eu disse não existe não! No Recife ninguém fala, ninguém nunca viu. Aí eu disse: Ubiratan e Olinda tem ciranda? Se tiver traga pra cá pra fazer com a minha! Ele disse não existe dona Duda! Agente quer fazer justamente pra divulgar.

Esse diálogo entre Dona Duda e os prefeitos de Olinda e Recife influenciou na criação dos festivais de ciranda que vieram a ocorrer no Bar Cobiçado durante a década de 1970. Segundo relato da mesma, no primeiro festival, não havia outros grupos de ciranda, apenas a Ciranda Cobiçada:

no domingo foi só apresentação, veio dois maracatu e um pastoril. Não tinha grupo, não tinha cirandeiro, não tinha nada, vieram só eles. Aí o povo que tava lá fizeram a apresentação [de ciranda], que eu já tinha ensinado, que já estava acostumado.

Nos estudos de Thamisa Vicente (2008) traz matéria publicada pelo jornal Diário de Pernambuco de 24/04/1971, onde na classificação das cirandas participantes do II Festival de Ciranda do Recife no Bar Cobiçado, a Ciranda do Janga aparece apenas com a denominação de “Ciranda de Zé Custódio”:

Mais de mil pessoas compareceram ao espetáculo [...] as cirandas de “Baracho”, de Jaguaribe, e “Âs de Ouro”, de Mestre Zé Grande de Itapissuma, foram escolhidas pela comissão do júri do festival como as melhores em tiradas de loas. A “Ciranda Dengosa de Água Fria”, de Mestre Gil, e a “Ciranda de mestre Custódio” do Janga foram premiadas como as de melhor instrumental e de melhor coreografia respectivamente. .(VICENTE, 2008, p. 123).

Interessantemente, para Evandro Rabello, pesquisador da cultura popular do Estado de Pernambuco, a ciranda do Janga era conhecida apenas pelo nome de Ciranda de Zé Custódio: “Assistimos em 1976 no Restaurante Cobiçado, Avenida Claudio Gueiros 52, Janga, Paulista, os instrumentos da Ciranda de José de Custódio da Silva (e não Ciranda de Duda como é impropriamente chamada)” (RABELLO, 1979, p. 25). Nesta fala de Rabello, é possível observar que de certa forma as duas denominações existiam simultaneamente.

Problemas com a saúde interromperam a carreira de Dona Duda como cantora da Ciranda Cobiçada, mas não impediram que entre as décadas de 1960 e 2000 o Bar Cobiçado e a Praia do Janga fossem um dos principais lugares da prática da ciranda praieira em Pernambuco. Enquanto a Ciranda Cobiçada vivenciava um debate sobre a propriedade de quem a criou, Dona Duda refez a sua ciranda na década de 2000 com a ajuda da cantora e produtora cultural Cyrene Araújo, qual denominou a Ciranda de Dona Duda ou, ainda, Ciranda Cobiçada de Dona Duda³³ A década de 1980 marcou o início das atividades da Ciranda Cobiçada na comunidade de Rio Doce, lugar onde a Ciranda de Zé Custódio passou a ser chamada pelo antigo nome “Ciranda Cobiçada”, também conhecida atualmente por “Ciranda Cobiçada de Dona Duda”, “Ciranda do Janga” e “Ciranda de Zé Custódio de Rio Doce”. Com a morte do mestre Zé Custódio em 1992, o seu sucessor e aprendiz, Mestre Walter, assumiu a coordenação desta ciranda até os dias atuais³⁴.

A praia também está presente na história do grupo de ciranda de Maria Madalena Correia do Nascimento, popularmente conhecida como Lia de Itamaracá. Nascida e criada na Ilha de Itamaracá, encontra-se atualmente com a idade de 70 anos. Quando indagada sobre o contexto histórico dos primórdios da ciranda em Itamaracá, a consagrada cirandeira recordou que na sua infância observava ciranda e pastoril, mas não mencionou ninguém nem qualquer grupo de ciranda que estivesse ativa naquela época. Lia criou sua ciranda na Ilha de Itamaracá na década de 1960. Mais tarde a projeção midiática e a divulgação de seu trabalho ocorreram principalmente por intermédio da música “Quem me deu foi Lia”, gravada por Teca Calazans em 1967. Como veremos adiante, na Parte IV deste trabalho, o modo pelo qual Lia faz a ci-

³³ A Ciranda de Dona Duda se apresenta atualmente com cerca de oito integrantes, entre percussionistas, músicos de sopro, vocalistas e voz principal. Dona Duda tem um LP lançado em 1972 pela gravadora Rozenblit e um CD gravado em 2004, intitulado Ciranda do Amor. Também em 2004 foi lançado um livro sobre a sua história por Cyrene Araújo, intitulado Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil.

³⁴ A Ciranda Cobiçada organizada por mestre Walter é vista por muitos como um grupo distinto, pela introdução do violão e violino no seu conjunto musical. Encontraremos maiores explicação na Parte IV do presente Dossiê.

randa lhe trouxe a deferência de “Rainha da Ciranda”, fazendo com que ela se tornasse uma representação personificada da ciranda em Pernambuco.

2.4.3 As “pontas de rua”: o local por excelência da cultura popular

Atualmente, para além das praias e do engenho, outro lugar de tradicional ocorrência da ciranda é a rua. Aliás, segundo Diniz (1960, p. 21), “o local de regra da ciranda é o terreiro: é a ponta de rua exposta à escuridão.” A rua é por excelência o local das manifestações de cultura popular de um modo geral, mais especificamente da ciranda, pois é nela que se concentra seus grandes públicos. Na ciranda esse público é bastante variado, desde um chefe de governo até o mais embriagado de indivíduos que resolve participar dessa festa democrática, onde de mãos dadas não há diferenças.

São comuns apresentações dos grupos de ciranda nas ruas tanto na Zona da Mata Norte como na Região Metropolitana do Recife. De fato, na RMR, a rua é atualmente o principal lugar de ocorrência: no Recife, na Praça do Arsenal e no Pátio de São Pedro; em Itapissuma, na Praça Agamenon; em Araçoiaba, na Rua do Quinze e na Rua Trinta e Um de Março; em Abreu e Lima, na Praça São José; entre outras praças em outras cidades.

Durante os Festivais de Ciranda no Recife (1973 – 1979) houve a introdução do palco nas apresentações. Isto fez com que o mestre de ciranda não mais ficasse no centro da roda. Além disso, os vocalistas começaram a usar microfones e o chão batido das ruas cedia espaço para o piso de concreto. Porém, segundo Rabello (1979), a ciranda:

continuava também sendo mais dançada nas pontas-de-rua e nos terreiros de casas de trabalhadores rurais, lugares preferidos pelo povo para fazerem sua dança, promover os seus espetáculos. Nas pontas-de-rua, na maioria das vezes se apresenta a ciranda contratada por algum dono de bar ou venda e ocorre nas primeiras horas da noite a apresentação na frente de sua casa comercial. Ali, vende-se pão, bolacha, cigarro, fumo, refrigerantes, cerveja, vinho, cachaça, etc. Também tira-gostos que são, via de regra, certos frutos, mariscos ou porções de comida, adrede preparados, que se usam nos bares e botequins para ser ingerido após ou com bebida alcoólicas. E o estabelecimento comercial de portas escancaradas durante todo o transcorrer da dança, esperando por uma freguesia certa. (p. 23)

Na RMR constatou-se a existência do Bar Cobiçado, de dona Duda, e do Espaço Cultural Estrela de Lia, ambos voltados à ciranda e apresentam uma finalidade comercial. Quanto à rentabilidade do Espaço Cultural Estrela de Lia, ela mesma explica:

O público só vai só consumir aquela cervejinha! O tira-gosto! [...] É a comunidade. Sempre quando é o verão que tem muito veranista na ilha, aí os veranista vai e consome, uma cerveja, um tira-gosto, um refrigerante, uma coisa assim. Mas quando não tem? Essa época mesmo! E se tivesse ciranda agora? É a comunidade! A comunidade coitada, come aquele cuscuzinho! Come aquele peixinho e vai embora! Dança aquela cirandinha. O mais que me cobram é essa ciranda! Quando vai voltar? Se vai voltar? É a comunidade daqui coitada, que não tem o que comer, vive de pescaria!

2.4.4 Sobre os Festivais de Ciranda

Um importante marco temporal no que diz respeito à ciranda são os Festivais – também chamados de “Concurso” – nos quais se elegia a melhor ciranda do ano. Tais certames também

estarão descritos na Parte IV desse Dossiê. Porém, aqui pontua-se que nos dezesseis anos de festivais a realização do evento ocorreu em três lugares distintos: o Bar Cobiçado (na Praia do Janga), o Pátio de São Pedro (no Recife) e o Bar Sargaço (em Itamaracá). No Bar Cobiçado foram realizados três festivais (1970, 1971 e 1972) que receberam o apoio da recém-criada Empresa Metropolitana de Turismo (EMETUR) e da Comissão Pernambucana de Folclore.

Os festivais realizados no pátio de São Pedro criaram padronizações quanto às indumentárias da ciranda, o tempo de execução das músicas, o número de integrantes na dança, os passos da dança, os instrumentos da ciranda e outros. Essas medidas que visavam a promoção turística da RMR e a “profissionalização da ciranda” são vistas de maneiras diferentes entre autores e participantes da brincadeira. Segundo França (2011):

A ciranda foi um dos “produtos ofertados” por essas instituições de turismo para o consumo no mercado dos bens culturais, principalmente a partir dos festivais de ciranda em 1970. Esses festivais tiveram como ponto de partida, os eventos promovidos por funcionários da Emetur no Bar de dona Duda, na praia do Janga, local onde havia apresentações de ciranda nos finais de semana, marcando o início das influências diretas das ações da Empetur (Empresa Pernambucana de Turismo) e Emetur junto a prática cultural. Essas ações gerenciadas por essas instituições, utilizaram a ciranda como um meio de promover a praia do Janga como destino turístico do estado (p. 90).

A autora acima adota uma postura de desaprovação dos festivais, apontando os interesses políticos que estavam por trás das ações dessas duas instituições (Emetur e Empetur), que se preocupavam com a indústria cultural e a indústria turística.

Já na memória dos mestres, o período dos festivais representou uma época de investimento, divulgação e comprometimento com o bem cultural. Afinal, além de fornecerem prêmios e contratos, os festivais proporcionaram grande visibilidade aos grupos de ciranda, como podemos perceber no relato do Mestre Ferreira,

porque que houve a desvalorização? O culpado foi os poderes públicos! Porque os turistas vinha dançar na sexta feira no pátio de São Pedro. O pátio lotado meu amado e a ciranda ali interando, de oito horas toda sexta feira, toda sexta feira, toda sexta feira, toda sexta feira. Então esse desfalque eu comparo a uma pessoa com câncer, está com câncer fulano, faz o primeiro tratamento. O segundo não faz mais. Ai aquele câncer vai alastrando, vai alastrando, daqui a pouco morreu, do mesmo jeito foi a ciranda, os poderes públicos foram tomando conta, foi tomando conta e eu digo mais, no estado de Pernambuco, Augusto Lucena (prefeito do Recife de 1971- 1975) era um dos prefeito que adorava ciranda. Vieram outros prefeitos e foram tirando agente. [...] colocando axé, que não tem nada a ver com ciranda. Isso ai o povo vai procurando e vai esquecendo, vai procurando e vai esquecendo.

Dessa maneira, se para França (citada acima) os Festivais de Ciranda representam o momento onde a expressão cultural se “rendeu” à indústria do espetáculo, para grande parte dos cirandeiros os festivais representam uma época importante para a história da ciranda em virtude da visibilidade alcançada. Na Parte IV desse Dossiê, França traz outras observações acerca dos citados certames.

2.4.5 Ciranda no interior, ciranda na capital: aproximações e distanciamentos

Acerca das diferenças entre as cirandas da Zona da Mata Norte e as da Região Metropolitana do Recife, Mestre Ferreira ressalta que na ZMN, se costumam tocar com um ritmo mais acelerado, chamada por alguns de “ciranda de enredo”, enquanto que os grupos da RMR têm, normalmente, um ritmo um pouco mais lento e cadenciado³⁵. Ferreira afirma que toca e canta os dois ritmos, porém prefere o estilo mais comumente utilizado entre os grupos da RMR, que ele chama de “ciranda praieira”, cujo ritmo, segundo ele, lembra as ondas do mar. Porém, mesmo entre as cirandas da RMR há variações dentro do mesmo ritmo.

Mestre Bino de Araçoiaba relata um caso ilustrativo. Em 2008, Mestre Ferreira lhe convidou à Casa da Rabeca para cantar uma ciranda com seu grupo, a Ciranda Pernambucana. Neste dia, Mestre Ferreira apresentou Bino a Mestre Salustiano (que faleceu no mesmo ano), anunciando a Salustiano, “Esse é Bino, cirandeiro de Araçoiaba”! Mestre Salustiano respondeu, “Então vamos ver ele cantar”. Nesse dia tinham várias cirandeiras dançando, mas quando a ciranda começou a tocar Bino percebeu que o andamento veloz do ritmo impossibilitava o cantar dele. Dessa maneira, ele falou para Ferreira e Salustiano: “Me desculpe por ter atrapalhado a ciranda de vocês, mas esse ritmo não dá para mim! Eu sou cirandeiro de improviso”.

O elemento de improviso é uma característica demonstrada na prática dos cirandeiros vindos de experiências com o maracatu de baque solto. Na RMR esse traço foi constatado também no trabalho de mestre Bino, mestre Ferreira e no já falecido mestre Baracho. Esses cirandeiros atribuem ao improviso a condição principal para se tornarem mestres³⁶, como afirma mestre Ferreira:

[...] A gente vê muita gente dizendo ser mestre de ciranda, mas não improvisa, é uma característica principal daquele homem que diz que é mestre, ele é um compositor, ele faz a cultura, faz sua sucessão dentro da cultura [...]

Grande parte dos Cirandeiros da RMR não improvisa nas apresentações, cantando as músicas com as letras prontas, como é caso de: Lia de Itamaracá, Manoel dos Passos, Severina Baracho, Dona Duda, Cristina Andrade, João da Guabiraba, entre outros. Na ZMN a maioria dos cirandeiros canta ciranda fazendo improvisos, a exemplo de: João Limoeiro (Carpina) e Zé Galdino (Ferreiros), entre outros.

Sérgio Veloso, conhecido como Siba, é um dos novos nomes da ciranda e do maracatu de baque solto, sendo responsável pela divulgação destas expressões da cultura popular pernambucana junto à indústria cultural. Siba alcançou visibilidade nacional através do trabalho na década de 1990 como cantor, rabequeiro e compositor da banda “Mestre Ambrósio”, da cidade do Recife. O repertório desta banda, cujo nome foi inspirado no mestre de cerimônia do cavalo-marinho, tinha por base ritmos como o forró, baião, caboclinho, maracatu de baque solto e baque virado, e ciranda, sincretizados com elementos musicais do rock e do jazz. Após se mudar do Recife para Nazaré da Mata, na Zona da Mata Norte, Siba tornou-se mestre no Maracatu Estrela Brilhante desta cidade. No projeto intitulado “Fuloresta do Samba”, gravado em parceria com mestres e músicos da Mata Norte, compôs diversas cirandas solo e em parceria com João Soares da Silva, conhecido como Biu Roque, mestre do Cavalo Marinho Boi

³⁵ Mais informações sobre as diferenças entre a música da ciranda no interior e na capital serão trazidas no artigo “Música”.

³⁶ Sobre a categoria de “Mestre” e sua relação com o improviso, ver artigo de mesmo nome, neste Dossiê.

Brasileiro, de Condado. Atualmente, em 2014, Siba está à frente do projeto “Azougue a vapor”, uma série de shows realizados em parceria com Mestre João Paulo, do Maracatu Leão Misterioso, e João Limoeiro, da Ciranda Brasileira. O “Azougue a Vapor” já se apresentou no Recife, Olinda, Brasília e São Paulo.

De maneira geral, os cirandeiros e cirandeiras da capital reclamam da falta de apresentações, dos cachês insuficientes, dos atrasos nos pagamentos nas apresentações realizadas por contratação do poder público. A maioria dos grupos realiza entre 2 e 5 apresentações anuais e como a renda dessas apresentações é insuficiente, quase todos acabam buscando outra(s) fonte(s) de renda. Acreditamos que a difícil situação da ciranda, dita com maior força na Parte IV a seguir, desmotive o surgimento de novos mestres e mestras para essa manifestação cultural, fazendo com que estas se tornem um bem hereditário e restrito aos familiares dos atuais mestres e mestras, até o momento de esquecimento do mesmo, particularmente na RMR. A falta de conhecimento da ciranda por parte do público jovem se deve, em larga medida, a falta de estímulo e divulgação que esta vem recebendo. Nas palavras do mestre Ferreira: “a ciranda está na Unidade de Tratamento Intensivo (UTI), temos que tirar a ciranda de lá”.

Parte III

{ Entrelaçando saberes - descrevendo a
Ciranda em Pernambuco }



3. ENTRELAÇANDO SABERES – DESCRREVENDO A CIRANDA DE PERNAMBUCO

A forma de expressão da ciranda de Pernambuco caracteriza-se basicamente por uma roda constituída pelo entrelace de mãos ou braços e movimentos circulares impulsionados, em tempo único, pela música e pela dança. Nas palavras do Mestre Lua da Ciranda Lunar

Quando toca, o povo dá logo as mãos e vão dançar [...] além de ser fácil de dançar, é um ritmo contagiante e, outra coisa mais importante: o mundo, a vida é um ciclo. O mundo é um ciclo. Tudo gira em torno de um ciclo. Então quando você dá as mãos energicamente [...] faz aquele ciclo, sai todo mundo dançando. Imagina que energia, a energia que acontece ali, que todo mundo [es]tá com o mesmo pensamento, que é de felicidade. Bater aquela batida forte [...] aquela mesma batida no pé. Imagina o que não emana ali, para o universo de coisas boas.

Dançar ciranda é simples, o compositor Capiba, em sua canção intitulada “Minha Ciranda” explica: “pra se dançar ciranda juntamos mão com mão formamos uma roda cantando uma canção”. Com mais detalhes, Seu Edmilson Cirandeiro, da Ciranda Estrela de Tracunhaém informa: “a dança [da ciranda] é normal; no balanço, o pé esquerdo na frente, o pé direito atrás, às vezes um pé direito na frente, e o pé esquerdo atrás, é assim, sai se balançando assim no embalo”.

Fonte: Acervo FUNDARPE. Por F. de Assis



Figura 15

Roda de Ciranda no município de Nossa Senhora do Ó-PE. – Festa da Padroeira em novembro de 1979

A ciranda pernambucana pode ser vivenciada em qualquer tempo ou espaço. Em virtude de seu caráter inclusivo, ela é em si uma celebração, praticada nos momentos de lazer, no exercício da democracia, como um gesto de fraternidade. Por isso é possível apreciar uma roda de ciranda nos lugares mais diversos, em plena efervescência do carnaval, no encerramento de uma atividade pedagógica, nas festas de confraternização e nas noites de natal. Porém sua maior evidência se dá nos festejos juninos, tanto na capital quanto no interior de PE:

A ciranda é o ano inteiro; período junino, páscoa... do primeiro domingo de janeiro ao segundo de fevereiro, que são os padroeiros das cidades. Esses padroeiros são festejados com cultura popular. De meia noite em diante eles botam bandas, mas até meia noite é cultura popular, principalmente ciranda. A ciranda não pode faltar, porque se faltar, para o povo não teve festa. [...] na maioria aqui, Santo Antônio, São José e São Sebastião.



Figura 16
Roda de Ciranda na Praça do Carmo,
Recife-PE – 27ª Festa da Lavadeira em
maio de 2013

Fonte: Por Luiz Henrique Costa dos Santos

Foi como afirmou acima o Mestre Zé Galdino da Ciranda do Amor. Dizem os cirandeiros e cirandeiros que a noite é o melhor horário para cirandar e revelam que o clarão da lua inspira os poetas e propicia o romantismo dos casais, “é tão bom que a noite passa e ninguém sente”. O ato de dançar ciranda não exige ambiente específico. Este é determinado pela ocasião, que pode ser em lugares abertos ou fechados: nas ruas, bares, praças, praias ou em palcos, em forma de show. Geralmente a apresentação musical de uma ciranda num show é feita de forma ininterrupta, sem intervalos entre as músicas. Os instrumentos executados pelos batuqueiros (caixa, bombo ou ganzá) seguem durante toda a apresentação fazendo a mesma base, que foi definida durante os ensaios. Já os instrumentos executados pelos músicos (trombone, pistón ou saxofone) fazem a melodia, seguindo a leitura da partitura. A cadência pode ser mais ou menos rápida, e depende da organização dada pelo Mestre Cirandeiro. Na Ciranda Nordestina, as músicas apresentadas são de composição do saudoso Mestre Salustiano e todos conhecem a letra e a melodia, não sendo necessário um ensaio para os músicos. Manoelzinho Salu aponta:

Tudo era composição de meu pai, que ele improvisava na hora ou que ele preparava antes. Os meus irmãos que forem cantar vão cantar as músicas do meu pai. Os músicos tocam música de ouvido. O músico de ciranda quando ele é acostumado, basta você cantar a ciranda e ele pega a melodia, que da segundo vez ele já tá tocando normal [...] geralmente eles são atualizados com todos os cirandeiros, que já é acostumado a tocar, aí já conhece. Era ruim na época do meu pai, que meu pai improvisava na hora, mas hoje se canta as coisas dele o cara já sabe.

Alguns depoimentos, a exemplo do mencionado anteriormente, demonstram que a pessoa do pai ou da mãe foi ou ainda é essencial no processo de preservação do bem cultural da ciranda. Para Manoelzinho Salu, a Ciranda Nordestina “é um patrimônio de família”, assim como outros folguedos que são de herança paterna, mantidos em casa por ele e seus irmãos. O mesmo ocorre com Dona Biu e Dona Dulce Baracho, filhas do Mestre Antônio Baracho. Elas mantêm viva na memória os modos de seu pai fazer ciranda, assegurando a continuidade desse bem com a transmissão dos saberes aos seus filhos e netos. Também temos o exemplo de Sérgio Almeida, que desde criança passou a vivenciar com seu pai a prática do reisado. Como brincante, ainda adolescente, Sérgio passa a se interessar pelos instrumentos percussivos possibilitando mais à frente o aprendizado em instrumentos de sopro. Ele criou um envolvimento intenso com os brinquedos populares do pai, ficando, atualmente, à frente dos grupos, em

função da idade avançada do Mestre Geraldo (90 anos) e de sua condição de saúde. Sérgio é o músico responsável por tocar trombone e junto ao mestre Geraldo “puxa a ciranda” cantando. Além de ser o responsável pela organização dos contratos e da indumentária, compõe músicas de ciranda, define o valor dos cachês das apresentações, efetua o pagamento dos músicos e organiza o lanche e o transporte nos dias de apresentação da Ciranda Imperial.

A grande referência de atuação em folguedos populares para a cirandeira Cristina Andrade foi sua mãe. Dona Dengosa, como era conhecida, criou a ciranda que hoje traz o seu nome e é mantida por sua filha como uma herança materna. Inspirada na desenvoltura de sua mãe, Cristina não só mantém a Ciranda Dengosa como também um pastoril, um urso de carnaval e as bandeiras de São João, Santo Antônio e São Pedro. Ela recorda:

Quando começou a ciranda andava só o grupinho eu, mamãe, e os meninos que tocavam o bombo e o tarol. Eu cantava e mamãe tocava o ganzá, naquela época era muita apresentação já ocorreu o caso de ter três a quatro apresentações em uma única noite. A gente corria muito, alugava um transporte para poder dar tempo de chegar nos lugares das apresentações. No fim da noite eu já [es]tava morta de cansada. A gente saía no São João com a fogueira acesa e quando voltávamos só tinha o pó da cinza.

No depoimento da cirandeira Cristina Andrade, é possível observar dois importantes aspectos: primeiro, que a exemplo de muitos, a ciranda é parte da vida não apenas da cirandeira, mas de toda sua família, uma vez que todos os seus filhos, sobrinhos, sobrinhas, noras e até netos, fazem parte da Ciranda Dengosa. Ela conta: “eu já tenho meus filhos que já tocam. Tenho meus netos que também tocam. No coral, minha filha faz coral, minha nora; Márcio canta, Carlinho canta. Todo mundo participa da ciranda”. Dessa forma, a ciranda assume um sentido de pertencimento para os sujeitos sociais que a compõem, por estabelecer e/ou restabelecer laços familiares com o folguedo; segundo, no calendário católico, os festejos juninos dedicados a Santo Antônio, São João e São Pedro são tidos como o período principal para as apresentações das cirandas no Estado de Pernambuco. As festas juninas são permeadas pelo simbolismo da fertilidade, da fartura, da colheita, das comemorações e expressões de fé e de religiosidade.

3.1 - EXPRESSÕES DE FÉ E RELIGIOSIDADE NA CIRANDA

Ester Monteiro de Souza

As pesquisas de campo demonstraram que a prática cultural da ciranda não é fundamentada por nenhuma religião, como ocorre, por exemplo, com o Afoxé e o Maracatu Nação, ligados às práticas religiosas de tradição afro brasileira (Candomblé) e com o Caboclinho, ligado à religião afro indígena (Jurema). Contudo, encontramos na ciranda marcas de religiosidades bastante significativas, todas relacionadas ao catolicismo, ao candomblé e ao sincretismo religioso, com variados graus de intensidade. Estes vão desde a participação dos grupos em festividades do calendário católico até as composições musicais; nos detalhes das indumentárias e da vivência plena no terreiro de candomblé. A ialorixá Beth de Oxum ressalta que não há ritual religioso próprio para a ciranda, mas “como eu sou de candomblé, e eu sou de jurema, eu não faço nada sem pedir permissão e sem agradecer ao meu povo espiritual [...]”.

Seu Biu Passinho, da Ciranda Rainha Pernambucana, é devoto de Nossa Senhora Aparecida e a tem como sua protetora. Ele relata que antes de sair para as apresentações pede a

proteção da padroeira do Brasil e sua esposa acende uma vela aos pés da imagem que preserva em sua casa. Seu Biu Passinho conta: “já teve momento de eu cantar uma ciranda em Chã de Alegria - município da Mata Norte - que eu estava caído de cama. Ela, a esposa, fez um voto. Aí beijei a santinha. Foi a noite que eu mais cantei na minha vida”. Assim como Seu Biu Passinho, outros mestres realizam orações católicas antes das apresentações, a exemplo do Mestre Nazaré, da Ciranda Formosa, e Mestre João Mateus, da Ciranda do Mateus. Ambos rezam o “Pai Nosso” e a “Ave Maria”. Já o Mestre Santino, da Ciranda Popular, costuma fazer uma saudação a Nossa Senhora da Conceição durante a sua apresentação. Para ele, essa é uma forma de pedir proteção. Eis a saudação cantarolada em forma de ciranda:

Nossa Senhora da Conceição me ajude (BIS)
Me mande muita saúde
E a sua proteção
Conforta meu coração
Que ainda vive lutando
Com seu manto sagrado
Me mande sua benção

Os festejos juninos, em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro, são celebrações católicas que ocorrem tradicionalmente em todo o Estado de Pernambuco, nas quais as cirandas têm participação efetiva. No Recife e Região Metropolitana é comum encontrar apresentação de ciranda a qualquer hora do dia durante o período junino³⁷. Os santos são festejados nas escolas, em repartições públicas e privadas, praças, clubes e casas de shows. Na região da Mata Norte, mais que na capital e Região Metropolitana do Recife, as festas de santos padroeiros ocupam um lugar central no calendário das festas religiosas, momento no qual as cirandas são contratadas pelos poderes públicos para realizar suas apresentações. Para Seu Edmilson Cirandeiro, da Ciranda Estrela de Tracunhaém, é de grande importância poder unir a prática cultural à proclamação de sua fé nas festas de padroeiro da cidade onde reside. O mesmo, em canção, pediu desculpas a Santo Antônio, lamentando não ter sido contratado para participar da festa mais recente. Tornamos a mencionar o depoimento a seguir para ratificar a conotação da nossa observação:

[...] eu não vou tocar em Tracunhaém esse ano [2013]. Fico destreinado. Todo ano estou tocando, todo ano estou tocando, se não tocar nesse Trezenário de Santo Antônio aqui em Tracunhaém com o prefeito Belo aí, faltou tudo, faltou tudo, principalmente porque eu fiz até uma ciranda falando, pedindo desculpa ao padroeiro de Tracunhaém, que o padroeiro não fala, né? Eu fiz na hora, e a mulher pegou até pra mangar de mim [...].

A Ciranda de Acalanto, de Olinda, é formada por sete mulheres, todas de candomblé. Como veremos adiante, com maiores detalhes em texto específico, a indumentária destaca a relação religiosa do grupo. As integrantes costumavam cobrir o “ori”, ou seja, cobrir a cabeça com um torço (turbante), tal qual nos rituais de candomblé, e usar blusas nas cores representativas do orixá correspondente à pessoa vestida. Como adereços, as integrantes utilizavam “guias”, que são colares

³⁷ O período junino se estende durante todo o mês de junho, sendo os últimos quinze dias do mês com maior intensidade de comemorações festivas. Em Pernambuco, os dias 13, 24, 29 são, respectivamente, os dias dedicados a Santo Antônio, São João e São Pedro.

ritualisticamente preparados, seguindo um esquema de cores relacionadas aos orixás. Tal indumentária era bastante utilizada no início da primeira década desse século, auge das apresentações públicas da Ciranda de Acalanto, pois atualmente, com pouca visibilidade em virtude da falta de contratação, quase não tem se apresentado. O grupo é liderado pela ialorixá Beth de Oxum e tem sua prática vinculada ao Ilê Axé Oxum Karê, terreiro localizado em Olinda, também conhecido como “Terreiro da Umbigada”³⁸. No local são feitas as oferendas religiosas para a Orixá Iemanjá, que é considerada pela sacerdotisa “a grande mãe, madrinha da ciranda [de Acalanto]”, incluindo atos e obrigações religiosas de proteção aos participantes. Para Beth de Oxum, a roda da ciranda tem um sentido místico, caracterizando-a como uma dança de celebração:

Eu acho que [a roda] tem uma coisa mais espiritual [...] diferente do coco, é uma celebração da vida, da alegria, unifica os povos, todo mundo dá as mãos, independente de cor, de idade, de sexo, de status social, é lindo demais, é roda, é uma roda de gira maravilhosa. Sempre quando eu tô nos fóruns, que eu sou conselheira do Conselho de Federal de Cultura por aqui, por Olinda, sempre que a gente tem as reuniões, tem as festas que cabe a celebração, sempre é uma ciranda que fecha. (informação verbal³⁹).

Por Alex Costa



Figura 17
Ialorixá Beth de Oxum (Ciranda de Acalanto)

Beth de Oxum é incisiva ao demonstrar seu envolvimento com o candomblé e a transferência de sua crença à manifestação cultural como algo que, na sua visão, está atrelada à cultura popular e, em seu sentido mais profundo, à identidade de sua ciranda:

³⁸ O terreiro abriga diversas atividades permanentes, relacionadas ao Centro Cultural Coco de Umbigada, criado oficialmente em 2007. Além do Ponto de Cultura Coco de Umbigada, aprovado no edital do Ministério da Cultura de 2004, no espaço também funciona o Ponto de Cultura “Escola de Ensinos de Mãe Preta”, que promove ações de valorização dos terreiros de matriz afro-indígena e suas Ialorixás, ambos coordenados por Beth de Oxum. Entre as ações do Centro Cultural estão: Sambada de Coco, realizada todo primeiro sábado do mês, desde 1998; Oficinas de Ritmos; Oficinas de Tecnologias da Informação; Oficinas de Capoeira Angola, Ação Escola Viva e Ação Griô, em parceria com o Ministério da Cultura; Cine Macaíba, que exhibe filmes relacionados à cultura popular e à identidade afro-brasileira, além dos já citados Rádio Livre (FM e internet), e Tele Centro Coco de Umbigada.

³⁹ Entrevista concedida pela Ialorixá Beth de Oxum, da Ciranda de Acalanto em Olinda-PE, no ano de 2013.

A gente traz a identidade negra e a gente traz a religiosidade africana e indígena, porque a gente é dessa pegada, a gente é dessa essência e a gente precisa afirmar isso. Ciranda vem daqui, do nosso terreiro, isso vem daqui do povo preto do nosso país, dos quintais. [Do povo] preto e indígena, porque a ciranda mesmo tendo essa pegada rural, vem do povo afro e indígena, e quem não quiser entender essa dimensão, paciência, mas a gente entende e se reconhece nesse lugar tranquilamente.

Para a ialorixá, que voltou a tocar ciranda por orientação de Iemanjá na intenção de superar um momento de tristeza, a musicalidade ficou marcada nos aspectos de maior subjetividade em sua vida. O longo depoimento a seguir expressa em suas palavras o que queremos traduzir:

[...] e aí logo depois eu engravidei de novo. Já era o quarto filho. Só que eu perdi esse bebê [...] Aí fiquei triste, muito triste, fiquei mal, fiquei chorosa o tempo todo. A gente tinha essa relação com a ciranda há muito tempo. A ciranda já tava no meu imaginário, tocava ciranda há anos. A gente fazia vários shows aqueles anos todos [referindo-se ao período no qual tocou com a ciranda de Lia de Itamaracá]. A gente viajou esses anos todos fazendo isso, então aquele som, aquela sincopada fica na cabeça também. Eu sei que nessa tristeza toda eu tive um sonho... Num momento de espiritualidade Iemanjá chega... Eu vejo Iemanjá... Eu vejo uma senhora, de azul assim... pedindo pra eu deixar de chorar. Porque esse menino tinha sido muito amado, e ele precisava daquele tempo. Ele não precisava mais do que aquele tempo, nesse plano. E ele foi muito amado. E esse tempo que ele foi muito amado por mim, pelos irmãos, pelo pai, pela família e o plano superior. Deus já tinha entendido, ele já teve amor suficiente pra ficar aqui, e aquele período que ele foi chamado é por que ele não precisava mais baixar aqui nesse plano, que eu não precisava mais de me entristecer. [...] E quando a gente tá desesperado, você tá muito.. tá muito triste, muito deprimido, às vezes uma palavra faz a diferença, né? E fez um pouco pra mim. E ela [Iemanjá] aparece pedindo pra eu levantar, pra eu articular as mães, que foi quando a gente fez a Escola de Ensino de Mãe Preta, que é um Ponto de Cultura. Olha o que Iemanjá me dizia: Articule, junte, porque a gente já tinha, por que aqui é um espaço da gente conviver... (Agô), Mãe Ivanize, que é a minha mãe de santo, e ela faleceu, (Aô), a minha mãe, Mãe Lúcia de Oyá e outras mães, [...] Eu sou uma figura de gênero, sempre coloquei as mulheres num patamar de protagonismo. Sempre batalhei para as mulheres tocarem. Fui uma das primeiras mulheres aqui em Pernambuco a tocar percussão. Tocar numa pegada profissional assim, ir pro mundo pra tocar, e essa coisa de gênero é muito forte, e ela disse: articule as ialorixás, articule as mães e forme a escola de ensino de Mãe Preta, que a gente já discutia isso um pouco. Então, Iemanjá disse pra eu instigar isso, e disse: volte com a ciranda, pra eu deixar de me entristecer. Veja que recado! Eu voltar com a ciranda... E me deu o nome Ciranda de Acalanto, pra acalantar o bebê. Aí que eu morri, mulher. Eu disse: pô! foi Iemanjá que deu esse nome, ciranda de acalantar, acalanto de acalantar. Aí eu cheguei pra Mãe Lúcia e disse pra ela: chega! Eu me lembro aqui, mas já faz uns anos e a gente supera, né? [emocionada] Aí eu disse: mãe, eu tive uma visão, foi um sonho muito nítido. Aí disse, vamos fazer, vamos fazer a ciranda. [...] Ela disse: 'Junte as mulheres pra fazer a ciranda! Iemanjá foi bem clara'.

Desta forma, é possível perceber que as manifestações da cultura popular têm, para a sacerdotisa, uma relação muito próxima com a religião, e particularmente com Iemanjá, pois a mesma diz: “eu sempre tive uma relação na música muito próxima a Iemanjá. E Iemanjá, inclusive, é a estrela da minha casa, apesar de ser de Oxum, ela é a estrela, ela é a grande mãe, né? Mãe dos Ori⁴⁰, mãe da gente, mãe de todos nós”.

Por Jefferson Bezerra



Figura 18
Lia de Itamaracá - Ilha de Itamaracá- PE

Ao que parece, essa relação de aproximação com Iemanjá e com santos católicos, também está presente no universo da cirandeira Lia de Itamaracá. Tratando sobre o sincretismo religioso que se expressa no povo brasileiro, Beth de Oxum comenta que Lia de Itamaracá não é praticante do candomblé, mas se declara “católica, apostólica, romana, filha de Iemanjá”, exemplificando a existência do sincretismo na religiosidade brasileira e de Lia de Itamaracá.

De fato, foi possível observar que em sua residência, há local reservado para imagem de santos católicos e da Orixá Iemanjá. Algumas vezes sua indumentária e acessórios usados nas apresentações públicas também fazem referência às vestes utilizadas no candomblé, a cabeça coberta pelo uso de torço, também conhecido como turbante.

Beth de Oxum ressalta que o motivo pelo qual alguns cirandeiros negam a relação da ciranda e outras manifestações culturais com o candomblé ou a jurema, seria o forte preconceito com a religião e a cultura afro-indígena vivenciado não apenas em Pernambuco, mas em todo Brasil:

Eu vejo isso com muita tranquilidade. Que o povo tem uma coisa assim: “Não, isso [a ciranda] não vem do terreiro, isso [a ciranda] não vem de candomblé...”, como se as coisas viessem da Igreja, sabe? Não veio! nem coco, nem ciranda, nem afoxé, nem maracatu, nada! Não vem de produtora, não vem de mesa de bar. Vem dos terreiros, vem dos quintais, do povo preto e afrodescendente desse país. E a ciranda não é diferente. [...] Essa coisa de você ter música que traga o pertencimento com a matriz africana e afro indígena é difícil de ser reconhecida. Pra você ver, até o coco que você sabe que tem o pé forte na jurema, para mim é até uma representação de rua da jurema, você vai ver Babalorixás, inclusive, dizer que não tem nada a ver. ‘Coco é coco, jurema é jurema, uma coisa não tem nada a ver com a outra’. É difícil as pessoas se reconhecerem nesse lugar! Que a música traz esse pertencimento com a religiosidade. Que a religiosidade afrobrasileira é uma religiosidade que conviveu e convive até hoje com muita intole-

⁴⁰ Em língua Yorubá, orí é um substantivo concreto que significa “cabeça”. Beniste (2011, p.591).



Figura 19
Lia de Itamaracá

rância. Aqueles caboclos que corta cana, lá naquela Mata Norte, que faz o maracatu rural, que canta o coco, que traz o Caboclo de Lança e que faz a ciranda, não tem relação afro indígena? Como é que não tem relação? E falar de amor, não é falar de Iemanjá? Qual o amor que a gente tá falando? É só o do homem com a mulher? Falar de amor... Tem coisa mais forte de falar de amor que é falar de Iemanjá, que é falar da mãe do orí, do que falar dessa mulher que protege e acolhe todo mundo?

O acalorado depoimento de Beth de Oxum segue numa via contrária ao que pensa o Mestre João da Guabiraba. O cirandeiro entende que as canções das cirandas devem exaltar o romantismo, falar de amor, tal como é o seu “estilo” musical. Ele acredita que um dos temas recorrentes das composições de outros grupos, a cultura afro-brasileira e sua religiosidade, não envolve o público por não fazer parte da “tradição” da ciranda. Ele ressalta:

todo festival que eu fazia eu puxava as minhas músicas. Eu tinha que fazer música nova, mas também as músicas que o povo gostava. Aí teve dez cirandas, e eu fiquei por último. E no final a Ciranda Mimosa saiu em primeiro lugar porque soltava aquelas músicas, que a turma só quer tocar negócio de Xangô, de Xangô, de Xangô, e ciranda pra tocar em festival é música para o povo escutar e aplaudir, não negócio de Xangô. [...] tem muita gente que gosta dessas músicas. Ciranda é música romântica. Eu puxava. Eu tinha umas músicas que tinha que apresentar no festival. É música histórica, música de amor. E a turma cantava, e quando eu entrava o povo se levantava, até a comissão se levantava.

⁴¹ Disponível em: <http://aliacula.blogspot.com.br/> - Acessado em abril de 2014

Contradizendo o Mestre João da Guabiraba, Mestre Walter, da Ciranda Cobiçada, argumenta:

[...] buscamos a ciranda sempre pra beira-mar... Você sabe que é uma homenagem a nossa grande mãe que é Iemanjá... Então isso aí a gente cultua, a gente cultua isso aí com músicas, elevando ao mar [...] E tem outros protetores nossos que ficam no mar que agente sempre eleva isso aí [...] A gente acredita que tem a nossa mãe que é a nossa Iemanjá. A gente sempre homenageia.

A música “Frevo e Ciranda”, de autoria do músico Capiba é conhecida nacionalmente e interpretada por diversos cirandeiros e cirandeiras. É também considerada um exemplo clássico de exaltação da ciranda a Iemanjá:

*Eu fui à praia do Janga
Pra ver a ciranda
No meu cirandar, cirandar*

*O mar estava tão belo
E um peixe amarelo
Eu vi navegar, navegar*

*Não era peixe não era
Era Iemanjá, rainha
Dançando a ciranda, ciranda
No meio do mar, ciranda.*

Outra ciranda que podemos citar como exemplo de exaltação aos orixás, é a música “Mãe Oxum”, considerada de domínio público e que faz parte dos rituais de Umbanda. Lia de Itamaracá, por exemplo, costuma cantar a canção nos seus shows:

*Eu vi a mamãe Oxum na cachoeira
Sentada na beira do rio
Colhendo lírios, lírios ê
Colhendo lírios, lírios Ah
Colhendo lírios pra enfeitar o seu congá
Colhendo lírios, lírios ê
Colhendo lírios, lírios Ah
Colhendo lírios pra enfeitar o seu congá⁴²*

Neste ano (2014) no carnaval do Recife, o cantor Zeca Baleiro ao interpretar a canção acima motivou o público do bairro da Várzea a formar diversas rodas de ciranda. Na ocasião, foi possível observar uma diversidade de expressões, momento no qual as pessoas se davam as mãos, olhavam-se mutuamente e com alegria reconheciam suas diferenças, vivenciando igualmente a mesma celebração. Dançar a ciranda é uma ação repleta de subjetividades, nada fácil de traduzir em palavras. Vivenciar é o verbo que melhor explica essa expressão cultural.

⁴² Letra e música de autoria desconhecida, regravada por muitos artistas renomados.

3.2 – DE MÃOS DADAS: A DANÇA NA CIRANDA PERNAMBUCANA

Jaqueline de Oliveira e Silva

A dança é um dos elementos centrais da ciranda. De maneira geral, a dança se dá com os participantes de mãos dadas num círculo fechado que se movimenta num sentido único, formando a roda de ciranda em simetria, porém aberta para quem quiser participar. Colocando um pé à frente do corpo, o sujeito-dançante se desloca lateralmente de forma a proporcionar uma movimentação leve e cadenciada, cuja marcação é feita pelo instrumento mais grave da ciranda, o bombo ou a zabumba. Na dança da ciranda, o mais importante não é a dificuldade ou a destreza na execução dos passos. A sua beleza está na simplicidade, na leveza e na união que proporciona agregar a todos que desejam dançar, de forma espontânea e sem diferenciação. Quando alguém se aproxima da roda manifestando o desejo de participação, é comum soltar as mãos para acolhê-la, enquanto para a pessoa que sai, ao fazê-lo, é costume pegar as mãos das duas pessoas que ficam ao seu lado e as une, fechando novamente o círculo. Desta forma, a roda de ciranda pode ser considerada um espaço de celebração, onde um coletivo efêmero (uma vez que se forma apenas para este fim) firma um compromisso entre si para vivenciar momentos de descontração e união, através do ato simbólico de dar as mãos. Dentre as cirandas pesquisadas, não há um grupo em que dançarinos apresentem a dança da ciranda sem a presença do conjunto musical, o que ressalta a ciranda enquanto uma forma de expressão de caráter múltiplo, que envolve aspectos estéticos, coreográficos e musicais.

3.2.1 Roda de Ciranda

O desenho coreográfico principal da ciranda é a roda, não havendo limitação quanto ao número de participantes. Geralmente, a roda começa com um pequeno número de pessoas e aumenta na medida em que outros chegam para dançar. Os que já estavam “na roda” abrem o círculo, soltando as mãos, e as pessoas vão se inserindo espontaneamente, acompanhando o ritmo da dança. A saída da roda por cansaço ou por qualquer outro motivo, ocorre da mesma forma, sem maiores satisfações ou cerimônias. Se, num dado momento, a roda atinge um tamanho que dificulte a movimentação, forma-se uma nova roda no interior da primeira, sendo que em alguns casos, a roda que se forma no interior é constituída por crianças ou pessoas com dificuldade de mobilidade.

Fonte: Acervo pessoal do Mestre João da Guabiraba.



Figura 20
Roda de Ciranda –
Ciranda Mimosa. Praia de Boa Viagem, Recife, PE. Imagens da gravação da abertura da novela “Vidas Cruzadas”, da Rede Record, em 2001.

A roda da ciranda pode comportar, além do desenho coreográfico principal, algumas variações previamente ensaiadas pelo grupo de cirandeiras, podendo ou não ser acompanhado pelo público. Nem todos os grupos de ciranda realiza ensaio, uma vez que é comum os grupos valorizarem mais a questão musical do que a dança. Quando acontecem, os ensaios não são realizados periodicamente, mas sim de acordo com a demanda de apresentações. Os ensaios comumente acontecem na sede do grupo, ou em outro local destinado para este fim, que pode ser a casa do dono da ciranda (pessoa responsável por organizar o grupo).

Em alguns grupos, como na Ciranda Mimosa, as dançarinas fazem movimentos nas variações rítmicas da música chamadas de “paradas”. Mas nem sempre todas as cirandeiras ou o público que compõe a roda executam o movimento de forma sincronizada, fazendo com que em diversos momentos, as cirandeiras estejam fazendo passos diferentes na roda. Outra variação coreográfica acontece quando elas soltam as mãos e batem palmas no tempo forte da música, mantendo ainda a formação em roda.

No caso das rodas intercaladas serem formadas apenas pelas cirandeiras, pode acontecer variações coreográficas mais complexas. Os bailarinos podem soltar as mãos e executar movimentos sincronizados, intercalando-se nos espaços disponíveis da roda maior. Essa roda “de dentro” pode ser formada simplesmente soltando-se as mãos e caminhando para o interior da roda maior. Outra forma seria realizando uma entrada, em que os dançarinos formariam primeiro duas filas (ou cordões) um em frente a outra, que ao se fecharem, formam um círculo um dentro e outro fora. Esse movimento, mais complexo, não é muito comum, e pode ser visto nas apresentações em que as cirandeiras ficam no palco e não se espera a integração do público, como na Ciranda Brasileira de João Limoeiro.

Porém, as variações coreográficas também podem ser feitas pelo público, com ou sem a presença das cirandeiras. Rememorando as rodas de ciranda em Jaguaribe, Dorinha, hoje com 60 anos, cita a existência de um desenho coreográfico chamado “caracol” que era executado pelos participantes nas rodas de ciranda durante as apresentações de Antônio Baracho. De acordo com Dorinha:

A roda começava a ficar grande. Aí a gente ia, feito um caracol. Pronto, uma cobra não vai enroscando, aí a gente ia, bem juntinho e depois a gente começava a volta. E todo mundo acompanhava. A gente falava: Borá fazer um caracol? Borá! A única diferença que tinha da roda era o caracol.

Segundo ela, todos os presentes participavam deste momento, sendo necessário que na ponta do “caracol” ficasse uma das “meninas mais espertas” para orientar a formação do desenho.

É presente também na memória dos cirandeiros uma formação coreográfica chamada de “cobrinha”. Segundo Mestre Edmilson, a dança consistia em dar uma volta na casa de quem colocava a ciranda no terreiro. O encerramento da ciranda com a “cobrinha” era uma prática dos mestres cirandeiros antigos. Rememorando, recorda-se, da dança, desde a infância:

De manhã tinha uma tal de uma cobrinha, arroteava a casa do barraqueiro, entrava na porta da frente e saía na porta da cozinha, isso chamava cobrinha [...] A cobrinha era um cirandeiro agarrado na mão de uma cirandeira. A cirandeira atrás, e o cirandeiro que a gente fala, é o cirandeiro que dança. Aí na mão, cada

Algumas variações coreográficas da Roda de Ciranda

Varição 1 "Puxar a roda": Entrada em formato de fila ou "cordão" e formação de roda. Essa mesma variação pode ser usada para saída.



Varição 2 "Caracol": Formação em formato de espiral, que não se fecha.



Varição 3: Com mãos separadas, alguns bailarinos se movem para o centro, formando uma segunda roda, intercalada com a roda de fora. Neste variação, podem ser feitos diversos passos, sem que o formato da roda de desfaça.



Varição 4 "Entrada pelos dois lados": Os dançarinos se dividem em dois grupos, que entram no local onde irão dançar por lados diferentes. Eles se deslocam, formando uma roda dentro da outra. Depois, todos soltam as mãos, e os bailarinos de dentro se deslocam, unindo-se a roda maior. Pode ser usado para saída.



Figura 21
Algumas variações coreográficas da roda de ciranda

mulher, um homem, e cada homem uma mulher, pegado na mão assim, fazia aquela cobrinha [...] Eu com dez anos eu via o cirandeiro cantando na casa do meu pai. Eu assisti isso ai, uma coisinha, pouquinho sempre, mas eu assisti [...] Ali o cirandeiro dá aquele terminado, terminava já numa roda e guardava o terno, era de manhã e encerrava a ciranda.

Por Luiz Henrique Costa dos Santos



Figura 22
Roda de Ciranda na Praça do Carmo,
Recife-PE – 27ª Festa da Lavadeira, 2013

Outros desenhos coreográficos podem ser executados pelo público a partir da formação de outras rodas, dentro da roda principal. Como foi dito, é possível formar várias rodas, uma no interior das outras, girando para lados opostos ou para o mesmo lado.

3.2.2 De hoje e de antigamente: a ciranda de embalo, pé duro, avexada, supapo...

Na Antropologia, a ideia de categoria nativa é utilizada como forma de definir o sentido que determinados termos possuem na narrativa dos sujeitos sociais. Podemos situá-las em oposição às categorias analíticas, que são os conceitos cunhados pela literatura antropológica para compreender, e por vezes, categorizar a realidade social. Desta forma, a produção do conhecimento antropológico emerge da constante negociação entre os modelos de explicação nativos e categorias do pesquisador, no intuito de compreender o ponto de vista do outro a respeito de um determinado aspecto de sua cultura.

Os termos que definem as diferenças existentes entre a dança da ciranda realizada na Região Metropolitana do Recife e aquela comum às cidades da Zona da Mata Norte, podem ser consideradas como categorias nativas, uma vez que emergiram da memória dos entrevistados e não representam “tipos” estanques, com limites rigidamente definidos. Podemos recorrer ao caso da expressão popular do maracatu para compreender melhor esta questão. No maracatu encontramos o “baque virado”, comum na cidade do Recife e região metropolitana e o “baque solto”, recorrente na Zona da Mata Norte. Entre eles, encontramos expressivas diferenças na música, na dança, nos personagens e nos aspectos simbólicos que envolvem a manifestação, como a religiosidade. Já no caso da ciranda, os termos “avexada”, “pé duro”, “embalo”, “supapo”, são utilizados na fala dos cirandeiros, mas como

uma adjetivação, ou seja, um conjunto de características presentes na dança e na música da ciranda num determinado momento da história ou numa dada região, do que como uma tipologia. Desta forma, não cabe defini-las como uma categoria de análise, e sim, uma categoria nativa. De acordo com a fala de Edmilson Cirandeiro, a ciranda dançada na Mata Norte é mais agitada, em suas palavras, mais “avexada”:

A dança é normal, no balanço, o pé esquerdo na frente, o pé direito atrás, às vezes um pé direito na frente, e o pé esquerdo atrás, é assim, sai se balançando assim no embalo. Chama ciranda do embalo, e a ciranda antiga, aquela ciranda avexada, puxando assim, quando um carro tá puxando o outro, é muito diferente. É a do engenho, é a mais avexada.

Ou seja, Mestre Edmilson utiliza das palavras “embalo” e “avexada” para tratar da diferença entre a ciranda de hoje e a de antigamente: “[A de hoje] [c]hama ciranda do embalo, e a ciranda antiga, aquela ciranda avexada, puxando assim, quando um carro [es]tá puxando o outro, é muito diferente”. Já o cirandeiro Biu Passinho define a ciranda de engenho como “ciranda de pé duro”, em oposição a ciranda executada atualmente, que seria a “ciranda de embalo”. Ele afirma que:

A ciranda pé duro não é essa de embalo, de hoje. A ciranda pé duro o povo dançava assim, era capaz de arrancar o braço, de bolo, de arroxó mesmo, e ela não era batida que nem essa hoje de embalo. Essa de embalo é quase que nem essas danças de seresta, né? Uma dança bem modernada, bem compassada.

Segundo Biu Passinho, “a ciranda pé duro era a batida mais ritmada, mais ligeira um pouco, e a dança mais ligeira”. O cirandeiro conclui: “hoje a ciranda, a cantiga é mais lenta, o instrumento bate mais lento e o povo dança mais lento”. E completa:

As cirandas de hoje são umas cirandas moderadas, compassadas. Antigamente chamava de ciranda pé duro, era de bolo, tinha gente que quando amanhecia o dia estava com os braços, isso aqui doído, que o pessoal levava de bolo. [A dança era] que nem a onda do mar. Hoje não, você pega a pessoa, bota a mão nessa posição e sai dançando naquele passo lindo, é lindo maravilhoso, quando a gente tá cantando no palco que o povo tá brincando dá prazer, porque as coisas hoje todas são diferentes.

Mestre Zé Duda por sua vez define a ciranda de embalo como um ritmo mais devagar, mais lento em comparação a ciranda realizada antigamente. Ele define o ritmo da ciranda de outrora realizada nos engenhos de cana de açúcar, como “supapo”. Zé Duda destaca a diferença entre os dois ritmos: “Ciranda de supapo é aquela ciranda pé de pau do começo do mundo... tudo suado... voom, voom, voom”. Ressaltamos que o termo “pé de pau” se refere um mastro erguido nos terreiros dos antigos engenhos, em volta do qual acontecia a roda de ciranda.

Outra diferenciação diz respeito ao modo como os sujeitos unem-se uns aos outros para formar a roda. Na Zona da Mata Norte, as pessoas podem formar a roda encaixando os braços, e não apenas as mãos, assim como podem, de mãos dadas, aproximar os antebraços uns

dos outros, dançando com os corpos bem aproximados. Ou seja, as pessoas dançam com as mãos dadas por cima, com os cotovelos próximos, formando um ângulo de quase 90 graus. O movimento do corpo é mais “puladinho”, mais marcado e forte. Dorinha descreve como acontecia roda de ciranda nesta época, em Jaguaribe, localidade de Abreu e Lima, em que o modo de “pegar na mão” da pessoa ao lado era significativamente diferente da forma como acontece hoje, como se pode perceber pelo relato a seguir:

E falava: Dá licença moça. Posso pegar na sua mão? Pode. A gente com as mãos dada, quando era ponta a gente ficava tudo assim [ela mostra com a mão na saia], e o resto botava a mão assim. [uma apoiada em cima da outra, sem atrelar os dedos. Ela mostra o movimento que é com o pé esquerdo à frente depois atrás]. E quando ia chegando gente, ia dando a mão, sempre desse jeito assim, tudo assim, direto. Se você cansar de ficar com o braço assim, [pra cima] era só você sair e depois voltava de novo.

Dessa forma, Dorinha afirma que as mãos dos dançarinos ficavam embaixo das mãos do sujeito ao lado, que não se movimentava, deixando braços e ombros estáveis. A diferença na pegada das mãos percebida por Dorinha é um elemento das mudanças pela qual passou a forma de expressão da ciranda nas últimas décadas.

Na Ilha de Itamaracá, na Região Metropolitana do Recife, a dança da ciranda antigamente era executada de forma similar a dança da Mata Norte. De acordo com Biu Passinho, “a ciranda de Dona Lia de Itamaracá era uma ciranda bonita, mas ainda era uma ciranda avexada, tumtuntum, ciranda pé duro”. Beth de Oxum, da Ciranda Acalanto, afirma também que “lá em Itamaracá o povo dançava assim, agarradinho, dando pulinhos”, fazendo referência à marcação forte da dança da Ciranda.

Concluimos que a dança da ciranda nos engenhos da Mata Norte era executada com movimentos marcados e fortes, que o Biu Passinho define como “pé duro” e Mestre Zé Duda como ciranda de “supapo”. Atualmente, a dança se aproximou daquela executada do Recife e Região Metropolitana, que biu Passinho e Edmilson definem como “ciranda de embalo”.

Com relação aos passos, não foi predominante uso de nomes relativos aos passos executados na ciranda, sendo o termo “dança de ciranda” o mais comum como denominação geral para a manifestação. Porém, Rabelo (1979), numa pesquisa pioneira a respeito da ciranda, cita alguns nomes de passos, tais como: “machucadinho”, “pisadinha”, “vírgula” e “onda”. Todavia, se os relatos da pesquisa do INRC não trouxeram nomes ou categorizações com relação aos passos, eles ressaltam pontos essenciais para se compreender a corporalidade desta manifestação, como a velocidade e a força na execução dos movimento, numa estreita relação com o ritmo da música. Desta forma, consideramos que é preciso pensar a ciranda enquanto uma expressão artística, coreográfica, musical e simbólica não em termos de tipificações -formas de classificar a experiência social vivida em categorias previamente definidas. Acreditamos que se atualmente os nomes dos passos⁴³ possuem pouca relevância para os grupos ganha relevância nos relatos a relação entre música e dança, o sincronizar dos corpos e a espontaneidade da brincadeira.

⁴³ É possível questionar se o termo passo é adequado para a movimentação da ciranda, uma vez que o mesmo apresenta uma estreita relação com a dança do Frevo, expressão popular da cultura pernambucana.

3.2.3 As cirandeiras e o povo: os sujeitos da dança

Um grupo de ciranda é formado pelos seguintes componentes: o cantor, que em alguns grupos é chamado de mestre cirandeiro⁴⁴, ou apenas cirandeiro; o terno, conjunto que inclui os músicos, forma como são conhecidos os instrumentistas de sopro, comumente saxofone, trompete e pistón, e os batuqueiros, formado pelo trio de zabumba, caixa e ganzá. O conjunto da ciranda inclui também as cirandeiras, nome dado ao conjunto de dançarinas. Esta estrutura pode sofrer variações, como a ausência de um ou outro componente ou a variação de nomenclaturas.

A apresentação da ciranda acontece no formato de show que costuma durar em média uma hora. No palco, ficam o terno e o cirandeiro, tendo a voz e instrumentos microfônados e ligados a uma mesa de som central. As cirandeiras podem ficar tanto no palco quanto junto à plateia, sendo que em alguns contextos, o ato de dançar na plateia pode também ser chamado de “dançar no chão”. Este termo enfatiza a oposição entre dançar no palco (ou “em cima do palco”) e dançar “no chão”, no “meio do povo”. A Ciranda Brasileira de João Limoeiro, na cidade de Limoeiro, é a única da Mata Norte que se apresenta com um grupo de cirandeiras no palco. Seu grupo de cirandeiras é formado por dois meninos e oito meninas, sendo duas delas arte-educadoras da área de dança da cidade de Limoeiro, que criam elaboradas coreografias. Segundo ele, uma apresentação sem a presença de cirandeiras seria uma “ciranda tradicional”, apenas com o cirandeiro, os batuqueiros e os músicos. A opção pela presença das cirandeiras foi feita pelos motivos que ele traz neste depoimento:

Aí eu bolei colocar as meninas desde o DVD por que o palanque fica mais bonito. O palco que a gente tá se apresentando com aquelas meninas fazendo coreografia fica mais bonito. É mais despesa, mais trabalho, mais quebra a cabeça, que as meninas são danadas, é diferente de músico. Tem menina que é pimenta, espera que não ela num tá lá no palco, tá lá por trás. [risos] tomando guaraná, conversando. E elas em cima, ela até ensina o povo a dançar em baixo. Que elas sabem dançar ciranda, são preparadas para isso. Por que o modelo delas em cima é diferente um pouco da dança lá em baixo. Elas faz[em] a coreografia diferente, mas é o ritmo da ciranda. Então quem tá em baixo dança daquele jeito.(João Limoeiro, Ciranda Brasileira. Limoeiro, PE).

É possível perceber que para o mestre cirandeiro João Limoeiro, a dança executada no palco é diferente daquela executada pelo público, mesmo que o ritmo seja o mesmo. Por isso ela serve de orientação, como um “modelo” para que o público presente também forme rodas de ciranda de forma espontaneamente. Ele ainda ressalta o fato de que a presença das cirandeiras deixa o palco mais “bonito” e a apresentação mais “sofisticada”, mesmo que para isso ele tenha que enfrentar algumas dificuldades com relação ao comportamento das jovens.

Um aspecto interessante que pôde ser percebido durante a pesquisa é que mesmo quando o coletivo responsável pela dança conta com a presença de homens, este é denominado pelo substantivo feminino “cirandeiras”. Esta questão é trabalhada por Sônia Teller (2009) em sua dissertação a respeito do papel das mulheres na dança, na qual enfatiza que o papel de dançar ciranda é tradicionalmente delegado às mulheres. De acordo com Teller,

Excluídas da vida pública, da política, do direito à cidadania, da história, pelo menos nos séculos que precederam o XIX e até meados do nosso século, há, no entanto,

⁴⁴ O termo “mestre cirandeiro” envolve uma multiplicidade de valores e significados que serão abordados em texto específico deste mesmo volume.

um lugar privilegiado, onde as mulheres são reconhecidas e transpuseram o limiar da vida privada: a dança, o lugar onde seu corpo fala. (TELLER, p. 06, 2009).

Luiz Barbosa da Silva, o Mestre Nazaré, em entrevista concedida em junho de 2013, ressalta que embora homens nunca fossem proibidos de dançar na sua ciranda, a Ciranda Formosa, somente contrata mulheres para dançar nas apresentações. Ele também enfatiza a importância da juventude das cirandeiras:

Mulher chama a atenção. E os homem[s] não. Eu pego assim...eu tenho duas neta, uma com 16 e a outra com 14, bem bonita. Ai eu escolho dez menina bem bonita, pra quê? Pra botar dentro do negócio [...] Eu escolho esse [...] pessoal jovem, [pois] quando começa, todo mundo gosta.

Buscando compreender qual é a função das cirandeiras percebemos, como pano de fundo, a importância do público na dança da ciranda. A beleza de uma apresentação está na capacidade que ela tem de motivar a formação de rodas de ciranda, que representa a interação do público presente com as músicas que estão sendo apresentadas no palco. Na Ciranda Formosa, a roda é iniciada pelas cirandeiras contratadas para dançar e pelo cirandeiro, que num dado momento, sai para deixar espaço para o público presente dançar junto com as cirandeiras. Ele explica como isto tende a acontecer:

Quando chego no Pátio de São Pedro eu pego na mão delas [das cirandeiras] tudinho, vem tudo. Ai forma a roda. Quando forma a roda tudinho, começo [a] dançar com elas tudinho, ai eu deixo elas tudinho, ai elas vai chamando aqueles pessoal que tá ali, aqueles pessoal vai entrando, quer dizer que contribui uma coisa bem bonita.

Logo, percebe-se que nas apresentações de ciranda é esperado que o público participe da roda e, muitas vezes, é ele, o público, o sujeito principal. É o público que, de certa forma, dita o ritmo da roda de ciranda. Assim, se o público pode entrar na roda atendendo ao convite das cirandeiras, é especialmente por iniciativa deste que as rodas são formadas e são desfeitas durante a apresentação. Da mesma forma, as cirandeiras podem iniciar uma nova roda ou criar e executar passos ensaiados, ação conhecida como “puxar um passo”, porém o público presente pode ou não seguir os passos das cirandeiras.

O fato da condução da dança se dar predominantemente pelo público deixa evidente que para participar de uma roda de ciranda não é necessário nenhum conhecimento prévio, treinamento ou habilidade específica. O ritmo dado pela música, torna-se ainda mais fácil de ser seguido pela condução despreziosa que a roda exerce sob aqueles que a compõem. Porém, nem sempre o ritmo é sincrônico. Não raro, podemos perceber na roda participantes dançando em tempos diferentes, com passos diferentes. Mas essa diferenciação não atrapalha o andamento da roda de ciranda.

3.2.4 Dançar ciranda: movimentações e corporalidade

A corporalidade na ciranda é marcada por uma estreita relação entre os movimentos e a marcação da música. A parte superior, em especial braços e ombros, se movimenta ao mesmo tempo em que um dos pés vai à frente do corpo no tempo forte da música, proporcionando o deslocamento.

A sincronia com relação às variações rítmicas feitas na música é ressaltada na fala dos entrevistados como o músico João da Guabiraba, da Ciranda Mimosa, do Recife. Ele relata que durante a sua apresentação musical faz “a parada [da música] assim, mas as cirandeiras, eu não sei o que elas fazem lá não, elas que se virem, mas tem que acompanhar com pé”. Ou seja, mesmo desconhecendo o movimento que as cirandeiras fazem, a fala de João da Guabiraba esclarece que a partir de uma mudança na música, decorre necessariamente uma mudança na dança. Já Mestre Nazaré, da Ciranda Formosa de Olinda, que possui habilidade tanto com a dança quanto com a música, afirma que na ciranda se dança na “batida do terno”. E ressalta: “Eu faço os ritmos dos instrumentos com o meu corpo. Do jeito que o terno tá batendo lá, você faz no seu ombro. [...] Ai todo mundo fica admirado”. Uma declaração na mesma direção é feita por Dorinha, assídua participante das rodas de ciranda de Mestre Baracho, em Jaguaribe, Abreu e Lima, nos anos de 1970: “Quando vinha o ritmo a gente entrava com tudo na roda da dança. E quando parava, a gente parava também”. Com relação ao movimento da dança, Mestre Nazaré ainda relata: “Você pega na mão da menina [...] aí volta. Um pé na frente, esse pé direito pra cá, o outro pra cá. [...] Trocar a esquerda com a direita, puxa mais à direita”. Desta forma deve-se colocar à frente o pé contrário do lado que se pretende deslocar: leva-se o pé direito à frente para se deslocar para o lado esquerdo, leva-se o pé esquerdo para se deslocar para o lado direito.

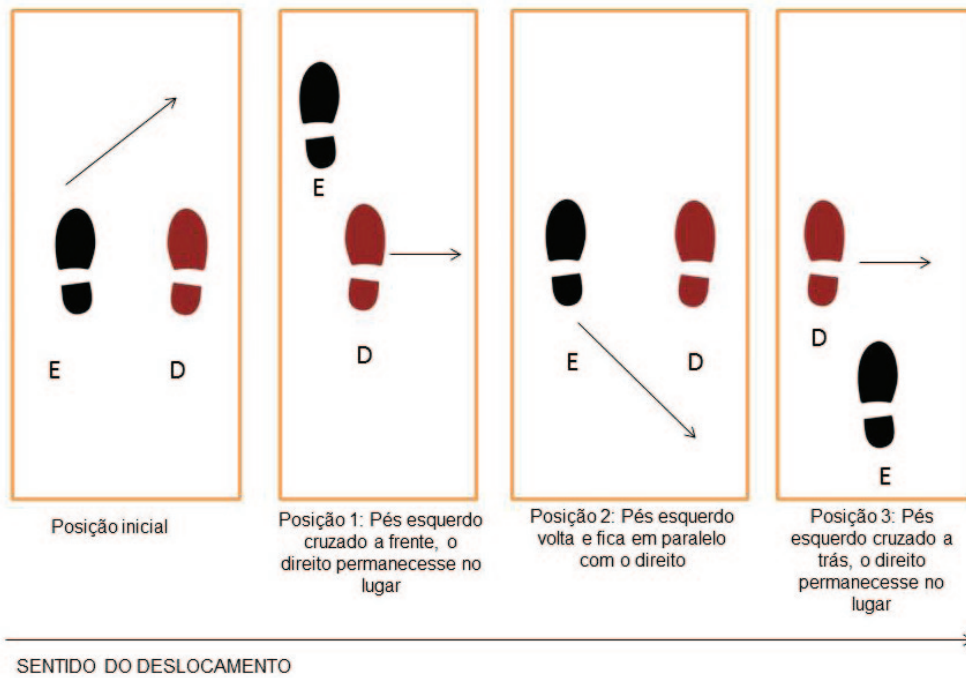
Todavia, enquanto manifestação popular, não há rigidez ou tampouco fixação nesta movimentação. Desta forma, é possível presenciar nas ruas, a roda da ciranda se movimentando também no sentido horário, além da movimentação de pés invertida: ou seja, o brincante pode levar o pé esquerdo a frente e se deslocar para o lado esquerdo ou levar o pé direito à frente e se deslocar para o lado direito.

3.2.5 Transformações

Com relação às transformações, Vicente (2008), afirma que os Festivais de Ciranda do Recife, que se iniciaram durante as décadas de 1960/1970 impulsionaram diversas transformações na dança da ciranda, além da aproximação entre o modo de se dançar e tocar ciranda na Mata Norte, em Recife e Olinda. Uma destas transformações diz respeito ao fato de que os músicos, que ocupavam o centro da roda em torno da qual os brincantes dançavam, passaram a ocupar os palcos destinados a este fim. Houve ainda a incorporação de diversas movimentações à movimentação básica da dança (o deslocamento num sentido único, marcada pelo tempo forte da zabumba). Até mesmo pequenos saltos podem ocorrer durante a dança, mas nem sempre todos os presentes acompanham estas variações, sendo comum observar diversos passos sendo executados simultaneamente numa mesma roda, o que reitera a espontaneidade como marca principal da dança da Ciranda. Todavia, mesmo com essa aproximação, a dança da ciranda na Mata Norte ainda marca diversas diferenciações com relação à dança da região metropolitana, como foi demonstrado no decorrer do texto.

O grupo de dançarinas da Ciranda Formosa eventualmente conta com a presença de dançarinas do estilo musical conhecido como “brega”, bastante difundido no estado de Pernambuco. Estas dançarinas incorporam alguns movimentos e coreografias oriundos do campo do brega e acaba por influir também no estilo da dança das outras cirandeiras. Isto acontece por que, cada região, grupo, ou mesmo cada indivíduo, acrescenta diferentes acentuações às movimentações corporais da ciranda. Como ressalta Manhães (2010) as manifestações se atualizam na relação com a suas memórias coletivas com os acontecimentos do mundo, onde se preserva aquilo que é considerado base ou fundamento e se readapta a contextos artísticos ditos “originais” e “puros” à novas realidades da contemporaneidade, possibilitando experimentações diversas, sem perder a sua referência histórica.

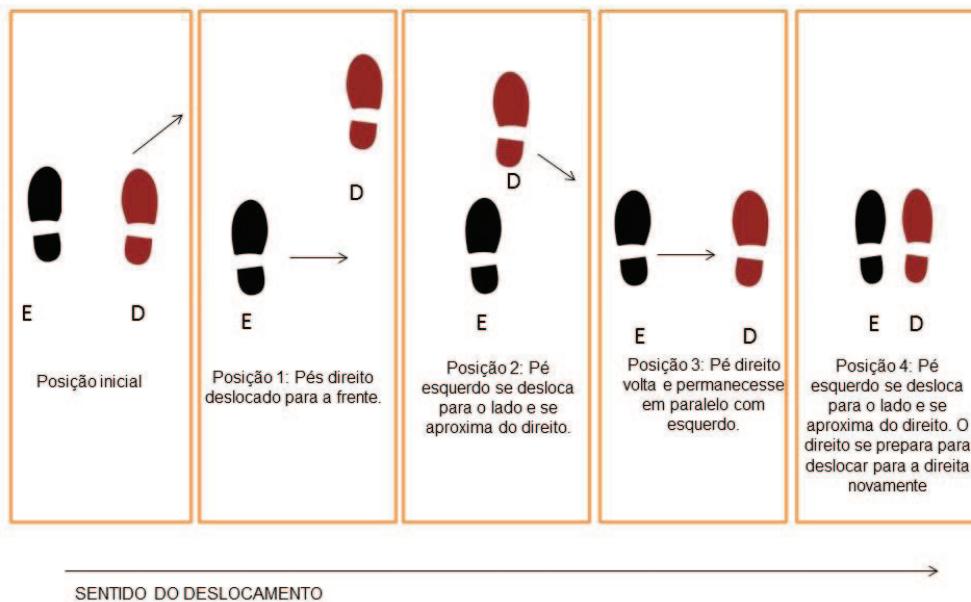
Passo de Ciranda- Variação 1



Diagramação: Jaqueline Silva, 2013

Figura 23
Representa a movimentação dos pés na dança da ciranda, assim como descrito por Mestre Nazaré

Passo de Ciranda – Variação 2



Diagramação: Jaqueline Silva, 2013

Figura 24
Representa a dança da ciranda em uma das suas variações.



Figura 25
Coreografia de Ciranda. Quadrilha
Junina Tradição, Recife-PE em
junho de 2013.

Um dado importante de ser aqui salientado é a ocorrência da dança da ciranda pelos grupos de dança popular, conhecidos também como grupos “estilizados” ou “para-folclóricos”. Estes grupos trabalham criando, de forma livre, novos movimentos para o palco tendo como base a forma de expressão ciranda. A visão dos brincantes da ciranda tradicional acerca dos trabalhos destes grupos não é um consenso, sendo vista por alguns como uma apropriação ilegítima e por outros apenas como um trabalho diferenciado. O que importa ressaltar aqui é que a presença destes grupos, em especial aqueles que alcançam grande visibilidade midiática e concorrem diretamente com as cirandas tradicionais no mercado dos shows, influenciam tanto a estética quanto a performance dos grupos tradicionais. São exemplos de grupos estilizados no Recife o Balé Popular do Recife, fundado na década de 1970, e o Grupo de Dança do Maracatu Nação Pernambuco, criado na década de 1980. De acordo com Roberta Marques (2006) do Balé Popular do Recife se originaram vários grupos: Balé Brincantes (1988), Trapiá Cia de Dança (1991), Artefolia (1993), Grupo Mandacaru (1994), entre outros. Estes grupos se caracterizam:

pela apresentação de diversas danças em um mesmo espetáculo com trocas de figurino; a divisão por ciclos; a frontalidade; a regularidade na utilização do espaço – utilização de figuras geométricas simétricas[na criação de coreografias]; grande número de bailarinos em cena; e o sincronismo.(MARQUES, 2006, P. 09).

O Maracatu Nação Pernambuco, criado em 1980 por Bernardino José, e atualmente dirigido por Amélia Veloso, ex-bailarino do Balé Popular, tem a proposta de apresentar um espetáculo que representa todas as danças presentes na cultura popular de Pernambuco. A coreografia de ciranda desta agremiação tem como base coreográfica a roda, alternada com passos de maracatu e outros movimentos criador pela diretoria artística do grupo. Em todos estes grupos são apresentadas e elaboradas coreografias de ciranda com relativo rigor técnico, que colocam em evidência o brilhantismo na execução dos passos, em detrimento do entendimento do contexto mais amplo e mais complexo dos quais esses passos são oriundos.



Figura 26
Coreografia de Ciranda. Gravação do DVD do
Maracatu Nação Pernambuco. Teatro Guara-
rapes, Olinda-PE.

De acordo com Graziela Rodrigues (1997) a dança exerce a função de revivificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade. Assim, na roda de ciranda, são trazidos a tona sentimentos de celebração e pertencimento a um lugar e a uma história, seja das cirandas à beira mar, seja das noites de festa nos engenhos da Mata Norte. Estas experiências são atualizadas e transformadas no momento presente em que se dança ciranda. Juliana Manhães (2010) acrescenta que a memória social traz ao corpo sentidos para seu estilo na movimentação, que são nossas marcas corporais, experiências, observações ou lembranças dos mais antigos. E as danças são repassadas através dessa memória, as experiências nas ruas e nas festas transformam esta dança, que traz marcas de autenticidade e renovação do sentido das festividades. Logo, como uma forma de expressão da cultura popular, o ato de dançar ciranda possui significados outros que não podem ser compreendidos por uma visão mercadológica e utilitarista. As pessoas que dançam ciranda - sejam elas cirandeiras, arte-educadores, bailarinos de dança popular ou público brincante- apresentam uma relação subjetiva com o bem, numa relação de cumplicidade, em que os sentidos de brincadeira e celebração são primordiais.

3.3 – A MUSICALIDADE DA CIRANDA

Michael Iyanaga

Neste texto apresentaremos uma visão geral da musicalidade da ciranda, como ela é praticada e entendida na Região Metropolitana do Recife e na Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco. Por musicalidade, entende-se uma complexa totalidade daquilo que é denominado por seus praticantes como “ciranda”. Assim, a discussão aqui não se limita apenas a questões acústicas. O fenômeno sonoro da ciranda – ou seja, aquilo que uma gravação sonora registra – não é apenas som. Este também envolve um universo extenso de instrumentos e estruturas musicais, conceitos, movimentos e poesia. E é tudo isto que constitui a musicalidade da ciranda. Ao tratar da musicalidade da ciranda de forma panorâmica, não se pretende impor uma homogeneidade a esta prática heterogênea. De fato, observa-se a singularidade de cada grupo de ciranda, assim como pode-se encontrar diferenças gerais na Região Metropolitana do Recife ou na Zona da Mata Norte.

No entanto, em decorrência dos processos de migração humana, a circulação de discos e a troca mútua entre as duas regiões, podemos identificar os traços gerais que compõem o fenômeno que praticantes (e até não-praticantes) reconhecem como “ciranda”. O presente ensaio interliga, portanto, descrições particulares e nomotéticas, desenhando tendências gerais, citando a fala dos/as praticantes, relatando observações etnográficas e apresentando análises musicológicas.

Os dois aspectos fundamentais à musicalidade da ciranda são o canto e a dança. Mesmo quando a dança – isto é a coreografia específica da ciranda – não se realiza (por exemplo numa gravação sonora) o movimento existe nas cabeças dos músicos, uma vez que é através da dança que o ritmo é concebido, entendido e sentido. Os versos são cantados pelo/a “metre/a” (ou “cantor/a”, “cirandeiro/a”) que alterna com o “coral” numa estrutura responsorial (isto é, chamada-resposta), cada um com estrofes de quatro linhas (quartetos). Sem nenhum acompanhamento harmônico, as melodias cantadas pelos praticantes são essencialmente diatônicas não-temperadas, com uma leve tendência a favorecer as terça e sétima ambíguas. Os versos podem ser criados na hora da apresentação ou antes, lidando com um universo expansivo de temas, desde os assuntos mais mundanos aos mais espirituais e esotéricos. O canto é acompanhado sempre por um “terno” (“instrumentos de corda”), que é um conjunto de três instrumentos de percussão: um surdo (ou “bombo”), um “tarol” (ou caixa) e um “mineiro” (ou ganzá). Além da percussão, um grupo de ciranda geralmente inclui um, dois ou três instrumentos de sopro, tendendo a incluir um saxofone, um trompete (ou “pistón”) e o trombone de vara. Tipicamente, o(s) instrumentista(s) de sopro toca(m) uma variação melódica do tema cantado. A ciranda se caracteriza por uma fórmula de compasso quaternário simples (4/4) com pulsação mínima de uma semicolcheia. Na ciranda, o primeiro tempo de cada compasso é fortemente marcado pelos instrumentos de percussão, e principalmente pelo surdo. Decerto é este toque do surdo que mais marca o ritmo da ciranda.

3.3.1 Os/as Integrantes

Não há número fixo de integrantes em grupos de ciranda, podendo se limitar apenas a percussionistas e o/a mestre/a (cantor/a). Mas há, sem dúvidas, alguns padrões que os grupos aceitam e seguem. No geral, os grupos do Recife se caracterizam por um/a “mestre-cirandeiro/a” (ou cantor/a), três “batuqueiros” (ou percussionistas), um “músico” (tocador de um instrumento de sopro) e um coral de cantores/as. Os grupos da Zona da Mata Norte são bem semelhantes, salvo o uso mais comum de três “músicos” ao invés de um só.

a) O Mestre / A Mestra. A principal figura da ciranda é o “mestre” (ou a “mestra”), que pode também ser conhecido/a como “mestre-cirandeiro/a”, “mestre/a de ciranda”, “cirandeiro/a” ou “cantor/a”. No geral, o/a mestre/a é a pessoa responsável pelo canto do verso qual é, sem dúvidas, o aspecto principal da ciranda. Para muitos praticantes da ciranda, todo/a mestre/a é cirandeiro/a mas nem todo/a cirandeiro/a é mestre/a. Da mesma forma, embora o/a mestre/a geralmente cante, nem todo/a cantor/a é mestre/a. Segundo afirma Diniz (1960, p. 23), “Ao ‘Mestre’ se confia a tarefa de ‘tirar’ os cantos e de fazer as improvisações uma que [sic] outra vez”. Mas cabe frisar que embora raro, há mestres que não cantam, pois não é só o cantar que o faz mestre. De fato, existe um conjunto de fatores que faz com que alguém seja ou não um mestre ou mestra. Por exemplo, além de cantar, o/a mestre/a tende a ser quem compõe, quem exerce papel de “chefe” do grupo de ciranda, quem sabe ensinar (ou seja, detentor/a de conhecimentos), quem organiza as apresentações e quem é renomado/a no bairro onde mora. Ressalto que os/as mestres/as, no geral, têm todas estas qualidades, mas não necessariamente dependem de nenhuma específica para ser mestre/a.

Fonte: Acervo da FUNDARPE



Figura 27
Músicos da Ciranda Imperial. II Festival Folclórico de Pernambuco – Recife-PE, 1980.

Por Jefferson Bezerra



Figura 28
Músicos do Grupo Cultural Coco e Ciranda Lazer de Ouro. Ensaio do grupo em Itapissuma-PE.

Por Michael Iyanaga



Figura 29
Músicos da Ciranda Popular, Nazaré da Mata-PE. Apresentação no Pátio de São Pedro, Recife-PE.

Mesmo assim, é necessário enfatizar que a maioria dos cirandeiros e cirandeiras acha imprescindível que um/a mestre/a faça “improviso”. Mas o termo “improviso”, no contexto da ciranda, significa “a criação e a musicalização de versos”. Em muitos outros gêneros musicais, a exemplo na música europeia ocidental, existe uma distinção entre o “compositor” e o “improvisador” onde um “compositor” compõe peças antes de uma apresentação e o improvisador cria frases musicais espontaneamente na hora da apresentação. Na ciranda, porém, o conceito de “improviso” abrange dois possíveis significados: a criação de versos espontaneamente durante uma apresentação e a criação de versos antes de uma apresentação. Ambas maneiras de compor (isto é, na hora ou com antecedência) podem ser vistas como formas de “improvisar”.

Esta habilidade de improvisar é frequentemente vista como um “dom” que é dado por Deus. O dom é definido por duas coisas específicas: cantar um verso e criar um verso. Isto é, um/a mestre/a, para ser reconhecido/a como tal, precisa saber cantar versos que ele ou ela mesmo cria. Ou seja, o/a mestre/a precisa ter, no dizer de muitos/as cirandeiros/as, “uma mente boa”. E, devido à centralidade do verso na definição de um/a mestre/a, este/esta é às vezes chamado/a também de poeta. O conceito de mestre é explicado no ensaio “O mestre-cirandeiro e a mestra-cirandeira: conceitos e ofício”.

b) O Coral. O coral é um grupo tipicamente de mulheres (podendo também incluir homens) que cantam a resposta do verso na ciranda.



Por Michael Iyanaga

Figura 30

Coral. Ciranda Popular, Nazaré da Mata-PE. Apresentação no Pátio de São Pedro, Recife-PE.

Embora seja imprescindível o mestre ou mestra, os três “batuqueiros” e o “músico”, não é necessária a presença de um coral para realizar uma apresentação de ciranda. Na ausência de um coral, os batuqueiros cantam a resposta, o/a mestre/a canta a sua própria resposta ou então deixa a resposta no instrumento de sopro. Descrevendo o estilo performativo do canto, o padre Jaime Diniz explica que “[a] parte coral é sempre realizada monodicamente. Nunca ouvimos qualquer sobreposição de vozes. Nem mesmo as terças encontradiças em muitas manifestações de nossa folcmúsica [sic]” (DINIZ, 1960, p. 24). De fato, é raro ouvir harmonias de qualquer tipo no canto do coral a não ser oitavas ou intervalos improvisados. Importante notar também que na maioria das vezes as respostas cantadas são já decoradas ao invés de ser improvisadas. Ora, quando a resposta é improvisada, o/a mestre/a pode ensinar ao coral e os/as que estão cantando conseguem decorar na hora.



Figura 31
Músicos da Ciranda Popular, Nazaré da Mata-PE. Apresentação no Pátio de São Pedro, Recife-PE.

c) O Músico. O “músico” ou tocador de instrumento de sopro, com raras exceções⁴⁵, é do sexo masculino, seja este um adolescente ou adulto.

E geralmente o músico aprende a tocar em banda marcial ou em algum outro contexto antes de entrar em um grupo de ciranda. Observa-se que antigamente não havia músico (de sopro) na ciranda, mas hoje já virou aspecto quase que imprescindível. A função do músico é de servir como mais uma “voz” musical. Desta forma, quando nos versos cantados – sejam do mestre/cantor (ou mestra/cantora) ou do coral – o instrumento (ou instrumentos) de sopro exerce o papel de, como dizem muitos/as cirandeiros/as, “preencher” o som (ver partitura 1). Porém, não é costume o instrumento tocar uma frase melódica ao mesmo tempo que o/a cirandeiro/a está cantando.

⁴⁵ Durante a pesquisa foi observado caso único na Ciranda de Acalanto, onde o grupo é constituído na sua totalidade por mulheres.

Saxofone

Verso

Coral

5

10

13

Figura 32 - Partitura 1

Como pode-se ver neste exemplo, o instrumento de sopro toca uma melodia muito parecida com a do verso, embora com algumas ornamentações. O “preenchimento” é o dobrar da melodia cantada ou uma série de frases curtas colocadas nas pausas vocais. Este exemplo é uma transcrição parcial de uma ciranda de abertura cantada pela Ciranda Lazer de Ouro na sua sede do coco no dia 13 de junho de 2013.

16

Musical notation for measures 16-19. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The middle staff contains two measures of music, including a quarter note G4 and a quarter note A4. The bottom staff contains four measures of music, including a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The middle staff contains two measures of music, including a quarter note G4 and a quarter note A4. The bottom staff contains four measures of music, including a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

24

Musical notation for measures 24-28. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The middle staff contains two measures of music, including a quarter note G4 and a quarter note A4. The bottom staff contains five measures of music, including a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The middle staff contains two measures of music, including a quarter note G4 and a quarter note A4. The bottom staff contains five measures of music, including a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

O “músico” geralmente toca pequenas variações da melodia como introdução e interlúdio, assim como passagens melódicas espontâneas (partes de escalas, motivos curtos e arpejos) ou junto ao verso ou nas pausas do verso (ver partituras 1 e 2). Mas as introduções ou interlúdios nem sempre são apenas variações da melodia principal, podendo ser também frases melódicas distintas e novas (ver partituras 3 e 4). Quando um grupo de ciranda utiliza-se de mais de um instrumento de sopro, há possibilidades dos instrumentos produzirem harmonias melódicas. Na maioria dos casos, os instrumentos de sopro tocam em uníssono ou oitavas. Porém, em alguns casos os instrumentos podem tocar harmonias mais variadas, produzindo intervalos harmônicos de terças ou quintas. Na grande maioria das vezes, mesmo quando há três vozes, não se produz tríades mas sim terças e oitavas (ver partitura 4). Na Zona da Mata Norte, o conjunto de “músicos” é quase sempre constituído por três instrumentistas, enquanto no Recife é mais comum limitar-se a um.

Santino

The musical score for 'Madrugada serena' is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: 'Voz' (Vocal), 'Trompete' (Trumpet), and 'Trombone'. The vocal line has two endings, labeled '1.' and '2.'. The trumpet and trombone parts play a melodic line that is mostly in unison with the vocal line, with some variations in the second ending.

Figura 33 - Partitura 2

Transcrição de um trecho da ciranda “Madrugada serena”, faixa 16 no disco “Flor de laranjeira”, de Santino Cirandeiro.

The musical score for 'O São João' is a single melodic line in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a descending mixolydian scale at the beginning.

Figura 34 - Partitura 3

Transcrição de uma figura melódica (tocada pelos instrumentos de sopro) de “O São João”, faixa 3 no disco “O portador da ciranda brasileira” de João Limoeiro. Esta melodia tem pouco a ver com a melodia cantada mas parece referir-se à famosa frase descendente mixolídia inicial de “Asa branca”, tida como um hino do forró (composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e portanto tematicamente relacionada a São João

The image shows a musical score for three instruments: two Pistóns and one Trombone. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the instruments playing in unison for the first two measures, followed by a harmonic interval of a fifth in the final measure. The second system continues the melody and accompaniment.

Figura 35 - Partitura 4

Pode-se ver neste exemplo a utilização de três instrumentos, dois pistóns e um trombone. Nesta introdução de “Eu já chorei, e por você não choro mas [sic]” (faixa 3), tocada pela Ciranda Nordestina do Mestre Bino de Araçoiaba (2009) na sua gravação, a melodia é tocada em terças com os pistóns tocando em uníssono. No último compasso, os trompetes tocam um intervalo harmônico de quintas enquanto o trombone reproduz, uma oitava abaixo, a melodia do pistón. Percebe-se também que a escala utilizada aqui é uma mistura dos modos jônio e lídio.

O músico pode ou não utilizar partitura para exercer a sua função. Desta forma, não há nenhuma regra quanto ao uso de partitura. Muitos grupos utilizam-se de partituras para facilitar o ensino de melodias a músicos que eventualmente tocam com o grupo, mas que desconhecem as melodias. Porém, é comum que os “músicos”, sejam os que trabalham com partitura ou não, tenham a habilidade de tocar sem nenhuma partitura, “pegando de ouvido”. O valor do músico se baseia menos no uso de partitura do que na sua habilidade de tocar as notas corretas e de assimilar o “balanço” da ciranda, o que em outros contextos se chama de “groove” ou “suíngue”. Ou seja, para receber uma avaliação positiva, o músico precisa demonstrar domínio sobre o ritmo e fraseado característicos da ciranda.

d) Os Batuqueiros. Os “batuqueiros”, ou tocadores de instrumentos de percussão, tendem a ser exclusivamente homens.

Dentro do grupo de ciranda, os tocadores geralmente têm papéis já definidos, mas podem ser revezados no decorrer de uma apresentação. Isto se deve ao fato de que os “batuqueiros” geralmente sabem tocar todos os instrumentos de percussão. Há três instrumentos principais de percussão: o ganzá (ou mineiro), o caixa (ou tarol) e o surdo (ou zabumba/bombo). Cada instrumento (e seu tocador) tem um valor único – uma explícita função musical – mas os batuqueiros são pensados como um conjunto único, muitas vezes chamado de “terno”. Os batuqueiros são responsáveis pelo ritmo característico da ciranda, o “balanço”, ligado à sua dança.

e) As Cirandeiras/Dançarinas. Alguns grupos contratam “cirandeiras” ou “dançarinas” para fazerem as apresentações. Demonstrando mais uma vez a importância fundamental da dança à ciranda como um todo, a função destas mulheres é de mostrar a dança da ciranda no



Fonte: Acervo FUNDARPE

Figura 36
Terno da Ciranda Pernambucana, Olinda-PE.

palco ou entre o público incentivando-o a dançar⁴⁶. Ciranda sem dança, seja de profissionais ou do público, é ciranda sem música.

3.3.2 Verso, Melodia e Ritmo

A musicalidade da ciranda consiste em três elementos básicos: os versos, as melodias e os ritmos. Vale ressaltar que o verso serve, de forma quiçá mais implícita do que explícita, para distinguir uma nova composição. Afinal, é o verso e não a melodia (nem o ritmo) que define a música (ou “ciranda”) específica. Todos os grupos tocam basicamente o mesmo ritmo, dançam de forma essencialmente igual e cantam/tocam melodias semelhantes. Pode-se observar, portanto, que são os versos que mais definem uma ciranda (isto é, música). Por exemplo, mesmo que cinco cirandas tenham a mesma melodia, são todas vistas como cirandas distintas desde que o conteúdo semântico (ou seja, os versos) de cada uma seja distinto.

a) Os Versos. Na ciranda são utilizados padrões de rima diversos. A sua estrutura é quase exclusivamente em quatro linhas, formando estrofes em quartetos. Em alguns casos, as músicas são cantadas com refrãos enquanto outras são cantadas de forma responsorial (com um “verso” seguido por uma “resposta”). A estrutura poética principal se baseia no esquema de ABCCDDC, porém há diversas variações, tais como ABBCDDDC, ABBCDCDC etc. Este padrão, uma das muitas variações nordestinas brasileiras do chamado “quadrão”, parece ser uma versão reduzida (para oito linhas) da décima (cuja forma clássica é ABBAACCDDC). Pode-se ver que este “quadrão” é uma décima sem as segunda e terceira “A”s. Isto não impede, entretanto, que uma ciranda utilize a estrutura da décima.

Há também outras variações de rima comuns, tais como ABAB ou ABCB (que são versões da “copla”). Embora a estrutura poética do “quadrão” e a “copla” fundamentem a ciranda, na sua performance a repetição dos versos quebra a rigidez destas estruturas. Isto é, muitas ciran-

⁴⁶ Anteriormente, o texto específico sobre a dança da ciranda trouxe maiores explicações sobre tal aspecto.

das são feitas de acordo com a forma já indicada (ABBCCDDC), mas na sua performance o primeiro quarteto é repetido uma vez antes de seguir para o segundo quarteto (que, por sua vez, também é repetido). Esta “resposta” constitui parte característica da ciranda. Independente da melodia e do ritmo do verso, cada estrofe tende a ter uma duração de quatro compassos. Sendo assim, todas as cirandas têm o número de compassos equivalente ao número de estrofes. O mestre decide na hora se vai ou não repetir algum verso da ciranda.

Os versos podem cantar sobre qualquer assunto, desde os mais corriqueiros aos mais sérios. Há cirandas que cantam de amor, festas e futebol, assim como outras que falam de presídios ou questões espirituais. Frequentemente também encontramos versos que estejam carregadas de estereótipos em relação à figura feminina. Observamos que não há assunto que não se cante na ciranda. É importante, porém, que os versos estejam comunicados com clareza, banal que seja o assunto. Em outras palavras, é ideal que o linguajar seja imediatamente inteligível, ainda que se utilize do emprego de sotaques, do vocabulário local ou mesmo da pronúncia considerada gramaticalmente incorreta de palavras. A relevância da mensagem faz parte da sua avaliação positiva. Precisa-se enfatizar que uma nova composição – uma nova ciranda – se distingue pela originalidade do verso, não o assunto. Isto é, mesmo que os assuntos dos versos sejam bem conhecidos, contanto que as rimas sejam próprias, a música também é própria. Os mestres de ciranda frequentemente colocam, nos seus versos, o nome do seu grupo de ciranda. Pode-se notar esta prática nas músicas de abertura, assim como em muitas outras. Além disso, a importância do improviso parece ser, em parte, baseada nesta ênfase de individualidade. Um exemplo de uma ciranda mais típica responsorial feita de acordo com o padrão do quadrão, cantada por Mestre Santino Cirandeiro no disco “Flor de laranjeira” (faixa 1, “Ô cirandeira”):

Verso

Ô cirandeira

Quando você for embora

Mande me dizer a hora

Quero falar com você

Resposta

Ô cirandeira

Quando você for embora

Mande me dizer a hora

Quero falar com você

Verso

Quero te ver

No jardim da natureza

Toda cheia de beleza

Na vida do bem querer

Resposta

Quero te ver

No jardim da natureza

Toda cheia de beleza

Na vida do bem querer

Apresenta-se outro exemplo, que foi cantada pela Ciranda Dengonsa no Pátio de São Pedro, em Recife, do dia 14 de junho de 2013:

Verso

*Pelo São João
Eu fiz nada nem fogueira
Esperei a noite inteira
Ele não veio nem nada*

Resposta

*Pelo São João
Eu fiz nada nem fogueira
Esperei a noite inteira
Ele não veio nem nada*

Verso

*Choveu de tarde
A fogueira não pegou
O meu balão se queimou
Ai meu Deus que maré braba*

Resposta

*Choveu de tarde
A fogueira não pegou
O meu balão se queimou
Ai meu Deus que maré braba*

Apresenta-se abaixo um exemplo de uma ciranda verso-refrão de acordo com o padrão da copla que foi cantada por Mestra Cristina da Ciranda Dengosa em apresentação no Pátio de São Pedro, no dia 14 de junho de 2013:

Refrão

*A ciranda vai, vai
Vai a ciranda, vem, vem
Vem a ciranda, vai, vai, vai
Cristina cantando pra todos também*

Verso

*Pra vocês que não me conhece
Eu quero me apresentar
O meu nome é Cristina
Eu nasci para cantar
Se você quiser uma festa
Me convida que eu vou lá
Só não quero que no final
Me compare com Lia de Itamaracá*

Refrão

*A ciranda vai, vai
Vai a ciranda, vem, vem
Vem a ciranda, vai, vai, vai
Cristina cantando pra todos também*

b) A Melodia. As melodias utilizadas para cantar os versos não são necessariamente diferente para cada novo improviso. Ou seja, mesmo que a ciranda seja reconhecida como diferente (i.e., uma composição distinta), a melodia pode ser igual a uma outra. Sempre se constitui uma nova composição quando se muda a letra. O ritmo das melodias cantadas são de colcheias, semínimas e mínimas, enquanto as melodias tocadas nos instrumentos de sopro tocam também semicolcheias. As melodias seguem em ritmos frequentemente “contramétricos” (antes ou depois da batida forte). As melodias da ciranda, tanto as cantadas pelos/as cirandeiros/as quanto as tocadas pelos músicos, raramente ultrapassam de uma oitava e geralmente não ultrapassam de movimentos em intervalos de quintas, sendo que as notas tipicamente procedem em intervalos de segundas ou terças. Também percebe-se que embora as melodias possam passar por qualquer nota da escala, encontra uma forte ênfase nas tônica, mediantes, subdominante e dominante. As frases terminam, com frequência, no movimento de uma terça menor que sobe da sobredominante abaixo da tônica para a tônica.

As escalas das melodias utilizadas nas cirandas tendem a ser, para melodias de modo maior, hexatônicas e heptatônicas enquanto as melodias de modo menor tendem a ser heptatônicas. A escala das melodias é basicamente diatônica não-temperada. Destacam-se melodias nas quais as notas ocupam lugares entre tons, criando assim intervalos ambíguos. Isto se dá principalmente na sétima e na terça. De acordo com a etnomusicóloga Martha Ellen Davis (2012, p. 183), esta terça ambígua faz parte do canto folclórico espanhol (e portanto ibérico). Em geral, as melodias passam por campos harmônicos da tônica, subdominante e dominante. No entanto, pode-se notar que nem toda melodia claramente desenha um campo harmônico. De fato, sem nenhum acompanhamento de um instrumento harmônico (tais como o piano, violão ou contrabaixo), as melodias podem ser harmonicamente ambíguas, flutuando entre harmonias sem necessariamente sugerir nitidamente nenhuma. Para as melodias maiores, as escalas hexatônicas são compostas por uma escala diatônica sem a sétima. As escalas heptatônicas tendem a ser no modo jônio (partitura 5) embora possa também utilizar o mixolídio (partitura 6). No caso de melodias nos modos menores (ou seja, com a terça menor), há uma ligeira preferência pelo uso do modo dórico. Vale notar que algumas melodias aproveitam-se da terça ambígua para misturarem o dórico com o mixolídio (partitura 7).

c) O Ritmo. Observa-se que outros autores, a exemplo Rabello (1979), já publicaram transcrições de cirandas em compasso binário simples (2/4). Isso sugere que a divisão básica seria em dois e não quatro. A escolha neste estudo de anotar a ciranda em 4/4, utilizando uma divisão básica de quatro tempos por compasso, baseia-se na importância que os/as praticantes dão ao surdo. E pode-se notar que o surdo marca quatro tempos, enfatizando apenas o primeiro e, portanto sugerindo que quatro seja a divisão básica do compasso na ciranda. Devido a estas observações, junto ao estudo de Jaime Diniz (1960), o presente trabalho entende o compasso como um quaternário simples de 4/4.

Pode-se afirmar que há pouca diferença entre a Região Metropolitana do Recife e a Zona da Mata Norte quando o assunto é verso ou melodia. O caso de ritmo, porém, é um pouco diferente. No geral, os ritmos, particularmente os toques do tarol, são distintos na Zona da Mata Norte e em Recife. Na Zona da Mata Norte, os acentos do tarol são mais regulares e simétricos, e o surdo às vezes toca uma variação um pouco diferente (partitura 8). No Recife, por sua vez, os acentos do tarol são mais contramétricos e assimétricos (partitura 9). Nada



Figura 37 - Partitura 5

Transcrição de um trecho da melodia de “Ô cirandeira” de Mestre Santino, Ciranda. A melodia aqui é heptatônica, utilizando o modo jônio



Figura 38 - Partitura 6

Transcrição de um trecho da resposta de “O Brasil”, por Mestre João Limoeiro, do disco “O portador da ciranda brasileira”. Esta melodia heptatônica utiliza o modo mixolídio.



Figura 39 - Partitura 7

Transcrição da melodia da ciranda “Bonito é ver os turistas” de Santino Cirandeiro. Percebe-se o aproveitamento da terça ambígua para misturar o dórico com o mixolídio.

disto sugere que não se encontra o ritmo da partitura 8 em Recife, ou vice-versa, mas simplesmente que o padrão típico em Recife é diferente que o da Zona da Mata Norte. Ainda, durante uma apresentação os batuqueiros comumente tocam variações do padrão rítmico.

Vale notar que os/as cirandeiros/as falam pouco das distinções rítmicas que autores passados notaram (Cf. DINIZ, 1960; RABELLO, 1979). O ritmo da ciranda, quando recebe denominação, geralmente é chamado, pelo menos na Zona da Mata Norte, de “embalo” (ver também RABELLO, 1979, p. 46). O embalo, alguns cirandeiros afirmam, é mais devagar e mais tranquilo do que a ciranda de antigamente, quando havia outro ritmo, o “supapo”, que era bem mais rápido. Mestre Zé Duda destaca a diferença entre os dois ritmos: “Ciranda de supapo é aquela ciranda pé de pau do começo do mundo... tudo suado... voom, voom, voom”. E Mestre Edmilson compartilha o mesmo sentimento, embora utilize-se de outras palavras: “[A de hoje] [c] hama ciranda do embalo, e a ciranda antiga, aquela ciranda avexada, puxando assim, quando um carro [es]tá puxando o outro, é muito diferente”.

Figura 40 - Partitura 8

Exemplo de um compasso da célula rítmica típico do terno na Zona da Mata Norte.

Figura 41 - Partitura 9

Exemplo de um compasso da célula rítmica típico do terno na Região Metropolitana do Recife.

A ciranda de antigamente é chamada por alguns de “ciranda de pé duro”. Mestre Biu Passinho explica que a ciranda de pé duro “era a batida mais ritmada, mais ligeira, um pouco, e a dança mais ligeira. Hoje a ciranda, a cantiga é mais lenta, o instrumento bate mais lento e o povo dança mais lento”.

A dança faz parte íntegra do som da ciranda, pois o som é feito na intenção de que as pessoas dançam. A dança, por sua vez, também depende do som (e principalmente do surdo) para marcar o andamento e combinar a coreografia. Desta forma, é possível entender a relação simbiótica que a dança tem com o próprio som da ciranda. Ou seja, quando se fala na musicalidade da ciranda, o assunto envolve uma discussão da dança. Sem a dança, o som não tem sentido. Há vários tipos de danças, como, na Zona da Mata Norte, a “cobrinha” ou danças coreografadas feitas só para espetáculos. Mas a dança característica da ciranda pode ser entendida como uma roda de participantes, todos os quais, com mãos dadas, circulam à direita, primeiro com o pé esquerdo depois com o pé direito em passos de semínimas. Como explica Rabello (1979, pp. 43-44):

Dançam agarrados pelas mãos ou pelos dedos, braço com braço, totalmente estendidos ou encolhidos até a altura da cintura, tórax ou ombros. [...] [N]a dança, acontece uma infinidade de improvisações de passos, ao lado de outros caracterizados como tradicionais. Assim, podem ser observados um jogo de corpo pra frente e para trás, entrançamento de pernas, movimento de braços forçando para trás ou para frente, jeitinho no corpo, pés indo e voltando e acompanhando a batida do bombo com o pé esquerdo, passos para trás e andando. Também um leve dobrar de joelhos, requebros, passos de lado balanceando de corpo, braços, cabeça, ventre.

Não seria exagero supor que qualquer pessoa que visse a dança da ciranda hoje a descrevesse basicamente da mesma forma que Rabello o fez há mais de 30 anos atrás. Porém, há algumas coisas a esclarecer e enfatizar. Primeiramente, é importante ressaltar que a dança da ciranda é, por essência, inclusiva. Podem, e devem, dançar quaisquer pessoas presentes independentemente de gênero, idade, classe ou etnia/raça. E não é de pouca importância que as pessoas dançam com as mãos dadas, pois este contato físico exterioriza o valor da união humana que é tão fundamental à ciranda. Mas há outro aspecto da dança que é mais importante ainda. O movimento e o ritmo (que formam já uma relação simbiótica) estão concebidos e profundamente naturalizados dentro de uma mesma metáfora: o mar. Ou seja, para os cirandeiros, a dança, que exterioriza o ritmo, não é nada senão o movimento das ondas do mar. Mestre João Limoeiro nota que “[o] passo da ciranda é o mesmo balanço da onda do mar. Não tem diferença. (...) A mesma coisinha da onda do mar: vai e volta, vai e volta”. A “dança”, ecoa o batuqueiro Jataitan da Ciranda do Mateus, “é feito um balanço do mar. Você vai e vem. O ritmo da ciranda é esse, você vai...vem”. E Mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana aponta com naturalidade que o compasso da ciranda é “quase você vendo as onda chegando e voltando”. Esta fala desenha uma experiência sinestética que entrelaça o som do compasso à visão do movimento do mar. Mestra Lia de Itamaracá afirma que o “surdo que é a onda do mar: vai e vem, vai e vem, vai e vem”. Este uso frequente da metáfora do mar e o seu movimento sugere uma relação profunda da ciranda com o mar; a ciranda e o seu movimento, de uma forma ou outra, são intimamente ligados – ao menos no imaginário de muitos/as praticantes – ao mar e às suas ondas. Tudo isto tem implicações importantes para a fenomenologia da ciranda.

3.3.3 Instrumentos

Os instrumentos musicais da ciranda parecem ser, na sua maioria, da tradição musical europeia. A única exceção inequívoca é o ganzá, um instrumento que é geralmente considerado como de origem centro-africana (embora a sua semelhança ao maracá levanta a possibilidade de influência indígena). Os padrões rítmicos da ciranda recebem a influência de uma diversidade de tradições. Na ciranda, há três classes de instrumento comum: membranofones, idiofones e aerofones. Há instrumentos de percussão (às vezes chamados de “instrumentos de corda”) e de sopro. Os três instrumentos de percussão principais são o tarol (ou caixa), o surdo (ou bombo/zabumba) e o ganzá (ou mineiro). Porém, observa-se na Zona da Mata Norte também outros instrumentos de percussão, tais como a cuíca (na ciranda de Lampião e Seus Cabras da Peste) e o abê (cabaça cercada de uma rede de contas) no grupo Zeca Cirandeiro de Paudalho-PE., como podemos observar na figura seguir.



Figura 42
Instrumentos de percussão. Ciranda Popular de
Paudalho. Paudalho-PE

Por Michael Iyanaga

Assim, é possível deduzir que embora haja um certo padrão na instrumentação (surdo, tarol e mineiro), não há nenhuma regra rígida quanto aos instrumentos de percussão. Os instrumentos de sopro geralmente se limitam ao trompete, trombone e saxofone.

Por Jefferson Bezerra



Figura 43

Instrumento: Tarol ou Caixa.
(Ciranda de Lia) – Itamaracá-PE.

a) O Tarol ou Caixa. O termo “tarol” é usado intercambiavelmente com o termo “caixa” para designar o mesmo instrumento musical: um tambor bимembranofone cujo corpo cilíndrico é, na ciranda, composto de metal. As duas peles (de materiais sintéticos) são fixadas e tensionadas através de aros metálicos. A pele superior é percutida por duas baquetas de madeira, fazendo com que as pequenas molas de arame, quais são colocadas em contato com a pele inferior, vibram contra a pele e dá a ressonância característica do tarol. O tarol sempre teve importância nas bandas militares e marciais na Europa e suas eventuais colônias.

O ritmo do tarol geralmente se caracteriza por uma série contínua de semicolcheias. A célula rítmica padrão, que tem a duração de quatro tempos, se repete constantemente pela integridade da apresentação. Ainda observa-se que os percussionistas improvisam pequenas variações dentro dos padrões rítmicos (partitura 10). Vale notar que em geral os acentos são feitos pela mão dominante, seja esta a direita ou esquerda. Como já mencionado, os acentos padronizados do tarol tendem a ser diferentes em Recife (partitura 11) e na Zona da Mata Norte (partitura 12). O tarol é visto por alguns como o instrumento principal. Decerto, isto se deve ao fato de que é o tarol (ou o tarolzeiro, para ser mais preciso) que inicia toda e qualquer ciranda. Assim, o ritmo tocado no tarol estabelece o compasso e andamento de todo o conjunto. Na ciranda da Região Metropolitana do Recife, por exemplo, o tarol toca oito semicolcheias como anacruse antes de entrar no primeiro tempo da ciranda para iniciar uma apresentação (partitura 13). Desta forma, o tarol serve para segurar uma base rítmica junto aos outros instrumentos de percussão e sempre em prol dos versos cantados.

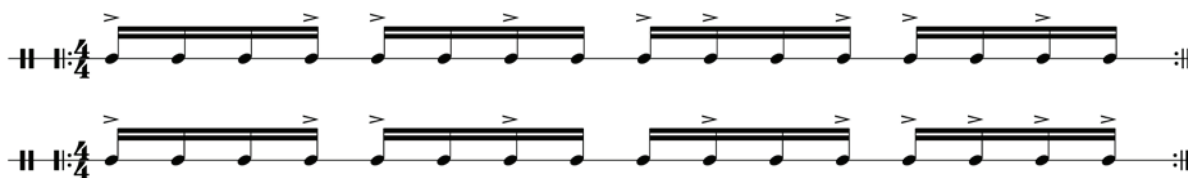


Figura 44 - Partitura 10

Partitura 10. Duas variações típicas no tarol.



Figura 45 - - Partitura 11

A célula rítmica padrão do tarol da Região Metropolitana do Recife.

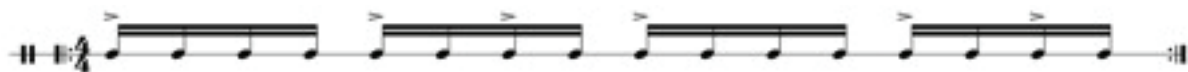


Figura 46 - - Partitura 12

A célula rítmica padrão do tarol na Zona da Mata Norte



Figura 47 - Partitura 13

Introdução de uma apresentação de ciranda tocada pelo tarol.

b) Mineiro ou Ganzá. O termo “mineiro” é usado intercambiavelmente com o termo “ganzá” para designar o mesmo instrumento musical: um idiofone tubular de metal que tem pequenas contas dentro dele. É um tipo de chocalho que é segurado pelas mãos e funciona por agitação. Explica Rabello (1979, p. 73) que “[o] mineiro é o menor dos instrumentos [da ciranda]. (...) Balançado com uma ou as duas mãos, na altura do tórax, cabeça ou da cintura do tocador”. De fato, o instrumento é tocado com uma ou duas mãos. O movimento das mãos é feito para frente e para trás ao ritmo de semicolcheias, sendo que a primeira semicolcheia é geralmente para cima enquanto a terceira é mais embaixo.

O chocalho, qual é uma classificação do mineiro, é encontrado em culturas do mundo inteiro. Segundo explica o etnomusicólogo Gerard Béhague na Grove Music Online:

Embora geralmente [o ganzá seja] considerado como instrumento de origem africana, devido ao fato de que os ameríndios não tinham idiofones metálicos quando os primeiros escravos africanos foram trazidos ao Brasil, é significativamente semelhante ao maracá e, assim como no caso de outros chocalhos, não há provas suficientes para ter certeza da sua origem.⁴⁷

Mesmo assim, desde a época colonial o “canzá” (outra forma ortográfica do “ganzá”) era associado quase exclusivamente com o “calundu” centro-africano, uma prática musico-religiosa comum entre os africanos escravizados em todo o território brasileiro até pelo menos o século XVIII.

⁴⁷ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894?q=chocalho&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit> (acessado em 17 de julho de 2013).

Por Jefferson Bezerra



Figura 48
Instrumento: Ganzá (Grupo Cultural Coco e Ciranda Lazer de Ouro) Itapissuma-PE.

O mineiro é muitas vezes visto como aquilo que acompanha o tarol e que também “segura” o ritmo da ciranda. O mineiro toca um ritmo baseado em semicolcheias e, portanto, parecido com o do tarol. Mas o mineiro tem menos liberdade para improvisações rítmicas e o seu tocador tem mais obrigação de “segurar” o mesmo ritmo ao longo de uma apresentação de ciranda. O ritmo do mineiro é difícil de transcrever devido às sutilezas dos micro-ritmos que caracterizam o som dele, mas se destaca por uma marcação forte em cada tempo e uma marcação menos forte nas terceira e quarta semicolcheias (partitura 14). Embora o mineiro não seja um instrumento de alta complexidade em termos de sua construção, ele oferece uma diversidade de sons agudos e graves dependendo de onde e como as contas batem no corpo do tubo. Desta forma, quando todas as contas batem simultaneamente no corpo, o instrumento emite um som percussivo e agudo. Já as contas também podem deslizar dentro do tubo emitindo um som mais grave e menos percussivo.



Figura 49 - Partitura 14

A célula rítmica padrão do mineiro. O acento indica a marcação forte enquanto a falta do mesmo indica uma marcação soada embora menos acentuada. O parêntese é utilizado para indicar o ritmo das contas deslizando.

c) Surdo, Bombo ou Zabumba. Usado em todos os grupos de ciranda é algum membrano-fone cilíndrico grande ora suspenso do chão por quatro pés (surdo), ora segurado por uma alça no ombro (bombo/zabumba).

O som deste é grave, assim como outros tipos de surdos usados nas diversas manifestações musicais brasileiras (tais como nas escolas de samba cariocas e no samba-reggae, assim como outras). A baqueta de madeira, também chamada de “bacalhau”, é segurada na mão dominante (tipicamente a direita) enquanto a outra mão serve para abafar ou cortar o som por apertar a pele do tambor. Na ciranda, estes instrumentos (então conhecidos como “bombos”) eram antigamente feitos à mão (com a madeira conhecida como macaíba, *acrocomia intumescens*). Os surdos de hoje são industrializados.

Todos os instrumentos de percussão fornecem uma marcação do ritmo da ciranda, enfatizando sempre o primeiro tempo de cada compasso. Porém o surdo/bombo, cujo som é significativamente mais grave e geralmente soa mais alto, serve como o principal instrumento de marcação



Figura 50
Surdo e Baqueta. (Grupo Cultural Coco e Ciranda Lazer de Ouro), Itapissuma-PE

tanto do som da cirando quanto da dança da mesma. É o som e ritmo deste que mais assemelha ao som e movimento do mar, ao ver da cirandeira Lia de Itamaracá e de cirandeiros como Jatatian, Mestre João Limoeiro, Mestre Ferreira, entre outros. O ritmo do surdo é marcado principalmente por semínimas (partitura 15), embora as suas variações rítmicas possam incluir também semicolcheias, colcheias e colcheias pontuadas (partitura 16). A célula rítmica padrão do surdo na ciranda se caracteriza pela repetição de quatro semínimas, a primeira (no primeiro compasso) tocada aberta e as outras três abafadas pela outra mão. Em alguns casos, a célula rítmica assemelha mais à do tarol, destacando uma contrametricidade. O surdo também pode tocar variações, estas vindo tipicamente no final de uma frase cantada (ou seja, no final do quarto compasso) (partitura 17).



Figura 51 - - Partitura 15
A célula rítmica padrão do surdo/bombo na ciranda.

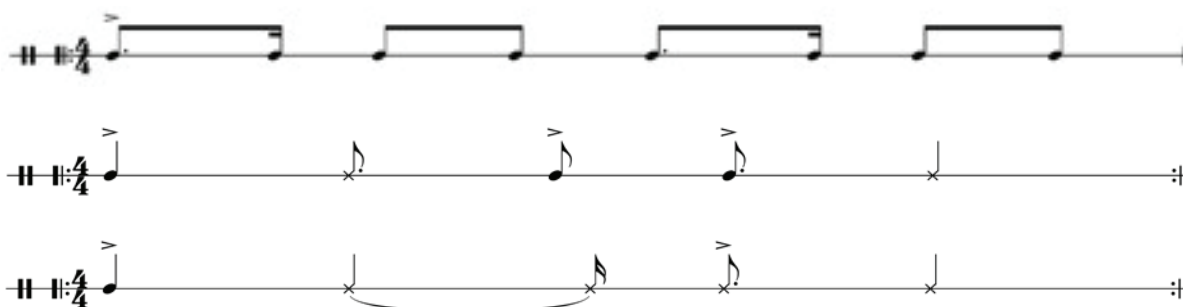


Figura 52 - Partitura 16
Três possíveis variações rítmicas no surdo/bombo.



Figura 53 - Partitura 17
Célula rítmica padrão (final de frases) do surdo/bombo

d) Instrumentos de Sopro. Os instrumentos de sopro (ou aerofones) usados na ciranda podem ser de qualquer espécie, embora os mais comuns sejam o saxofone (alto), trompete (ou “pistón”) e trombone de vara. O saxofone é tocado com uma única palheta batente e com tubo cônico. O saxofone transformou-se em instrumento importante para as bandas militares, assim como no choro brasileiro. O trompete é outro instrumento importante na ciranda. Também é aerofone de metal, mas ao invés de tocar com palheta, o trompete utiliza-se de bocal em taça. O instrumento é estreito e cilíndrico; tem campana cônica, boca de sino e três válvulas. Eventualmente o trompete virou comum em orquestras, bandas militares, bandas marciais e outros gêneros de música. Assim como o trompete, o trombone de vara é aerofone de metal com bocal em taça. Com uma vara telescópica, o comprimento do tubo é variado junto ao labial para alterar o tom do instrumento. O trombone era um membro regular das bandas municipais e de corte, tornando-se comum em todo tipo de música europeia e eventualmente se espalhando em todo o Novo Mundo.

A presença constante de instrumentos de sopro é relativamente recente na ciranda. Como afirma Mestre Zé Duda, “Terno tinha, só não tinha sopro. É que cantava; as meninas respondia. As música era as menina responder”. Fazendo coro, afirma Mestre João da Guabiraba da Ciranda Mimosa que “[q]uando começou a ciranda, era só o cirandeiro e a turma da, as meninas que fazia a resposta. Não tinha músico. Naquele tempo não tinha músico”. Nas palavras de Jaime Diniz, que publicou seu influente livro em 1960, “Numa que noutra roda de adulto, a ‘orquestra’ perde o seu caráter de exclusivo conjunto de percussão. Torna-se uma orquestra típica. Vimos, com efeito, em algumas cirandas – as de Caeté, por exemplo – instrumentos de sopro ao lado dos de percussão: Clarineta, Trombone, Pistão, Saxofone. Somente em Limoeiro, ao que sabemos, é que a Sanfona canta para as cirandeiras” (DINIZ, 1960, p. 23, grifo no original). Não é claro quando o instrumento de sopro virou comum na ciranda, e é provável que a inserção dependia do lugar e da comunidade. Mas, levando em consideração o relato de Diniz, certamente havia instrumentos de sopro na ciranda já em 1960. Interessante notar na citação de Diniz o verbo “cantar” em relação à sanfona e, na fala de Mestre João da Guabiraba, o uso do termo “resposta”. Isto sugere que mais do que apenas uma figura de linguagem poética por parte de Diniz, a função do instrumento de sopro na ciranda é de cantar e responder. Ou seja, o instrumento de sopro serve como mais uma voz; uma substituição do canto humano.

Também tem aumentado o número de instrumentos de sopro no decorrer dos anos. Atualmente alguns grupos de ciranda apresentam-se com dois ou mais instrumentos de sopro, sendo o conjunto mais comum de três instrumentos de sopro (trompete, saxofone e trombone). Porém, esta combinação está sempre ao critério do grupo, podendo ter em outros casos dois trompetes e um trombone ou apenas um trompete e um saxofone, entre outras combinações. Também poderia incluir outros instrumentos de sopro, tais como a clarineta. Porém, cabe notar que os instrumentos metálicos de sopro tendem a ser os mais tocados. Este fato se deve, para alguns, ao som que os instrumentos produzem.

De forma geral, os cirandeiros veem o uso de instrumentos de sopro como sinônimo de beleza sonora e visual. Isto é, quanto mais instrumentos presentes, mais bonito será julgado o som da ciranda. Muitos cirandeiros observam que quando o instrumento de sopro está “respondendo” (ou seja, tocando a melodia) o mestre-cirandeiro tem mais tempo para pensar no próximo verso e articular uma nova poesia. Embora qualquer instrumento de sopro possa ser usado na ciranda, parece haver uma divergência entre os cirandeiros da Zona da Mata Norte e os da Região Metropolitana do Recife quanto às suas preferências pelos instrumentos de sopro.

Em Recife muitos cirandeiros demonstram uma preferência clara pelo saxofone, e principalmente o saxofone alto. O batuqueiro Jataitan, da Ciranda do Mateus, por exemplo, fala, sem maiores explicações, que “o melhor da ciranda é sax. Tem que dar o mais bonito da ciranda é botar o sax”. Mestre Nazaré da Ciranda Formosa ecoa o sentimento com outra explicação: “O músico eu coloco o quê? Um sax. Por que o sax? Chama mais atenção.”



Por Alex Costa

Figura 54
Apito. Ciranda Pernambucana, Olinda-PE.

e) Apito. O uso de apito na ciranda está em extinção. Acredita-se que o único grupo de ciranda que emprega o apito é o de Mestre Biloco, a Ciranda de Lampião e seus Cabras da Peste. Contudo, muitos cirandeiros, principalmente da Zona da Mata Norte continuam a guardar na memória a importância que o apito já exerceu. Mestre Zé Duda, por exemplo, oferece uma lembrança: “Ciranda era de apito. [...] Ai tava tudo dançando pra esse lado aqui, ele dava apito, ‘pri-pri-prii’! A ciranda voltava pra aqui. [...] Ir pra a direita depois pra a esquerda. [...] Se eu tivesse cantando, dava um apito, ela voltava pra outro lado. [...] Na hora de parar pra cantar outra ciranda, ‘priiii’! Cantava outra ciranda. [...] Ciranda começou com apito”. Mestre Ferreira assegura essa afirmação, o mesmo também costumava utilizar o apito para encerrar a ciranda. Vejamos como ele recorda tendo em mãos o apito para fazer uso deste:

que era a ciranda da cobra [...] essa cobra vinha, o cirandeiro na frente, os batuqueiros terminava a ciranda cinco horas da manhã, antes deu cantar a despedida, eu dizia uma ciranda batendo atrás, rodeava o barracão ali, passava pela porta da cozinha, entrava dentro de casa, ia para o terreiro, lá eu apitava, [toca o apito] parava, aí eu cantava a despedida: adeuzin [adeusinho] meu povo que eu já vou embora (bis) vou na paz de Deus e de Nossa Senhora (bis). Cantava umas cinco vez, depois [toca o apito] tirava o chapéu da cabeça e dizia: viva Jesus gente! Tudo batia palma, viva o dono da casa! Viva todos que prestigiou essa ciranda! viva seu fulano, seu bertrano que tava ali [...]

Mestre Biu Passinho também se lembra do apito como importante, ressaltando que “a gente usava um apito, que agora não usa mais [...] o apito era pra gente parar a ciranda, terminava o verso da ciranda e apitava pro outro começar”. De acordo com Mestre Zé Duda, é desde 1972 que ninguém mais usa apito: “Hoje em dia ninguém bota mais apito e eu vejo a cultura como

era e não posso botar. Porque se eu botar, alguém me reclama. [...] Ai eu parei também. Brinco onde eu quiser, sem apito”.

3.3.4 Apresentações de Ciranda

Se alguém hoje que não conhecesse a ciranda quisesse conhecê-la, teria basicamente duas opções: ir a um “show” de ciranda ou escutar/assistir a uma gravação (seja esta em formato de CD ou DVD, sendo de CD muito mais comum). Isto não quer dizer que a ciranda somente aconteça no âmbito do mercado comercial. A ciranda também se faz por motivos puramente lúdicos, isto é, como brincadeira. Mas hoje em dia a ciranda como brincadeira é acontecimento cada vez mais raro, deixando para a apresentação profissional o espaço de privilégio. A apresentação constitui o produto mais típico e, do ponto de vista ontológico, o momento por excelência da realização da ciranda. Afinal, os aspectos da ciranda que os praticantes mais valorizam – a beleza, o improviso, a dança, a união social, o respeito do público – são manifestados com singularidade na sua performance ao vivo.

a) Gravações e o conceito de direitos autorais. A gravação da ciranda é valorizada por motivos que envolvem, principalmente, a sua função como documento “oficial”. Isto se destaca principalmente no discurso dos praticantes quanto à questão dos direitos autorais e às redes sociais através das quais os mestres compartilham as suas músicas. Para os cirandeiros existe uma distinção entre uma performance ao vivo e uma gravação, pois existem questões de propriedade. Há uma espécie de troca aberta entre os grupos, fazendo com que qualquer cirandeiro possa cantar os versos dos outros cirandeiros onde quiser e sem consequência. Mas as regras são diferentes quando os versos estão já registrados em gravação. Uma vez que a música é gravada, o cirandeiro continua com o direito de cantar a música ao vivo, mas não poderia mais gravá-la sem que sofresse as consequências de uma possível briga. É saliente a importância de direitos autorais em relação a uma composição própria. Isto é, as composições pertencem a pessoas específicas e não são, por exemplo, domínio público. E existe um valor no reconhecimento – demonstração de respeito – pelo compositor dos versos, seja numa gravação ou durante uma apresentação.

b) Calendário e locais de apresentação. Não há agenda fixa para as apresentações de ciranda. Pode haver apresentações de ciranda em qualquer época do ano, de dia ou à noite. Mas sem dúvida o período mais comum para apresentações de ciranda sempre foi o mês de junho, em função dos festejos juninos (festa de São João). De acordo com a história oral, além das festas juninas, a ciranda também tocava em outras grandes festas locais, tais como, a festa de Santo Antonio, de Natal, Festas do final de ano, Festa de Reis e as Festas de Padroeiro. Cabe ressaltar que os donos e mestres dos grupos de ciranda se queixam do fato de que a frequência de convites para apresentações está, em tempos atuais, cada vez menor, fazendo com que a ocorrência de ciranda em Pernambuco também diminua. Não obstante, observa-se que os grupos de ciranda identificam alguns espaços públicos como lugares importantes para apresentações de ciranda, a saber: O Pátio de São Pedro (Recife), A Casa da Cultura (Recife) e a Praça do Arsenal (Recife). Os grupos de ciranda enfatizam que o Pátio de São Pedro em particular ocupa lugar privilegiado como espaço que tem sido historicamente importante para apresentações de ciranda.

A associação hoje da ciranda com o Pátio de São Pedro sugere que houve uma transformação no sentido da ciranda nas últimas décadas. Afinal, já no término da década de 1970, Evandro Rabello criticava a presença de ciranda no Pátio de São Pedro como lugar inadequa-

do para ciranda! No dizer do autor: “Saindo do seu ambiente, aparece com maneirismos e às vezes até descaracterizações, como no Centro de Turismo do Recife, Pátio de São Pedro, onde os instrumentos e o cantor da Ciranda se apresentam em cima de um tablado e fora do centro da roda” (RABELLO, 1979, p. 25). As palavras são corroboradas pelos cirandeiros. Vejamos o relato do Mestre João da Guabiraba da Ciranda Mimosa,

Agora é palco, mas antigamente era no meio, no meio da roda. A ciranda, o músico, o cirandeiro, era no meio do povo, no meio da roda da ciranda porque a gente cantava e as menina respondia. Todas as meninas respondia, só que agora botaram microfone, botaram som, botaram palco, e a gente estamos apresentando no palco porque tem som, tem tudo.

Estas citações indicam que, há menos de quatro décadas atrás, a ciranda em palco era novidade. Hoje o palco é um lugar comum onde se encontra a ciranda em Pernambuco.

c) Os Ensaios. Alguns grupos de ciranda em Pernambuco realiza ensaios antes das suas apresentações. Estes são realizados em espaços domiciliares ou em sedes associadas a outras manifestações culturais, tais como o coco e o maracatu. A motivação principal dos ensaios é de fazer uma apresentação “bonita”. Isto é, o ensaio cria um espaço prévio onde o grupo de ciranda pode preparar para a apresentação posterior. Alguns grupos têm dias certos para ensaios enquanto outros ensaiam somente em preparação para uma apresentação iminente. Mais do que um lugar importante para treinar, os ensaios são particularmente importante para o/a compositor/a do grupo (geralmente o/a mestre/a), pois é neste momento que ensina os novos versos aos/às componentes do grupo. Também são ensinados aos batuqueiros os arranjos, os quais contemplam principalmente os “breaks” (ou paradas) que interrompem o ritmo. No geral, quando os/as integrantes já conhecem os versos e os ritmos, os ensaios são dispensados. Os ensaios tipicamente significam lugares para a congregação do grupo todo, mas em alguns casos os ensaios são realizados a sós. Ou seja, alguns mestres, a exemplo do Mestre Bino da Ciranda Nordestina, pode ensaiar sozinho apenas para lembrar os próprios versos. E quando é necessário (e possível), os tocadores (principalmente dos instrumentos de sopro) podem ouvir os discos já gravados para conhecerem ou lembrarem de arranjos e melodias.

d) As Apresentações. As apresentações são realizadas, salvo exceções raríssimas, em palcos com microfones e mesas de som. O conjunto musical da ciranda que ocupa o palco tende a consistir em: um/a mestre/a; um “coral” de cantores/as (duas ou mais pessoas); um, dois ou três instrumentos de sopro; e um “terno”. Muitos grupos de ciranda também se apresentam com “cirandeiras”, dançarinas que são responsáveis pelas coreografias. Uma apresentação de ciranda dura por um tempo indeterminado. Isto é, uma apresentação pode durar menos de meia-hora e até uma hora ou mais. Todavia, hoje em dia as apresentações tipicamente duram por volta de uma hora. Dentro de uma hora, um grupo de ciranda pode cantar até quarenta músicas, cada uma com duração entre um e quatro minutos. No geral as músicas cantadas na Zona da Mata Norte duram mais tempo que as da Região Metropolitana do Recife. Embora o/a cantor/a, ou mestre/a cirandeiro/a, tenha certas músicas que sempre fazem parte do seu repertório, o repertório raramente tem ordem fixa, podendo o/a mestre/a cantar qualquer verso a qualquer momento. Como afirma Mestre Zé Duda da Zona da Mata Norte: “A ciranda eu entro do jeito que eu quiser. Depende do lugar que eu for brincar”.

A estrutura formal de cada música é essencialmente igual: o verso pelo/a mestre/a (cantor/a), a resposta pelo coral e uma variação da melodia principal pelo(s) instrumento(s) de sopro. Esta ordem é de fundamental importância para a execução da ciranda em apresentações ao vivo pois dada a flexibilidade do repertório, depende do/a mestre/a para definir qual será o próximo verso e a próxima melodia. Há, portanto, um constante processo de negociação e ensino no decorrer de uma apresentação. Na ocasião, por exemplo, que o coral não sabe a resposta, o/a mestre/a canta junto a ele. Este ato serve a dupla função de ensinar-lhe os versos e, ao mesmo tempo, impossibilitar que o canto pare. Nas palavras de Rabello (1979, pp. 54-55): “Quando as Cirandas são composições novas, o mestre usa do recurso de cantá-las integralmente e até mesmo repetir os versos por um período de tempo, até que fiquem gravadas na memória dos participantes. Isto funciona como um ensinamento”. Este processo de ensino não existe nos grupos que apresentam um repertório fixo.

O instrumento de sopro tem o papel de tocar melodias curtas junto aos versos ou então nos silêncios dos versos. Este tipo de acompanhamento é muitas vezes visto como um “preenchimento”. Os percussionistas, constituindo o chamado “terno” (ou “conjunto” ou “instrumentos de corda”), acompanham com um padrão rítmico repetido, prestando atenção no tempo (i.e., velocidade) do vocal que pode cantar a ciranda mais “ligeiro” (como muitos designam) ou mais devagar. Dependendo do arranjo da ciranda, pode haver momentos em que o terno, em “paradas” ou “breaks”, para repentinamente. Vale lembrar, porém, que estas “paradas” geralmente não são improvisadas, são ensaiadas previamente. O andamento se mantém relativamente constante ao longo de uma apresentação. Isto é, a apresentação segue em essencialmente o mesmo andamento no qual começou. O andamento da ciranda tende a medir algo entre 102 a 120 batidas por minuto (bpm).

Esta estrutura não é significativamente diferente da descrição que o padre Jaime Diniz publicou mais de cinquenta anos atrás:

É sempre o “Mestre” quem primeiro canta as “solfas” da noite. O canto dele a princípio tem muitas vezes fisionomia de recitativo pausado, dizendo a estrofe e o coro. Aos poucos aquilo vai tomando cor de melodia, sem nenhum acompanhamento. Quando a “orquestra”, sobretudo se possuidora de um instrumento solista, toma o coro, ainda meio informe musicalmente, deixado pelo “Mestre”, o canto, se define quanto à melodia e quanto ao ritmo, e é chegada a hora de os cirandeiros cantarem com todas as suas curiosas características peculiares: portamentos, voz falsa ou anasalada, etc. (DINIZ, 1960, p. 24)

É importante notar que hoje em dia não se observa o termo “solfas” entre os/as praticantes de ciranda. Além disso, atualmente seria difícil descrever o canto dos/as cirandeiros/as com estas “curiosas características”. Mas chama-se a atenção o fato de que a ordem da performance não é destacadamente diferente nos tempos atuais.

Observa-se que os grupos de ciranda que têm repertório fixo, esta ordem – verso, coral, instrumento – é um pouco diferente. Se o repertório é fixo (i.e., sempre canta as mesmas cirandas independente da apresentação) o instrumento de sopro geralmente começa antes do verso com uma frase introdutória. Só não poderá haver introdução instrumental quando o repertório é improvisado e o sopro precisa esperar o/a cantor/a para saber o que tocará. Os versos cantados pelo/a mestre/a podem ou não se repetir ao longo da apresentação. Durante as apresentações, o/a mestre/a muitas vezes conversa com o pú-

blico, agradecendo ou então o chamando para dançar. Como já mencionado, ao começar a apresentação sempre inicia com o tarol, que toca oito semicolcheias em seguida (dois tempos). Depois entram o surdo e o mineiro no primeiro compasso. Logo após começa o primeiro verso. Uma vez iniciada, a ciranda toca – no dizer de Dona Biu, filha de Antonio Baracho – “tudo seguido”. Ou seja, a ciranda não para de tocar até o final da sua apresentação. Não há pausas nem paradas; os batuqueiros tocam o ritmo constantemente até o final (sem contar com os “breaks” que já fazem parte dos arranjos). É por isso que muitas vezes, durante uma mesma apresentação, os batuqueiros se revezam, trocando de instrumento (por exemplo o tocador de mineiro toca o surdo etc.) ou sendo substituído por outro componente.

d) O Repertório. Apesar da espontaneidade de repertório, todo grupo de ciranda começa com uma saudação (ou “entrada” ou “abertura”) e termina com uma despedida (ou “saída” ou “encerramento”). Esta abertura se adequa à hora do dia, como explica Mestre Nazaré da Ciranda Formosa:

Se for de dia, [dá] bom dia. Se for de tarde, dando boa tarde. Se for à noite, [es]tá dando boa noite. Ai improvisa com aquela improvisação, dizendo boa noite aos senhore[s] e às senhora[s] e às criança que estão presente com aquela ciranda, com o nome daquela ciranda que você [es]tá apresentando.

Cabe ressaltar que embora a “abertura” seja uma parte fixa do repertório, os próprios versos cantados podem mudar dependendo do lugar ou da hora do dia. Outro aspecto que deve ser enfatizado é que esta “abertura” tem o propósito de apresentar ao público o grupo que irá tocar. Por este motivo, é imprescindível que mencione nos versos cantados o nome da pessoa (mestre/a) ou do grupo que se apresenta. O “encerramento” funciona da mesma forma que a abertura, se ajustando ao local e à situação. Um exemplo de uma abertura seria, de acordo com Mestre Bira:

*Dou boa noite
Para o povo da cidade
Ô que saudade
Do povão de lá de fora*

*Dou boa noite
Para o povo da cidade
Ô que saudade
Do povão de lá de fora*

*Pros senhore e as senhora
Com os menino e as menina
A Ciranda Nordestina
Está começando agora*

Outro exemplo de uma ciranda de abertura é fornecido por Maria José Ribeiro Martins (da Ciranda Pernambucana):

*Dou boa noite
Pros senhore e as senhoras
Cheguei agora
Pra brilhar este lugar*

*Dou boa noite
Pros senhore e as senhoras
Cheguei agora
Pra brilhar este lugar*

*Chegou
Chegou
Ciranda Pernambucana
Rainha da capitá*

No final da apresentação, como já mencionado, os grupos geralmente cantam um “encerramento”. Mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana oferece um exemplo:

*Dá meia-noite
O galo cantou
E os guarda apitou
Ai meu Deus que já é hora*

*Deu meia-noite
O galo cantou
E os guarda apitou
Ai meu Deus que já é hora*

*É hora,
É hora
Adeus adeus Cirandeira
Eu vou embora*

Mestre Maurício da Ciranda Formosa apresenta outro “encerramento”:

*Dou adeus e pras criança
Pras mulher e pros rapaz
Depois eu canto mai
Depende tu me chamar*

*Se alguém me convidar
Aqui eu volto de novo
Depois eu canto pro povo
Se Jesus me ajudar*

Pode-se notar outro exemplo, este cantado pela Ciranda Dengosa em apresentação no Pátio de São Pedro no dia 14 de junho de 2013. Logo após estes versos foram cantados, a Mestra Cristina Andrade agradeceu ao público: “Obrigada gente!”

Cirandeiro
Eu já vou me embora
Que já está na hora
Da minha partida

Cirandeiro
Eu já vou me embora
Que já está na hora
Da minha partida

Adeus
Moreno
Faz pena
Minha despedida

Adeus
Moreno
Faz pena
Minha despedida

Saliente nestes exemplos é o fato de que, ao contrário das “aberturas”, em que os nomes dos grupos são citados, nos “encerramentos” não há nenhuma referência ao grupo que acaba de cantar.

Diante do exposto, podemos concluir que a ciranda pode se definir principalmente através do seu canto e da sua dança. Os versos da ciranda, que seguem estruturas poéticas ibéricas, cantam do cotidiano dos cirandeiros, de trabalho e amor, lazer e religião etc. A sua dança, que segue o ritmo do terno, imita o balanço constante do mar. Indo e vindo, então, a ciranda chama pessoas para dançar na sua roda famosa onde a união do povo é o que mais vale. O uso frequente da metáfora do “balanço” e “as ondas” do mar sugere uma relação profunda dos dois domínios, a ciranda e o mar. Além disso, podemos supor que o jeito com que os/as praticantes entendem a ciranda seja da mesma forma que entendem o mar, talvez como algo ligado tanto ao fluxo contínuo quanto à repetição constante, algo tão poderoso quanto sereno. Independente, cabe lembrar que a ciranda e o seu movimento, de uma forma ou outra, são intimamente ligados – ao menos no imaginário de muitos praticantes – ao mar e às suas ondas.

3.4 – O MESTRE-CIRANDEIRO E A MESTRA-CIRANDEIRA: CONCEITOS E OFÍCIO

Michael Iyanaga

Na ciranda, o mestre ou a mestra ocupa o papel central tanto em termos práticos (como executante) como em relação ao respeito e reconhecimento no universo da ciranda. O mestre pode ser homem (“mestre” ou “mestre-cirandeiro”) ou mulher (“mestra” ou “mestre/a-cirandeira”). Embora a importância dessa função seja fácil de afirmar, o que exatamente é um

mestre ou a mestra? Não se encontra uma resposta unívoca. Afinal, as qualidades para sua definição mudam a depender do sujeito que fala e do lugar de onde fala. Entretanto, pode-se afirmar uma leve concordância que mestre é quem canta, compõe, cria e canta os versos na ciranda, estando a frente do grupo na hora da apresentação no palco.

Grande parte da função de mestre é cantar e criar versos na ciranda. Consequentemente este aspecto será foco importante do presente ensaio. O processo composicional é desenvolvido dentro de um amplo universo de padrões melódicos, rítmicos e poéticos que caracterizam a ciranda. No presente ensaio, os aspectos mais técnicos do universo musical do mestre-cirandeiro ou mestra-cirandeira – as estruturas poéticas, as escalas musicais e os ritmos típicos – não serão discutidos, uma vez que já foram abordados no ensaio sobre a musicalidade da ciranda. Deste modo, o presente ensaio se debruça sobre os conceitos do ofício de mestre e as suas próprias falas quanto às experiências de aprendizado e exercício de suas funções.

Outro conceito de mestre/a que parece ser forte, principalmente na Região Metropolitana do Recife é o de que o/a mesmo/a precisa ser coordenador/a do grupo de ciranda (também denominado/a “dono/a” da ciranda). Em muitos casos, é exigido que o/a mestre/a saiba tocar todos os instrumentos de percussão e é ele ou ela a pessoa encarregada de ensinar aos demais integrantes os ritmos e toques. Ainda para outros cirandeiros, o mestre é alguém conhecido e bem visto na comunidade e bairro onde mora e exerce o seu ofício, tendo, portanto, o respeito do povo.

3.4.1 O Mestre de outrora

A atuação dos mestres e mestras não tem permanecido igual no decorrer do tempo. Desta forma, ao falar sobre o “mestre de outrora” é importante ressaltar algumas diferenças entre o passado e o presente. A primeira observação que vale notar é que não encontramos na bibliografia, nem ouvimos relatos sobre, a existência de mulheres liderando grupos de ciranda no passado. De fato, o primeiro grupo sobre o qual temos conhecimento é o de Lia de Itamaracá, que foi fundando nos anos 1960. Mas foi só a partir da década de 1970 – quando se iniciaram os festivais de ciranda na Região Metropolitana do Recife – que começou a ser mais comum ter mestras com seus próprios grupos. Contam os cirandeiros e as cirandeiros, que outrora os mestres não cantavam em palcos; permaneciam no chão, no meio de uma roda de ciranda. Na descrição de Diniz (1960, p. 22), “No centro da roda está a figura principal (...) Traz em manifestações mais típicas, um apito e uma bengalhinha enfeitada de anéis. Ou apenas um lenço ao pescoço e um Maracá na mão. Dão-lhe o nome de ‘Mestre de Ciranda’ ou simplesmente ‘Mestre’” (grifo no original). Reforçando a ideia, Dona Biu (filha do mestre Antonio Baracho) lembra que “[a] ciranda era (...) no chão. Aí, pai [Baracho] ficava com ganzá, o mineiro, né? E tirando a ciranda (...) a gente respondendo pela roda de ciranda”. Como reforça o Mestre Edmilson da Ciranda Estrela de Tracunhaém, “antigamente os cirandeiros tocavam no chão, não tinha palco”. E o mestre-cirandeiro também era a pessoa que tocava (“balançava”) o mineiro. Segundo explica Mestre Zé Duda,

Ciranda fazia roda, o cirandeiro no meio balançando mineiro. Hoje em dia não. Cirandeiro canta com microfone sem fio, cheio de onda. [...] Mas antigamente não. Cirandeiro era... balançando mineiro e um apito pendurado [...] cantava ciranda e cirandeira respondia.

{ Mestres e Mestras da Ciranda em PE }



Dulce e Severina Baracho



Nazaré



Beth



Santino



João Mateus



Assis



Amauri



Zeca



João da Guabiraba



Manoel dos Passos



Manoelzinho Salu



Rosildo



Biu Passinho



Lua



Lia



Walter



Zé Galdino



Cristina



Geraldo



Edimilson



Gentil



Moises



Duda



Zé Duda



João Limoeiro



Ferreira



Bino



Biloco

É importante frisar, na fala destes mestres-cirandeiros, que além de cantar no meio do povo, o mestre-cirandeiro também era a pessoa que tocava o mineiro. E isto é uma modificação gritante na performance da ciranda que muitos observam. Mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana, por exemplo, reclama que hoje não existem mais cirandeiros “autênticos” que, aliás, balançam o mineiro na hora do canto:

Hoje em dia você vê as outras cirandas por aí. Eles querem cantar que nem um cantor de rock. [...] Que não sabe balançar o ganzá; não sabe. Não sabe balançar o ganzá. Mestre é aquele que canta com seu mineiro, que dá mais inspiração. [...] Depois que foi adiantando, foi modificando. [...] E o mestre-cirandeiro, o autêntico mestre-cirandeiro ele tem que cantar com seu ganzá balançando e cantando...é o autêntico. O autêntico mestre, ele acompanha com ele uma bengala fantasiada, o lenço no pescoço e ele cantar com seu ganzá e as cirandeiros respondendo. Essa é a autêntica ciranda.

A importância do mestre “balançar” (isto é, sacudir) o mineiro enquanto cantava é saliente também na fala do Mestre Bino da Ciranda Nordestina:

Porque hoje [es]tá tudo modificado. Mas no tempo que era menino, quando eu comecei a ver ciranda, não entendia a ciranda o que era, como eu tava vendo, o cirandeiro cantava [...] balançando o mineiro. [...] Antes, quando eu era menino, que eu via mas não entendia, que era muito criança, o cirandeiro cantava, não entendia o que era rima, não entendia nada, e ele mesmo balançava o mineiro na mão.

Hoje em dia, além de cantar no palco, distante da roda de ciranda, o/a mestre/a, raramente – senão nunca – toca o mineiro enquanto canta. Apesar de muitos cirandeiros e cirandeiros lembrarem deste passado e reconhecerem uma mudança no papel do/a mestre/a, é aparente que o conceito de “mestre/a” ou tenha mudado ou, o mais provável, não dependa só destas características para se definir.

3.4.2 O(s) Conceito(s) de Mestre/a

A principal figura da ciranda é o/a “mestre/a”, que pode também ser conhecido/a como “mestre/a-cirandeiro/a”, “mestre/a de ciranda”, “cirandeiro/a” ou “cantor/a”. No geral, o/a mestre/a é a pessoa responsável por cantar, compor, liderar, ensinar e organizar as apresentações, possuindo respeito local, sobretudo pelos demais mestres/as e pela comunidade cirandeira. Ressalto que os mestres e as mestras, no geral, têm todas estas qualidades, mas não necessariamente dependem de nenhum requisito específico para ser mestre/a. Vale, portanto, analisar os vários conceitos de mestre/a existentes no contexto da ciranda, dito de outra maneira, buscar compreender quais elementos os sujeitos sociais que fazem a prática elegem como relevantes para a constituição desse ofício.

Existem pelo menos quatro termos comumente usados para descrever um/a mestre/a: “mestre/a” (ou mestre/a-cirandeiro/a), “improvisador/a”, “cantor/a” e “cirandeiro/a”. Para alguns praticantes, os termos são intercambiáveis; para outros/as, são coisas distintas. Há dois conceitos básicos de “cirandeiro” e “cirandeira”, um que o/a define como qualquer pessoa envolvida na ciranda (através da dança, execução instrumental ou canto) e outro que entende-o/a como unicamente o/a “mestre/a” (isto é, cantor/a e improvisador/a). Referindo-se a esta primeira visão, explica Jataitan, batuqueiro na Ciranda do Mateus,

“Sou cirandeiro; não sou mestre. Sou cirandeiro porque eu bato na ciranda. Ai eu significo cirandeiro também, entendeu? Que cirandeiro não é só [o mestre] porque ele canta, não. Eu sou um cirandeiro, faço parte da ciranda dele, eu sou um cirandeiro também”.

Ao mesmo tempo, para outros/as, “cirandeiro” é sinônimo de mestre. Dona Lia de Itamaracá, por exemplo, ressalta que “um cirandeiro é o mestre, é o cabeça do grupo. Em termos gerais, pode-se generalizar que um/a “mestre/a” é sempre “cirandeiro/a” mas o/a “cirandeiro/a” nem sempre é mestre/a.

Esta busca analítica pelo conceito de mestre/a-cirandeiro/a não supõe que haja uma resposta correta a ser identificada. Afinal, não há nenhum consenso. Alguns até expressam a ideia de que não existem mestres/as de ciranda. Embora reconheça que o conceito existe, por exemplo, o cirandeiro João Limoeiro explica a sua opinião da seguinte forma:

Olhe, criaram esse lema de mestre. Eu acredito que o mestre mesmo é Deus. Eu tenho pra mim que eu sou vocalista de um grupo de ciranda e sou vocalista de um maracatu. Eu canto maracatu nos carnavais e o povo, Lá vem o Mestre João Limoeiro. Eu sou vocalista. Mas criaram esse nome de mestre, eu não posso combater a maioria. Eu sou a minoria.

Beth de Oxum vai ainda mais longe, ela desconstrói o conceito e aponta a sua apropriação ou imposição vendada:

Eu acho que as pessoas compartilham demais as coisas, separam demais. (...) “Não, fulano é mestre! Não, porque mestre é assim, é assado, faz isso ou aquilo. Fulano de tal é cantora! Beltrano de tal é não sei o que”. Não existe isso (...) Não existe. E às vezes o mestre incorpora este discurso, às vezes por não ter outro, incorpora esse.

Estas duas falas, uma que afirma que a designação de mestre deveria ser reservada para Deus, enquanto a outra coloca em questão a epistemologia do termo em si, levantam suspeitas quanto à coerência do conceito. Mas estas vozes são, como bem sinaliza o mestre João Limoeiro, da minoria. De fato, a maioria dos cirandeiros e cirandeiras acredita que existe um “mestre-cirandeiro”, mas esse conceito não é por isso menos ambíguo.

a) Canto, improviso e criação verbal. O conceito quiçá mais bem aceito pela comunidade cirandeira é de que o/a “mestre/a”, para ser “mestre/a”, precisa improvisar os seus versos. Já outros/as afirmam que é preciso apenas cantar, sejam os versos próprios ou não. É importante ressaltar que o termo “improviso”, no contexto da ciranda, significa “a criação e a musicalização de versos”. Nesse sentido, o conceito de mestre/a é entrelaçado à criação verbal. Diferente do conceito na música erudita ocidental, o conceito de “improviso” abrange dois possíveis significados: a criação de versos espontaneamente durante uma apresentação e, a criação de versos antes dela. Assim, é por este motivo que Mestre Bino da Ciranda Nordestina compreende o “mestre-cirandeiro” como “poeta”:

O poeta, quando ele sai, sai pronto. Ele, quando sai de casa pra cantar, o cirandeiro (...) ele sai pronto. Ele não pode levar só o decorado, não. Se ele levar decorado,

ele não canta pode aquilo ali pode faltar, pode se acabar, pode esquecer. Ele tem que improvisar. Tem que criar assunto, tem que ter assunto. Tem que improvisar. Seja como for, de onde vinha, ou como quiser, tem que improvisar. (...) [U]ma pessoa tomando um copo de água, uma pessoa no trabalho, e é mesmo, só sai na hora mesmo, um poeta faz na hora, agora vai escrever, prepara pra depois, aí não é um poeta não, o poeta é aquele que tem na mente, cria na hora.

De forma semelhante, Mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana insiste que:

O autêntico mestre de ciranda, ele é um repentista, o que ele vê ele improvisa. O que ele vê nos olhos, [es]tá improvisando, fazendo a ciranda. (...) Hoje em dia a gente vê muita gente dizendo que ser mestre, mas não improvisa! (...) É a característica principal daquele homem que diz que é mestre. Ele é um compositor.

Vale chamar a atenção à natureza intercambiável dos conceitos “improvisador” e “compositor”. Para Mestre Ferreira, estes são iguais. Além disso, o mestre afirma que alguém que cantasse sem improvisar nem seria cirandeiro, seria apenas “um admirador de ciranda”. Para outros, seria possível liderar um grupo de ciranda sem improvisar, mas este tipo de mestre não seria capaz de durar muito tempo, como ressalta Mestre Maurício da Ciranda Formosa: “Se não for improvisador, esse não tem futuro, não. (...) Tem que ter o cabra que improvisa”.

Mestre Edmilson da Ciranda Estrela de Tracunhaém ressalta a importância do improviso na sua atuação como mestre-cirandeiro:

[E]u, pra cantar uma ciranda dos outros, eu não canto, tem que fazer as minhas, por que cantar um verso de ciranda de um outro cirandeiro qualquer, por exemplo, de Lia (...) [estou] no Recife cantando uma ciranda de Lia, Lia chega e aquele cirandeiro está cantando uma ciranda minha, é uma vergonha pra mim, eu caio, eu não subo, eu tenho que subir com as minhas, pode ser pouquinho, pode ser troncha, ou qualquer coisa, mas é minha; não vou cantar ciranda de ninguém.

É importante notar que o mestre teria vergonha por tocar a ciranda “de um outro cirandeiro qualquer”. Certamente, este sentimento se deve a dois fatores interligados. Primeiro, um mestre, para Edmilson, canta só seus próprios versos. Segundo, o mesmo se define como mestre de ciranda por não cantar as cirandas alheias, pois isso contrariaria a própria definição de si mesmo. Mestre Edmilson enfatiza esta visão em outra lembrança, na qual reforça a sua resistência às composições de outras pessoas: “Ai eu [es]tava num palco em Limoeiro, aí chegou um pessoal: ô Edmilson, toca uma ciranda pra mim, aquela de João Limoeiro. Ô meu amigo, não tem a ciranda de João limoeiro pra cantar, eu tenho as minhas”.

Grande parte dos cirandeiros destacam a importância do improviso para o conceito de mestre/a. Porém, há quem não veja este aspecto como fundamental. Dona Lia de Itamaracá, por exemplo, explica que ela se considera uma “mestre-cirandeira” mesmo sem ser improvisadora: “Para improvisar, eu não improviso. Ai não é minha praia [...] O improviso é muito bom; eu acho muito bonito quem improvisa, sabe? [Mas] se canto, se eu puxo a ciranda, sou uma mestre-cirandeira”. Em fala concordante, Mestre Manoel dos Passos ressalta que “[p]ra ser mestre, não é obrigado improvisar, não”. Entende-se que para o cirandeiro, a diferença

encontra-se entre um mestre que improvisa e um que canta sem improvisar, uma questão de experiência e habilidade, ou seja, a distinção estaria entre um “cirandeiro veterano” e um que não seja. No seu dizer:

Por exemplo, eu não digo assim a você, ‘Eu sou um cirandeiro’. Não. Eu canto ciranda, um intrometido (risos) pra o negócio não parar. [Es]tá certo? Mas eu não digo a você, ‘Eu sou um cirandeiro veterano’. Não, não. [...] [Um cirandeiro veterano] é aquele que está com você, [es]tá aqui todos nós. Ele chega. [...] [E]le chega e faz o verso na hora e canta a ciranda dentro do ritmo da ciranda, falando de vocês tudinho, [es]tá entendendo? Ai se ele souber o que vocês fazem ele joga no meio e fica fazendo. Quer dizer, esse é um cara preparado, um cirandeiro preparado. Eu faço. Mas como [...] fico juntando...quando eu junto tudo e vou jogar a voz em cima da letra e o ritmo já tenho na mente.

Na fala do Mestre Manoel dos Passos, o conceito de “improviso” para ser diferente da citação anterior de Mestre Ferreira, que une compositor e improvisador. Afinal, Mestre Manoel dos Passos compõe versos de ciranda, mas não compõe espontaneamente; ele os prepara em particular e depois apresenta ao grupo. Esta observação sugere que existem diversas opiniões para o conceito de mestre, pelo menos neste caso, está em decorrência da definição equívoca de “improviso”. Deste modo, talvez possa-se afirmar que um/a “mestre/a” é, para a grande maioria, um/a compositor/a, e os mestres “veteranos” (no dizer de Mestre Manoel) ou “autênticos” (como os designa Mestre Ferreira) se distinguem principalmente pela sua competência e experiência.

b) Liderança e Ensino. Na opinião de muitos cirandeiros e cirandeiras, o/a mestre/a também é responsável por um papel de liderança, conhecimento e ensino. É, como explica Dona Lia de Itamaracá, “o cabeça do grupo”. Mestre Manoel dos Passos, da Ciranda Lazer de Ouro, nota que o “[m]estre de ciranda é aquele que é responsável da tirada da ciranda ao ritmo e à resposta. Ele é o coordenador”. E o mestre enfatiza: “eu podia também não cantar, só organizar”.

A habilidade de “organizar” é frequentemente manifestada no conhecimento musical do mestre sobre a ciranda. Por exemplo, Mestre Nazaré da Ciranda Formosa, é “mestre” mesmo sem cantar nem tocar nenhum instrumento: “[E]u fico aqui, mas se um daquele bater o terno errado, bater uma zabumba errado, bater um tarol errado, [...] ou mineiro errado, ou alguém batendo errado, eu vou lá, ‘tá errado, conserte-se’”. Neste caso, Mestre Nazaré mostra a sua legitimidade como mestre através do saber e não da performance. Este conhecimento é de suma importância, pois o mestre deveria saber tocar todos os instrumentos, menos o de sopro. Como observa Jataitan da Ciranda do Mateus, o mestre “tem que saber tocar tudo. Caso faltar [sic] o batuqueiro, e aí? Ele vai ter que cantar batendo no mesmo instante”. Expressando este sentimento, Mestre Zé Duda, explica que “um mestre, ele deve [es]tar preparado pra tudo”. Ao tempo que o Mestre João Limoeiro não acredita haver mestres humanos, o cirandeiro ainda reconhece que existe uma concepção básica do mestre-cirandeiro:

[M]estre de ciranda o que é? Que ele é o chefe. Ele é quem puxa a ciranda. Ele é quem canta ciranda. Ele é quem arruma contrato da ciranda. Ele é o chefe. Eu quero dizer assim, ele é quem que chama aquele povo a atenção, ensaia, ele cria

as melodias, passa pra os músicos, improvisa, tudo ele faz. Então esse tornou ser mestre, por conta desses processo todo. É a mesma coisa [de ser cirandeiro].

Importante ressaltar que um mestre, ao ver de Mestre João Limoeiro, é um indivíduo que possui múltiplas funções, cuja responsabilidade está desde fazer os versos a organizar toda a atividade musical e burocrática do grupo.

Ao mesmo tempo que deveria saber “tocar tudo”, o mestre também tem a responsabilidade de ensinar aos outros, como afirma Mestre Ferreira. Concordando, Lia de Itamaracá explica que “porque se eu ensino cantar e ensino dançar...pode me considerar como pessoa assim, mestre [de] ciranda [...] Primeiro é aprender e ensinar, porque você não vai ensinar uma coisa que você não aprendeu”. Mestre Nazaré também se entendia como mestre desta forma: “[V]ocê tem seus batuqueiros, tem aquele mestre pra cantar a ciranda, ali eu fico só de lado [...] [ao] batuqueiro, o músico, o mestre e as meninas, pra quê? Pra eu ensinar”. É importante ressaltar que para Mestre Nazaré poderia haver dois mestres na sua ciranda e portanto há, para ele, dois sentidos da palavra mestre: quem canta e quem ensina (e organiza). Ainda, parte do papel do mestre-líder também se representa pela sua popularidade e conhecimento na comunidade onde reside. Ou seja, alguns cirandeiros e cirandeiras acreditam que uma parte de ser mestre é ser respeitado no lugar onde mora. Mestre Bino, por exemplo, afirma que sem respeito, o mestre “não vai pra lugar nenhum. O povo não vai. [...] Tem que ser popular com o povo, como político. Popular, ser povão, conversa com um, conversa com outro”. Da mesma forma, Lia de Itamaracá enfatiza que “[é] justamente com a comunidade que vai”.

3.4.3 A formação do/a mestre/a -cirandeiro/a

No geral, os cirandeiros concordam que os mestres – quando são definidos como compositores e cantores – nascem mestres, com um “dom” de criar versos. Isto é, não se aprende a ser mestre apenas se realiza. Mestre João Mateus, por exemplo, resalta apenas que compor “é mental. Vem de juízo”. E Mestre Maurício destaca que, “[V]ira um mestre o cara já é mestre por natureza. É um dom”. Fazendo coro, Mestre Edmilson disserta mais sobre o assunto:

[P]ara ser mestre, é quando a pessoa tem aquele dom, tem aquele dom, aí pode ser um mestre, porque tem muita gente que quer ser um mestre, mas não tem aquele dom de cantar, não tem aquele dom de defesa, de fazer um verso, e você chega assim com quatro amigos (...) tem cara que quer cantar, mas não pode, não tem o dom, tem que nascer com aquele dom mesmo que Deus deu a ele, entendeu? Aí se eu não tenho o dom não pode ser um cirandeiro (...) tem que ter a mente que Deus deu, pra tudo, pra tudo, pra tudo isso”.

Este “dom” do Mestre Edmilson (uma fala que essencialmente representa toda a comunidade cirandeira) é definido principalmente pela habilidade de fazer versos, pois a técnica de cantar os versos vem da prática, deixando entender que pode-se aprender a cantar. Edmilson explica que

“quem tem a mente boa aprende, tendo a mente boa, positiva, aprende, ele pega um ritmo meu e faz uma letra dele, entendeu? (...) Eu tenho aqui um discípulo meu, um

tal de Josias (...) ele pode fazer um verso, ele pode tirar um ritmo meu e fazer a letra dele, tirar outro ritmo meu e fazer a letra dele, aí pode levar a ciranda pra frente”.

Interpretando esta fala, supõe-se que este mestre-cirandeiro esteja afirmando que o seu “discípulo” já tem o dom de criar versos mas ainda falta o ritmo para cantar os versos, faltando apenas a experiência, a prática.

Mestre Maurício da Ciranda Formosa descreve uma experiência semelhante do momento que aprendeu a executar os versos que ele (aparentemente) já sabia criar:

Eu aprendi tudo aqui [na Ciranda Formosa e o Leão Formoso de Mestre Nazaré]. [...] Quer dizer, eu aprendi, assim, a prática de falar, o ritmo de cantar, que eu era um cortador de cana, era um cabra analfabeto. [...] em Araçoiba [onde foi criado] não cantava, não. Mas eu participava muito de toque de viola dos colega lá. [...] Tinha vontade, sabe? Tinha vontade, vontade tinha de cantar. Mas tinha medo, tinha vergonha [...] só assistia os cabra[s] cantando [ciranda].

Mestre Ferreira também conta como se tornou um mestre-cirandeiro. A aprendizagem – uma mistura de treino, dom e boa vontade – procedeu de uma forma familiar:

Salu disse: ‘Vamos fazer uma ciranda’ ‘Bora!’ [...] Ai fez a ciranda Nordestina de Olinda do mestre Salustiano, ai comecei cantar com ele, ai vai, chega a hora, quando nasce a ciranda Pernambucana, ciranda Pernambucana de Olinda. Ai vai, ele arruma um contrato no mercado da Ribeira, na Cidade Alta de Olinda. Quem chega no Mercado da Ribeira [...] tem uma praça, era uma praça que todo sábado tinha uma ciranda ali. Ai eu já cantava com ele né, cantava umas cirandas com ele, fazia versos. Ai ele disse: ‘Ferreira eu arrumei um contrato lá no cirandão, lá em candeias e quem vai ficar com a ciranda aqui é você?’ Eu digo, ‘Eu, você é doido, eu não fico não! Eu canto uma cirandinha com você aqui, rapaz’. ‘Mas você vai [...] o talento que você tem, você improvisa’. [...] ‘Mas eu não tenho ter-no’. ‘Mas eu vou arrumar’. Ele foi no Recife e comprou um bombo, comprou um tarol e um ganzá. Como ele tinha dois músicos ele me deu um pra fazer a ciranda dele, eu disse, ‘se eu não levar vaia, mas eu fui bem sucedido’. Ai foi tudinho. Já botei o nome da sua ciranda [...] Ciranda Pernambucana de Olinda’. Achei bonito o nome Ciranda Pernambucana de Olinda. Ai foi quando nasceu a Ciranda Pernambucana, foi quando aconteceu. [...] Eu fui consagrado [como mestre], nê? Como mestre. O mestre fez essa previsão quando Salu foi consagrado como mestre do saber [...] e no outro dia fui consagrado como Mestre Ferreira.

Mestre Edmilson também conta da sua experiência:

Eu fui ganzagueiro [tocador de ganzá] de falecido Baracho, hoje não existe mais, faleceu, mas eu andei muito com ele nos engenhos, nas cidades, na capital do Recife, Paulista, Igarassu, nas praias. Então, nós pegamos de tocar nos engenhos, ai ele muito inteligente, ele foi um cirandeiro dos bons, na época quando ele era vivo, aí ele dizia sempre que eu era inteligente, ai ele saia para um auxilio de uma cana, para um auxilio de uma roça, aí me dava o microfone para eu cantar, aí ele

ficava na escuta, aí eu cantando e ele escutando, quando eu terminava o verso de ciranda, ele vinha de novo pra a roda de ciranda e dizia que estava certo, aí ele mandava eu cantar outra de novo, aí ele dizia que estava certo, aí ele me deu um apoio dizendo que eu era cirandeiro, podia comprar um instrumento e cantar a ciranda que meus versos estavam todos certos.

Pode-se ver nestes três relatos, embora não de forma inteiramente transparente, um processo comum de tornar-se um/a mestre/a -cirandeiro/a. Em todos os casos, os/as mestres/as tinham uma convivência com a ciranda bem antes de “estreadem” o ofício, assim como uma vontade de cantar. Mas nenhum dos três conta que “aprenderam” a compor. Isto é, em todas as narrativas, a habilidade de criar versos parece apenas existir como um “dom” involuntário. Mas o momento de virar mestre/a só se realiza no momento que a oportunidade de cantar é dada ao cirandeiro. Embora não seja possível retratar, em termos técnicos, o processo de aprendizagem desse ofício em Pernambuco, pode-se concluir, a partir das narrativas, que um/a mestre/a vira mestre/a (isto é, cantor/a e compositor/a) através de quatro elementos: dom (facilidade de criar versos), convivência prévia (aprendizagem orgânica), vontade de fazer (prazer no ato) e a prática (experiência vivida e pública).

3.4.4 O processo criativo composicional

O mestre pode compor cirandas durante uma apresentação (“na hora”) assim como pode compor antes do dia da apresentação (“decorado”). Nas palavras de Mestre Maurício da Ciranda Formosa, “A gente canta na hora, improvisa na hora, vendo a sua personagem, faz verso. Ou pode cantar, escreve em casa 10, 15, 20 verso, 30, 40 [...] Tem o decorado e tem o na hora. Decorado é mais bem feito”. Por este motivo, muitos mestres e mestras compõem as suas cirandas antes das apresentações. Mestre Nazaré, que trabalha com este citado cantor, Mestre Maurício, explica um pouco do processo de compor uma ciranda nova para uma apresentação: “[Q]uero levar aquela ciranda pronta. ‘Onde é que vai ser essa ciranda?’ [pergunta o cantor, Maurício] ‘A ciranda vai ser em Boa Viagem.’ ‘Que lugar?’ Eu digo, ‘Na beira da praia.’ Quer dizer o quê? Que ele [Maurício] vai fazer umas duas ou três ciranda com a água do mar de Boa Viagem”. Numa situação desta, Maurício escreve os versos da sua ciranda na sua casa e pede que sua filha escreva com a letra dela em outro papel. Desta forma, ele pode gravar com mais facilidade e também passar para as mulheres do coral que responderão durante a apresentação iminente. Ele explica este processo: “[Minha filha] já sabe meu trabalho, [...] eu escrevo num canto e ela passa pra outro [...] a letra dela entendo mais. [...] Ai eu escrevo minha letra meio-feia [...] ai ela passa pra outro caderno, a letra mais bonita pra decorar”. Em outros casos, como o do Mestre Manoel dos Passos, a letra é digitada no computador e impressa para poder ensiná-la com mais facilidade às cantoras do coral.

Mas como compor uma ciranda? Ou seja, quais são os processos criativos que são acionados para esta finalidade? Não há nenhuma fórmula preestabelecida, mas para explicar tal processo, os cirandeiros frequentemente lembram de momentos importantes que foram eternizados em versos. Mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana, por exemplo, conta de uma ciranda que fizera sobre um “galo de campina”:

Eu me lembro uma certa vez aconteceu comigo que eu criava um galo de campina com muita estimação. Pela manhã eu cheguei, fui trocar a água dele e uma menina que morava de frente da minha casa, quando eu retornei para a cozinha, fui buscar água pra botar pro galo de campina, ela veio, abriu a portezinha e o galo campina foi se embora. Quando eu retorno pra colocar água e a comida meu galo de campina foi se

embora, ficou assim, cantando no pé de goiabeira. À noite eu ia cantar lá no Pátio de São Pedro. [...] Ai eu disse pro meu músico, eu disse que prepare que eu vou cantar de uma música nova. Ai eu disse assim...repare mesmo que é idêntico ao que aconteceu; só faço música idêntico ao que aconteceu. Ai eu disse assim:

*Tenho saudade
Do meu galo de campina
Por causa de uma menina
Bateu asa e avoou*

*Tenho saudade
Do meu galo de campina
Por causa de uma menina
Bateu asa e avoou*

*Ele avoou
Cantando desenrolado
É hora dos namorados
Se encontrar com seu amor*

Fiz esta música! Certo? Fiz essa música, que todas as minhas música é no momento, é na continuação da minha vida.

Mestre Ferreira oferece outro exemplo de como compôs uma música:

Eu me lembro que foi, isso em...87, 86 pra 87, teve um aniversário lá do...Mundão do Arruda. E a secretaria de cultura do Recife disse, “Ferreira, você foi campeão em esse ano e a diretoria de Santa Cruz quer convidar você para ir para fazer de um aniversário”. Ai eu tô cantando lá, ai eu estou cantando, chega um dos diretores, disse, “Ferreira, será que dá pro senhor fazer, assim, uma música para o nosso clube?” “Vou fazer”. Olhei para o céu, Deus me deu que ele é rico, Deus é rico. Ai eu disse assim:

*Vim ao Mundão do Arruda
De braço com minha amada
Subi na arquibancada
Porém eu não mando só*

*Vim ao Mundão do Arruda
De braço com minha amada
Subi na arquibancada
Porém eu não mando só*

*Meu goleiro era maior
Quando os menino chutava
Todas bola ele agarrava
Meu Santa Cruz tem futebol.*

Em outro caso, Mestre Zé Duda conta do seu processo criativo ao compor uma música de ciranda:

Eu cheguei ali em Paulista. [...] Só passava moça, mulher da minha cor assim, Que lugar pra dar gente preta é esse?! a Cidade Paulista?! Ai tinha um cara assim, sentado, e tinha um cara com umas garrafas, uns litro pendurado, ele tocando toda qualidade de música [...] E eu fiquei olhando. Mas eu fiquei hipnotizado com aquele pessoal moreno. Só passava gente moreno. Eu disse, vou procurar um cara daqui pra perguntar. Bem perto da igreja, eu perguntei ao cara. Disse, “meu amigo, posso fazer uma pergunta?” Ele, “podê”. Disse, “como é o nome do santo dessa igreja”? Ele disse, “Santo Antonio”. [...] Disse, “onde é o cinema daqui”? Ele disse, “Ali na frente, na Rua da Canoa”. Duas palavras. Disse, “Tá bom”. Ai esses cara que tava mais eu, eu disse, “Vocês viram o que eu perguntei a esse cara”? Ele disse, “É tu perguntasse o nome da igreja, o santo da igreja, e onde era o cinema”. Eu disse, “Dá uma ciranda. Essas duas palavras dá uma ciranda”. [...] E as moça, já botei. Já botei, já dava três palavras. Só falta uma pra fazer a ciranda. [...] Eu fiz a ciranda, disse:

*O Santo Antonio da Igreja de Paulista
É tão bonito meu Deus, que coisa boa
Se a gente olha na praça só vê morena
O amor cinema na Rua de Canoa
Quatro palavrinha. Eu perguntei duas, as outras duas botei.*

Ao contarem as suas experiências, embora os cirandeiros não detalhem em termos técnicos os processos composicionais que utilizam, estes pormenores oferecem aspectos cognitivos para à criação de novos versos. Em todos os casos a criação dos versos é intimamente relacionada ao cotidiano e a acontecimentos verídicos. Não é por acaso, por exemplo, que os relatos dos mestres e mestras começam sempre com lembranças pessoais do momento e situação em que o tema principal da ciranda surgiu. As inspirações por trás das músicas vêm de lugares, figuras e experiências específicas que fundam a historicidade dos versos. Ou seja, estas músicas em particular – embora não fosse exagero supor que seja uma “regra” da ciranda – não são apenas versos e melodias, mas também fontes documentais históricas. Não é fácil um/a mestre/a esquecer a criação de um verso, pois o conteúdo está intimamente ligado a uma situação real e não apenas a ideias abstratas. Vale lembrar a fala de Mestre Ferreira: “só faço música idêntico ao que aconteceu”. Mesmo quando os versos são feitos com antecedência em preparação para uma apresentação – por exemplo no caso relatado por Mestre Nazaré – o conteúdo é relacionado a algo vivenciado, do cotidiano desses sujeitos sociais.

Mas como fazer um verso? Isto é, um acontecimento é apenas um acontecimento; como transformá-lo em verso? O que os mestres menos explicam é este processo de traduzir vida em verso. Mas, como alguém explicaria um dom? Afinal, a habilidade de fazer versos é visto como natural aos mestres e mestras ou, como no caso da história do Mundão do Arruda contada por Mestre Ferreira, os versos vêm de Deus. Nesse sentido, o “dom” de fazer versos – ou recebê-los de Deus – é o que muitas vezes é definido pelos/as mestres/as e, portanto, não seria necessário nem sequer possível detalhar o processo criativo. Deste modo, é possível afirmar que os versos, de acordo com as narrativas, saem já basicamente completos. No geral, o processo

composicional de uma música de ciranda não é, para o/a mestre/a, um processo trabalhoso de preparar os termos corretos ou rimas perfeitas. Mas isto não quer dizer que toda música saia exatamente como o/a mestre/a quer em todo momento. Além disto, deve-se lembrar que a habilidade, experiência e olhar crítico de cada mestre/a podem variar bastante. Mestre Maurício, por exemplo, nota que o verso decorado “é mais bem feito”. Esta observação não se deve a uma possível falta de competência, mas à opinião do mestre de que uma vez feito, um verso ainda pode ser melhorado. É típico, porém, que a competência de um/a mestre/a seja julgada pela sua habilidade de improvisar versos bons espontaneamente.

Ao analisar a fala de Mestre Zé Duda, fica claro que há uma estrutura poética que o mestre segue para compor cirandas. Ele já estabeleceu que uma ciranda requer “quatro palavrinha[s]”, certamente correspondentes às quatro linhas dos estrofes. Assim, o mestre conta que nesta ida a Paulista, procurou as quatro palavras que pudessem completar o estrofe. Desta forma, pode-se supor que os/as mestres/as já tenham um conceito básico dos padrões poéticos da ciranda que, ao encontrarem novas situações e novos momentos de vida, conseguem encaixar as ideias nas estruturas poéticas já prontas e preparadas. Depois, estes versos são transformados em música.

Mais uma vez os detalhes do processo da musicalização dos versos fogem da fala dos/as mestres/as entrevistados/as. Ou seja, as melodias que cantam parecem apenas nascer junto aos versos. Em parte isto se deve ao valor inferior das melodias no contexto da ciranda. Os tons cantados, assim como o ritmo melódico, são de pouca importância para o mestre pois o que define a novidade do improviso e a originalidade do/a improvisador/a é o verso – as palavras e rimas – e não a melodia. A pouca teorização sobre a melodia por parte dos mestres e mestras também se deve à existência de fórmulas melódicas na ciranda que embora sejam essenciais para a execução musical e não menos complexas que os versos, são internalizadas de maneira mais implícita e assim quase que esquecidas. Mas nada disto é singular à ciranda e faz parte de grande parte das tradições musicais nordestinas que envolvem a improvisação poética. O processo criativo do ofício de improvisar não é algo bem elaborado, até porque a habilidade é vista como “dom”. Mesmo assim é possível identificar um processo básico que parece acompanhar a criação de qualquer verso de ciranda: algo acontece na vida, o/a mestre/a identifica os elementos importantes, os encaixa na estrutura poética da ciranda, articulando os versos a uma melodia e ritmo e, finalmente, os versos são cantados em forma de ciranda.

Pensar o conceito de mestre/a-cirandeiro/a parece ser tão complexo quanto ser mestre/a. Nenhum/a mestre/a é igual a outro/a, da mesma forma que todos os cirandeiros e cirandeiros possuem uma visão distinta quanto ao citado conceito. Pode-se constatar que um/a mestre/a-cirandeiro/a tende a ser definido como a pessoa que canta, compõe e apresenta a ciranda. Nesta visão, o/a mestre/a é a figura mais importante da ciranda, sem o qual não seria possível a apresentação da prática cultural. De fato, há divergências quanto à legitimidade do conceito, e não cabe ao pesquisador ou pesquisadora distinguir ou designar quem seria ou não um/a mestre/a-cirandeiro/a, mas analisar quais critérios os atores sociais utilizam para a definição. Sabe-se que uma grande parte do respeito que é conferido ao mestre e mestra se deve à habilidade – “um dom vindo de Deus” – de compor e cantar novos versos. Mas nem todos diriam que um/a mestre/a se faz através do improviso. O que é um/a mestre/a-cirandeiro/a então? Espera-se que este ensaio tenha mostrado que não há resposta única. Basta saber que o/a mestre/a de ciranda é alguém que assume ser mestre/a, compreende-se como mestre/a ou seus pares o/a designam como tal.

3.5 – A INDUMENTÁRIA DA CIRANDA

Márcio Antonio de Luna

A indumentária é um conjunto de vestuários de uma determinada época, região, povo e sociedade. Ela tem importância fundamental na construção da identidade individual e coletiva. Desde o período colonial, as vestimentas são importantes para designar as pessoas em seu status social. Desta maneira o modo de se vestir traz consigo as mais diversas representações do cotidiano.

As práticas culturais, nas suas mais variadas brincadeiras populares, se utilizam da indumentária como uma força simbólica e representativa de um grupo cultural, interferindo diretamente na sua apresentação e definindo assim o “brinquedo” e a forma da “brincadeira”.

A ciranda não impõe ao público participante um modo de vestir. As pessoas têm a liberdade de se vestirem como desejarem. Todavia, os integrantes do grupo: as pessoas que cantam, tocam e dançam fazem uso de uma indumentária uniformizada.

3.5.1 Descrição das roupas: de flores e cores para cirandar

Os homens que formam o conjunto de músicos, também chamados de terno ou batuqueiros, geralmente usam camisas estampadas ou quadriculadas, calças, sapatos e chapéu, podendo ser de palha ou outro tipo de material. Para diferenciar-se dos demais componentes o mestre cirandeiro (pessoa que canta e faz o improviso) usa camisa com estampa diferente. As mulheres que respondem a ciranda, assim como as dançarinas, se vestem com saias rodadas bastante coloridas (estampadas com flores) blusas de cores fortes, chapéu de palha ou flores na cabeça.

Por Michael Iyanaga



Figura 55
Mestre Santino. Ciranda Popular, Nazaré da Mata-PE. Apresentação no Pátio de São Pedro, Recife-PE.



Figura 56
Indumentária. Ciranda Pernambucana.
Apresentação na Praça do Arsenal, Recife-
PE.

É comum nas apresentações das cirandas a presença de meninas e meninos formando a roda. Eles e elas são identificados como participantes do grupo devido ao modo como estão trajados/as. As meninas usam vestidos com saias estampadas, flores para enfeitar a cabeça e sapatilhas. Os meninos usam camisas estampadas com o nome do grupo, calça jeans e chapéu de palha. Na ciranda Dengosa de Água Fria, as meninas usam blusas amarelas com saias estampadas com as cores azul e amarelo, meias brancas, sapatos pretos e flores amarelas na cabeça. Os meninos usam calças jeans, camisa azul com o nome da ciranda, sapatos tênis e chapéu de palha. Para as mulheres que participam da ciranda a saia é fundamental na composição da indumentária em razão da leveza e balanço que contribuem para alguns movimentos desenvolvidos durante a dança. As saias das cirandeiras enaltecem a sua feminilidade, além de atribuir outros simbolismos como os que definem a cirandeira Beth de Oxum:

na cultura popular tem muito essa coisa de mulher vestida de saia. Ou no jongo, ou no tambor de crioula. No samba com suas vertentes. No coco, essa coisa da saia, esse símbolo... No candomblé mesmo essa coisa da saia... Se você for uma Yaô, uma Yabassê, se for uma mulher e não estiver com uma saia dentro do candomblé não dá. Então tem essa coisa que é muito importante na cultura da gente. Tanto na ciranda e no coco a gente sempre trabalhou.

3.5.2 As vestes e suas transformações

As pesquisas publicadas sobre a ciranda em Pernambuco nos anos 1950 e 1960 não apontavam vestuário específico para a dança. Até a década de 1970 não se tem notícia da existência de uma indumentária específica para a ciranda. As pessoas participavam usando roupas comuns do seu próprio cotidiano, roupas que eram usadas para passeios e festas. Mestre Gentil, da Ciranda Misteriosa de Tracunhaém recorda:

Eu comecei a fazer ciranda bem novinho. A ciranda acontecia nos engenhos da Mata Norte, nos engenhos aqui mesmo na redondeza, então o dono do engenho dizia: Gentil hoje vai ter uma ciranda para animar a noite do engenho, então eu ia. [Eu] organizava as pessoas, chamava as mulheres que dançavam a ciranda. Ao noitecer eu ia embora. Todo mundo se arrumava com a roupa que tinha: calça,



Figura 57
Indumentária. Ciranda de Mariza Lopes
em apresentação na Casa da Cultura,
Recife-PE.

sandália, sapato... A única exigência era que as mulheres tinham que ir de saia rodada e estampada. Elas iam pra formar a roda de ciranda. Eram saias de chitão no modo que quando elas começassem a dançar a saia fizesse um balanceado.

A partir dos anos de 1970, com a realização dos Festivais de Ciranda do Recife, observa-se uma transformação no vestuário dos cirandeiros. A indumentária que alguns mestres chamam de “farda” contribuem também para organização e destaque do grupo. Vejamos o relato do mestre João Limoeiro da Ciranda Brasileira: “eu sempre usei farda porque fica até um negócio mais organizado. Chegou estar a ciranda toda vestida. Padronizada é outra coisa.” A padronização das indumentárias utilizadas pelos grupos participantes dos concursos visava atender aos critérios estabelecidos e contribuíam na pontuação, demarcando, desta forma, a posição de classificação de cada grupo⁴⁸. A uniformização das vestimentas passa a ser fundamental, uma vez que estabelece um modelo definido de como se vestir para dançar ciranda. Vejamos como relata a Mestre Cirandeira Cristina Andrade, da Ciranda Dengosa.

No início quando comecei a brincar ciranda o grupo foi criado pra animar a comunidade de Água Fria, Alto do Pascoal e os bairros vizinhos. Não tinha essa coisa de roupa igual não, lembro que minha mãe formou o grupo e cada batuqueiro vinha com sua própria roupa, um vinha de calça azul, outro preta. Camisa de toda cor... o negócio era tocar ali mesmo e foi quando João Santiago (compositor e músico), conseguiu colocar a ciranda para fazer parte das apresentações da EMETUR, aí foi quando eu mesma costurei [...] O primeiro jogo de camisa, ainda lembro: um chitão estampado com umas flores vermelhas [...].

Os festivais (concursos) ocorrerem até meados dos anos 1980 e, sobre a indumentária como um item de julgamento dos concursos, a turismóloga Tamisa Ramos Vicente (2008, p. 107-108) aponta o seguinte:

[N]o V Festival realizado no ano de 1974, este item constava no critério de avalia-

⁴⁸ Sobre tais concursos, a Parte IV desse Dossiê traz maiores detalhes.

ção. O comentário de Geraldo Almeida (2007) de que, para participar, tinha que estar com sapato igual, roupa igual, sob a pena de não ganhar. Cristina Andrade (2007) comenta: “tem um festival e ai o pessoal faz blusinha igual, ai o outro faz calça jeans igual. Porque antigamente aqui tocava ciranda de todas as cores no palco, depois do festival o pessoal começou a se organizar, ai ficou organizado o trabalho, ficou bom, ficou bonito.

Diversos grupos de ciranda participaram dos concursos promovidos pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife que ocorriam em duas ou mais etapas, geralmente no Sítio da Trindade e Pátio de São Pedro. Para participar dos concursos os grupos de cirandas preparavam a indumentária dos batuqueiros e das demais pessoas que acompanhavam para formar a roda. Assim afirma Cristina Andrade:

Para os festivais tinha toda uma preparação. Quando anunciavam as inscrições eu corria para o comércio e comprava o tecido para fazer as camisas dos músicos e minha roupa. Eu mesma era quem costurava, eu comprava um tecido estampado dali eu cortava o pano e começava, tinha noite que eu não dormia para fazer tudo. Voltava para o comércio e comprava lenço, calça para todo mundo da mesma cor, geralmente prefiro calça branca e chapéu de palha. O lenço os batuqueiros usavam amarrado no pescoço e no chapéu de palha eu gostava de usar fita de cetim para não ficar tão liso. Então era camisa estampada, calça branca, lenço, sapato e cinturão e sapato preto. O meu era um vestido rodado com a mesma estampa dos batuqueiros.

Destacamos também a Ciranda Imperial como um dos grupos mais antigos do Recife, o Mestre Geraldo criou a ciranda no ano de 1969 e desde então passou a participar dos festivais, logo se adaptando aos critérios de avaliação. Segundo Sérgio Alves, filho do citado mestre, a Ciranda Imperial é o grupo que possui o maior número de títulos nos festivais de ciranda no Recife e na Região Metropolitana, em consequência da organização do grupo na sua indumentária. Sabe-se que após o encerramento dos festivais, vários mestres e mestras cirandeiros/as permaneceram com o interesse em organizar a indumentária dos seus grupos. De acordo com Sérgio Alves esse aspecto é de grande importância, chegando a ser uma referência para a identificação da Ciranda Imperial:

na ciranda de pai se o batuqueiro chegar e não quiser vestir a camisa, pai diz na hora: então não precisa você ir não, ele não leva o grupo mal vestido não, e assim a Ciranda Imperial é elogiada aonde chega, e isso é bem, pai e conhecido justamente pela organização nos grupos dele. A ciranda é bem arrumada, agente que toca usa calça preta, camisa estampada, sapato preto e chapéu de palha.

Em geral as cirandas da Mata Norte, do Recife e Região Metropolitana adotaram atualmente uma maneira muito parecida nas suas indumentárias. Como já dito, comumente os homens usam calça preta ou branca, camisa estampada, sapatos da mesma cor e chapéu. Muitas vezes o/a mestre/a se apresenta com roupa de cor ou estampa diferenciada dando destaque a este em relação aos demais integrantes do grupo; as mulheres trajam saias rodadas com muitas cores, estampadas floridas, blusas com cores fortes, chapéu de palha ou flores na cabeça.

A presente pesquisa não identificou o motivo nem a função simbólica de alguns elementos presentes na indumentária da ciranda, a exemplo das flores que adornam as cabeças das

mulheres e do uso das cores fortes e estamparias. Contudo, foi possível observar que principalmente na região da mata norte de Pernambuco, o chapéu de palha utilizado na ciranda é um acessório utilizado frequentemente pelos habitantes, pelos trabalhadores rurais, particularmente os trabalhadores das lavouras de cana-de-açúcar, como forma de proteção do sol. Talvez seja possível dizer que tal acessório seja usado simbolicamente para identificar a presença dos homens e das mulheres do campo na prática cultural da ciranda, mas só uma investigação mais precisa para dirimir tais especulações.

O uso de uma indumentária organizada é de suma importância para as apresentações públicas das cirandas, favorece a possibilidade de contratação para shows, por isso há empenho no investimento dessas indumentárias. Mestre Santino, da Ciranda Nordestina utiliza recursos próprios para tal aquisição. Vejamos o que ele relata:

Eu compro o tecido das camisas e a calça de todo o terno, compro com o dinheiro da minha aposentadoria, eu reservo um pedacinho de dinheiro e compro tudo. Se eu não fizer isso, como vou organizar a ciranda? O cachê é pouco e demora muito pra receber, então se eu ficar esperando, quando aparecer alguma apresentação, a ciranda vai tá toda bagunçada. Prefiro fazer isso do que sair feio pra apresentação. Se for desarrumado quando for da próxima vez não serei mais chamado para fazer a festa, desse jeito vou fazendo a brincadeira.

A Ciranda Formosa, de Olinda, também se destaca nas suas apresentações em decorrência da sua indumentária. Mestre Nazaré relata que o traje é um dos principais elementos da ciranda e que são comprados de maneira uniforme para que o grupo fique mais bonito:

o principal motivo destas roupas é para ter um uniforme [...] tal destaque como um “cheguei”. Isto é a combinação destas roupas, chamar à atenção do público nas apresentações. Aí bota o nome da ciranda nas blusas, que fica um negócio “cheguei”. Tipo cheguei. O cheguei que a gente fala é o seguinte: quatro metros de chitão e faz aquela saia e aquela camisa bem bonitinha e chapeuzinho de palha na cabeça. Quer dizer que as meninas ficam o quê? Um cheguei, um cheguei que a gente fala é isso, que fica uma presença bem bonitinha. A roupa dos homens também serve para chamar a atenção do mesmo modo que a das mulheres.

Na ciranda Formosa as mulheres usam chapéu de palha, saia de chitão, blusa de algodão com a estampa do nome da Ciranda Formosa e sapatos pretos. Os homens se vestem com calça branca, camisa colorida e um chapéu colorido. Os chapéus são adquiridos no município de Itambé, Zona da Mata Norte de Pernambuco, e as saias e blusas são encomendadas de uma costureira que mora no município de Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife.

3.5.3 Criatividade e diversidade nos trajes

A Ciranda Brasileira, do município de Carpina, geralmente se apresenta com um grupo de dançarinos que desenvolvem no palco coreografias típicas de ciranda. Na composição da indumentária, as mulheres usam saias rodadas estampadas, blusas com a mesma estampa (babados

e bico de renda na ponta) e flores na cabeça. Os homens trajam calça branca, camisa estampada com flores e chapéu de palha com fita. Observemos a imagem a seguir:

Fonte: Acervo pessoal do Mestre Biloco.



Figura 58

Figura 40 – Indumentária. Ciranda dos Cangaceiros de Lampião e Seus Cabras da Peste, Goiana – PE.

Diferentemente de todos os grupos de ciranda até aqui mencionados, no município de Goiana identificamos a Ciranda dos Cangaceiros de Lampião e seus Cabras da Peste, coordenado pelo Mestre Biloco, o qual adotou a indumentária de cangaceiros para todos os componentes do grupo. O citado mestre, nascido no município de Serra Talhada, onde também nasceu o cangaceiro Lampião, desde a infância, tem admiração pelo “rei do cangaço”. Mestre Biloco cresceu vivenciando a cultura local dos maracatus de baque solto, cultivou o interesse pela música e em razão da experiência local, em banda marciais, criou a ciranda em homenagem ao conhecido cangaceiro pernambucano. A roupa do Mestre Biloco se destaca dos demais componentes pelo uso de lenço no pescoço em cor diferenciada e de alguns objetos utilizados por Lampião. O uso de um apito ressalta a maneira singular do mestre conduzir a ciranda, objeto habituado a utilizar quando desempenhava a função de mestre no maracatu de baque solto. Mestre Biloco expressa:

Quando eu formei a ciranda eu pensei em homenagear o cangaceiro Lampião, então pensei: porque não usar a roupa do cangaceiro na ciranda? Então coloquei. Os homens usam calça e camisa [cor] caque, sandália de couro, cartucheira, cabaça, chapéu de couro. Eu como sou o mestre uso o rifle, peruca e óculos escuro, objetos que me deixam mais parecido com Lampião. As mulheres usam saias e blusas caque, cabaças na cintura, cartucheira, chapéu de couro, sandálias de couro e meia até a altura da canela. Só olhando o grupo fica bonito e tudo sou eu quem compro com o dinheiro que recebo da prefeitura daqui, uma ajuda de custo pelos meus serviços na orquestra, onde dou aula e formo músicos.

No universo da cultura popular, as indumentárias definem as características das manifestações, promovem uma interação entre realidade e fantasia, simbolizam uma relação de pertencimento e de identidade cultural.



Parte IV

{ Meia volta, volta e meia – Memória,
vigência, sentidos e transformações da
ciranda em Pernambuco }



4. MEIA VOLTA, VOLTA E MEIA: MEMÓRIA, VIGÊNCIA, SENTIDOS E TRANSFORMAÇÕES DA CIRANDA EM PERNAMBUCO

Déborah Callender

As mudanças que a manifestação cultural vivenciou, através dos seus atores sociais, passaram a estabelecer outros sentidos para a ciranda. Esta foi deixando de ser apenas uma “brincadeira”, uma forma de entretenimento, para se transformar em show, profissão e complemento de renda. A ciranda também passou a ter maior visibilidade, resultando em metamorfoses e tornando-se referência imaterial para a cultura popular pernambucana, fazendo-se presente no cotidiano e nas festividades durante todo o ano, assumindo e (re) definindo identidades grupais e/ou locais.

Fonte: VICENTE, Thamisa Ramos. *Dissertação de Mestrado* (2008, p. 123)

Cirandeiros empolgaram a multidão no Janga

Quatro cirandeiros venceram o Festival da Ciranda, promoção da Empresa Metropolitana de Turismo — EMETUR realizado domingo na Praia do Janga, no Largo da Cobiçada. Mais de mil pessoas compareceram ao espetáculo folclórico, que começou às 9 horas e só terminou às 21 horas.

As cirandas do “Baracho”, de Jaguaribe, e “As de Ouro”, de Mestre Zé Grande de Itapissuma, foram escolhidas pela comissão do júri do Festival como as melhores em tiradas de loas. A “Ciranda Dengosa de Água Fria”, de Mestre Gil, e a “Ciranda de Mestre Custó-

dio”, do Janga, foram premiadas como as de melhor instrumental e de melhor coreografia, respectivamente.

O desafio dos cirandeiros empolgou a todos que compareceram ao Festival, tendo a comissão do júri decidido premiar todos os participantes da competição realizada no “Bar Cobiçado”, de Dona Duda.

A comissão do júri foi integrada pelos srs. Valdemar Valente, João Santiago, Jordão Emerenciano, Jones Melo, Sebastião Vilanova, Getúlio César, Evandro Rabelo e Padre Jaime Diniz.

Figura 59

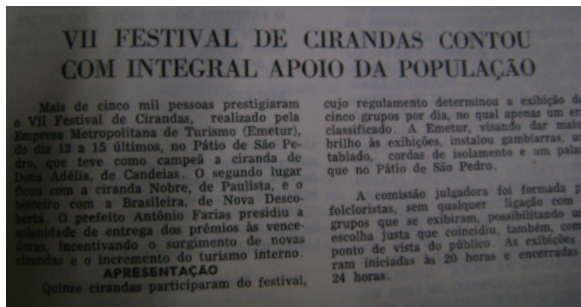
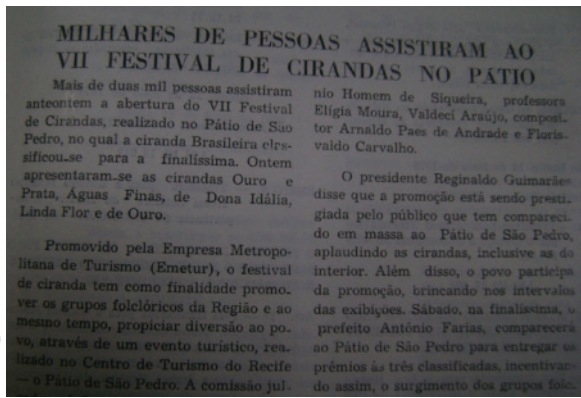
Festival de Ciranda. Jornal Diário de Pernambuco em 24/04/1971

4.1 A DANÇA DE RODA NOS FESTIVAIS

O Festival de Ciranda no Recife surgiu em 1970, programado e estimulado pela Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR) e pela Empresa Metropolitana de Turismo (EMETUR). Caracterizava-se por ser um concurso no qual os diversos grupos da Região Metropolitana do Recife se apresentavam disputando a classificação de melhor ciranda do ano. Ao promoverem o referido evento, essas instituições visavam tanto difundir o folclore regional como estimular e promover os grupos de cirandeiros da Região Metropolitana do Recife.

O primeiro festival ocorreu em 1971 no bar da cirandeira conhecida como Dona Duda, o Cobiçado. Como já foi citado na Parte II do presente Dossiê, era localizado na praia do Janga, Paulista, Pernambuco. O Cobiçado foi palco dos primeiros anos do evento, entre 1970 e 1972, tornando-se espaço alternativo de diversão para uma parte da classe média recifense, que se deslocava de diversas cidades vizinhas procurando cirandar à beira mar. Vários grupos da RMR apresentavam-se no local, principalmente nos finais de semana. Posteriormente, a partir de 1973, o festival passou a ocorrer no Pátio de São Pedro, local em que a ciranda tornou-se parte da programação turística. Cristina Andrade, mestra da Ciranda Dengosa, ressaltou a importância do Pátio de São Pedro como um local que congregou um momento significativo para os cirandeiros, sobretudo no período que ocorreram os festivais:

Aqui a gente tem uma vitrine cultural que se chama Pátio de São Pedro. Que hoje não tem mais nem o palco. O Pátio de São Pedro é central. O Pátio de São Pedro tem restaurante, para sentar. No Pátio de São Pedro toda sexta-feira tinha ciranda. No Pátio de São Pedro a ciranda começava na quarta-feira a programação, lá era uma agenda cultural.



Recife-PE (Diário Oficial do Município-DOM - Recife-PE.)

Dividido por fases: semifinal e final, conforme o Diário de Pernambuco de 23 de maio de 1979, o certame era realizado anualmente com o patrocínio de diversas empresas, tais como As Casas José Araújo, Guaraná Antártica, Transportadora Itamaracá, entre outros patrocinadores que também utilizavam a ciranda como mote de publicidade para seus produtos. O papel dos barraqueiros, organizadores das rodas de cirandas, foi tomado por instituições públicas e privadas e pelos donos de bares e restaurantes. Esses, com seus objetivos comerciais, passaram a demandar a logística das apresentações dos cirandeiros em diversos espaços. O festival reunia um considerável número de pessoas. Os jornais do período noticiavam a 3.000 (três mil) pessoas, sendo o certame inclusive televisionado pela Rede Globo e pela TV Universitária.

As apresentações do festival ocorriam não apenas no Bar Cobiçado e no Pátio de São Pedro, mas também na Casa da Cultura e na Praça de Boa Viagem, lugares destinados ao lazer urbano. Esperado tanto pelo público que ia assistir as apresentações como pelos grupos que o concebiam como um espaço de visibilidade e estabelecimento de novos contratos, o evento era anualmente noticiado nos periódicos da cidade.

4.2 SURGE OUTRO FESTIVAL...

Em 1980, a EMPETUR promoveu outro festival de ciranda, o Festival de Cirandas de Pernambuco, realizado na Ilha de Itamaraca, entre 1980 e 1986. O Festival de Cirandas da Ilha de Itamaracá foi organizado pela jornalista Valdelusa D'Arce com o objetivo de homenagear a cirandeira Lia de Itamaracá e ocorreu no bar e restaurante Sargaço, localizado na Praia de Jaguaribe, na citada Ilha, onde a cirandeira trabalhava como cozinheira e à noite apresentava sua ciranda.

Nesses festivais se escolhia a “melhor ciranda do ano” a partir de uma comissão julgadora formada por estudiosos de diversas áreas da cultura: folcloristas, jornalistas, empresários, pu-

blicitários, radialistas, cirandeiros, entre outros. E estes, com base em critérios impostos pelos regulamentos das instituições produtoras do evento, julgavam e premiavam o grupo de ciranda vencedor.⁴⁹ Para os cirandeiros participarem dos festivais, exigia-se ainda o atendimento aos requisitos do regulamento do concurso, o número mínimo de participantes, a padronização da indumentária, entre outros critérios.⁵⁰

A uniformização das vestimentas dos grupos, a partir desses eventos, tornaram-se fator fundamental para as apresentações no que se refere à organização, à distinção e ao destaque, principalmente dos mestres. Estes usam alguma cor ou adereço que os diferenciem dos demais componentes do grupo – a exemplo de chapéus de palha ou lenços – para determinar que é o responsável e “dono” da ciranda. Os novos espaços e o público que passou a fazer parte das apresentações da dança de roda metamorfosearam sua forma e configuração, descritas por estudiosos nas décadas anteriores e pelos mestres cirandeiros. Houve mudanças significativas nos instrumentos, passos da dança, participantes da ciranda, organização dos mestres e músicos da roda.

O fato dos cirandeiros terem que se adequar aos novos espaços para cirandarem, alteraram a posição do mestre, do contra-mestre e dos músicos que saíram do centro da roda – como foi descrita e representada a ciranda nas décadas de 1950-1960 – para se adaptarem aos microfones e aparelhos de som, elementos que não compreendiam o cotidiano dos atores sociais que dançavam nas pontas de rua e terreiros das casas, mas que agora faziam parte destes novos espaços. Cirandar em alguns lugares passou também a haver limite de tempo e de participantes. Isso se devia ao tamanho dos espaços, agora fechados ou em tablados, bem como do tempo destinado para a apresentação de cada grupo no evento.

Por Déborah Callender



Figura 61
Apresentação da Ciranda do Amor
no município de Ferreiros-PE.

⁴⁹ Participaram da comissão julgadora dos diversos Festivais de Cirandas nomes como das cirandeiras Lia de Itamaracá e Dona Duda; dos maestros Nelson Ferreira e Agrício Braz dos Santos; Francisco Advíncola (publicitário), Rosa Maria (radialista), Ricardo Pinto, Leonardo Silva, Valdelusa D'Arce (jornalista); Evandro Rabello, Jaime Diniz (escritores), entre tantos outros.

⁵⁰ Essas regras não eram fixas. Algumas variaram durante o período em que ocorreram os Festivais de Cirandas e a cada concurso acrescentavam-se outros critérios. Não sabemos o número máximo de cirandeiros exigido pelo certame para a apresentação, mas de acordo com os periódicos alguns grupos de cirandas chegaram a se apresentar até com 50 (cinquenta) integrantes.

Impondo regras e trazendo os cirandeiros para outros ambientes, os festivais de cirandas – através do regulamento – delegaram uma outra dinâmica para os grupos nos espaços sociais onde os mesmos se apresentavam. A mudança do habitat da ciranda, das pontas de rua, beiras de praias e dos terreiros dos engenhos, transmudou sua atmosfera simbólica, criando outros sentidos e significados, sobretudo para os cirandeiros, fazendo-os estabelecer novas redes de sociabilidades e temporalidades não partilhadas no período anterior à popularização do folguedo. Nas palavras do mestre João da Guabiraba:

Quando começou a ciranda era só o cirandeiro e as meninas que fazia a resposta. Não tinha músico, era no pé de manga assim, colocava um candeeiro, chamava a turma toda do bairro e a ciranda começava. Era a noite toda. E eu tocando na ciranda, naquele tempo eu tocava. Era a noite todinha a ciranda. Depois foi que botaram uma hora de apresentação, de show. Hoje não toca a noite toda.

A partir desse certame, os cirandeiros passaram a se apresentar com “efeito” de show e a padronização da indumentária foi incorporada pelos mesmos. O cirandeiro Geraldo de Almeida apontou essa padronização, percebendo-a como elemento essencial para a vitória nos festivais, uma vez que “[...] para participar, tinha que estar com sapato igual, roupa igual, sob pena de não ganhar.” (GERALDO DE ALMEIDA, Apud. VICENTE, 2008, p.108). Que a uniformização da vestimenta era exigida pelo regulamento dos festivais, enfatizado aqui na narrativa do cirandeiro Geraldo de Almeida, parece afinar-se com a compreensão da cirandeira Cristina Andrade. Na sua opinião, foram os festivais que estabeleceram uma padronização no vestuário para as apresentações dos cirandeiros, uma vez que:

Tinha um festival, e aí o pessoal fazia uma blusinha igual, aí outro fazia uma calça jeans igual. Porque antigamente aqui tocava ciranda de todas as cores no palco, depois do festival o pessoal começou a se organizar, aí ficou organizado o trabalho, ficou bom, ficou bonito. (CRISTINA ANDRADE, Apud. VICENTE, 2008, p.108)

Essas transformações foram em grande parte produto das políticas de turismo que, através dos regulamentos, exigiam que os cirandeiros estivessem “tipicamente trajados”, criando vestimentas “características” para a prática cultural. É relevante destacar ainda que vencer um festival não representava apenas ser considerado “o melhor cirandeiro pernambucano”, cujo título o certame fazia menção. Mas também o vencedor recebia uma premiação, que era um troféu e uma quantia em dinheiro. Assim, vencer significava apoio e oportunidade de divulgação para o grupo, bem como o estabelecimento de novos contratos.⁵¹ O grupo vencedor, além dos prêmios, tinha o direito de participar, prioritariamente, de todos os festejos promovidos pela Emetur.

A divulgação da ciranda a partir dos festivais estimulou o surgimento de novos grupos na Região Metropolitana do Recife. Isso incluía cirandeiros vindos da Zona da Mata Norte, tais

⁵¹ Na escolha do/a cirandeiro/a vencedor/a dos festivais, a comissão julgadora levava em consideração critérios como melhor improvisação de loas, melhor instrumental e melhor coreografia, por exemplo, onde os grupos de cirandas da Região Metropolitana do Recife e também do interior do Estado poderiam vencer em cada uma das categorias citadas. Os três primeiros lugares recebiam um prêmio em dinheiro além de troféus; as demais cirandas participantes recebiam um cachê pela apresentação.

como os mestres Antônio Baracho, João Limoeiro e João da Guabiraba, advindos de Nazaré da Mata, Limoeiro e Aliança, respectivamente. A partir dos anos 1970 diversos grupos foram formados e a prática cultural teve seu período “áureo.” Ao ver da mestra Cristina Andrade, os festivais serviram como incentivo para a criação de novos grupos. Através desses, segundo a cirandeira, foram “formados vários grupos nessa época, quando é agora não tem mais grupo, os grupos tão se acabando.” (CRISTINA ANDRADE, Apud. VICENTE, 2008, p.109). É o que também nos apontou a cirandeira Lia de Itamaracá:

menina era tanto cirandeiro que tinha participando desse festival, era ciranda de Barbosa, ciranda de Geraldo de Almeida, era Biu da Guabiraba, era Duda. São muitos os cirandeiros que tem em Recife, todos eles faziam concurso de ciranda no Pátio de São Pedro, e Lia de Itamaracá no meio se amostrando. (LIA DE ITAMARACÁ, Apud. FRANÇA, 2011, p. 106).

Na opinião de Lia, o certame foi importante para proporcionar visibilidade, apoio e incentivo à sua ciranda, pois a promovia e possibilitava o estabelecimento de novas redes de relações. Isso resultou em outras demandas para apresentar seu grupo, não apenas na Ilha de Itamaracá, mas em diversos locais do Estado de Pernambuco. Para ela os festivais foram relevantes “[...] porque pelo menos eu lá fora eu levava meu currículo, levava meu trabalho e eles apoiava, e eles incentivava pra partir pra outra coisa”. Em meados da década de 1980, os Festivais de Cirandas foram encerrados, possivelmente devido ao redirecionamento da postura político-administrativa dos novos gestores dos órgãos públicos estadual e municipal no que se refere às questões relacionadas à cultura, possuindo outras pautas para suas ações que não incluíam mais esses eventos. Segundo Mariana Cunha Mesquita, passada “[...] à febre dos anos setenta, [...] a Ciranda caiu no ostracismo por duas décadas. Artistas como Maria Madalena Correia do Nascimento, mais conhecida como Lia de Itamaracá, artista popular que chegou a gravar um Lp na década de 70, perderam o espaço que haviam encontrado junto à mídia” (NASCIMENTO, 2000, p. 55-56).

Durante o período que ocorreram os festivais, havia apresentações de ciranda quase todos os finais de semana, tanto no Recife como nas cidades vizinhas, bem como nos períodos festivos: São João, Natal, aniversários das cidades, datas cívicas, festas de padroeiro. Nesse período, “[...] a ciranda tava com nome, prestígio, depois é que foi caindo, caindo.” (JOÃO DA GUABIRABA, Apud. VICENTE, 2008, p.109). Após o encerramento dos festivais nenhum outro evento na Região Metropolitana do Recife possibilitou espaço e visibilidade aos cirandeiros. De fato, as apresentações diminuíram muito depois do fim do certame, de modo a fazer o mestre Ferreira afirmar que se a manifestação não retornar à mídia, através de eventos como os festivais, tudo estará perdido:

se não botar em prática, [...] tirar [a ciranda] da partilheira (prateleira), fazer festival de ciranda, fazer o festival do frio, lembrar da ciranda pra botar, encher nos festivais, nas festas, se não fazer isso e não botar na mídia tudo vai ser perdido, aí tudo vai ser perdido.

Na opinião de Lia, mesmo após o fim dos festivais, a ciranda continua a ser algo bastante forte: “você pode botar o que botar no meio do mundo, você não derruba a ciranda não, derruba não, porque a ciranda é um ponto muito forte.” (LIA DE ITAMARACÁ, Apud. FRANÇA,

2011, p.110). Na década de 1990, após o surgimento do “Movimento Manguebeat”,⁵² liderado pela banda Chico Science e Nação Zumbi, a ciranda reapareceu nos meios de comunicação massiva – ainda que de forma mais tímida que há duas décadas passadas – na figura da cirandeira Lia de Itamaracá, consagrada então pelos periódicos como a “Rainha da Ciranda.” De acordo com a narrativa de Lia, após o fim dos festivais, a força da ciranda, talvez tenha sido mostrada no momento do seu “retorno” aos palcos através da própria cirandeira, que foi incluída pelo Movimento Manguebeat no elenco do festival Abril Pro Rock em 1998. Depois dos festivais, os grupos de ciranda passaram a se apresentar apenas através de contratos provenientes de instituições públicas e privadas, normalmente como parte das programações dos eventos culturais promovidos pelo Governo do Estado de Pernambuco e pelas prefeituras das cidades da Região Metropolitana do Recife e Zona da Mata Norte. Entretanto, atualmente os grupos enfrentam diversas dificuldades, as apresentações são escassas, embora possam ocorrer em qualquer época do ano, há maior frequência nos festejos juninos, natalinos e festas de padroeiros.

Em 2010, na Zona da Mata Norte pernambucana, na cidade de Tracunhaém, a iniciativa de um produtor cultural resultou em uma significativa celebração para os grupos de ciranda dessa região, o Encontro de Cirandeiros da Mata Norte, possibilitando visibilidade para os cirandeiros da região, resgatando e reativando cirandas que não mais estavam em atuação.

4.3 O ENCONTRO DOS MESTRES NA MATA NORTE

O Encontro dos Cirandeiros da Mata Norte foi idealizado pelo produtor cultural Gilson Xavier da Silva, também conhecido como “Gilson do Turismo”, residente em Tracunhaém, Zona da Mata Norte de Pernambuco. O referido projeto foi uma iniciativa de Gilson cujo objetivo era de resgatar os grupos de cirandas localizados na região da Mata Norte que estavam invisibilizados. Alguns mestres, inclusive, tinham deixado de se apresentarem, como afirmou Seu Gentil, mestre da Ciranda Misteriosa:

Nessa época eu estava bem desanimado, não aparecia apresentação, eu já estava pensando em parar com a ciranda, só não acabei porque o meu sobrinho Nilson dizia ‘não tio não acabe coma ciranda não, se o senhor gosta e lhe dá alegria o senhor não deve acabar’ [...]. E nesse tempo a ciranda ficou guardada, então, foi quando Gilson chegou aqui em casa e falou que estava criando um projeto na FUNDARPE[...]. O projeto foi aprovado [...] então eu fui e coloquei os instrumentos pra fora e fui ajeitando, quando foi no dia do encontro fiz minha apresentação. O encontro foi importante para que eu tomasse gosto novamente pela ciranda”.

Após participar de um curso de formação de Produtor Cultural voltado para a cultura popular, ministrado por Afonso Oliveira, Gilson do Turismo ampliou seus horizontes e habilidades, decidindo elaborar projetos culturais para apresentá-los à Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco – FUNDARPE. O projeto Encontro dos Cirandeiros da Mata Norte foi um dos trabalhos idealizados pelo produtor cultural submetendo-o ao edital do

⁵² O “Movimento Manguebeat” foi uma das manifestações musicais brasileiras mais significativas a ocorrer nos anos 90. Surgido no Recife, o Movimento envolvia processos de reelaboração de práticas culturais e musicais populares, como a ciranda, o maracatu, o caboclinho, entre outros. Os músicos e bandas, como Chico Science e Nação Zumbi, Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A produziram músicas marcadas pelo hibridismo cultural, dinamizando a cultura local e potencializando as possibilidades de expressão de diversos artistas populares e grupos musicais ligados à cultura local.

Fonte: Acervo da Associação Respeita Januário-ARI



Figura 62
Folder Encontro de
Cirandeiros da Mata Norte
(novembro de 2010)

Funcultura no ano de 2009. Na ocasião, o Encontro de Cirandeiros da Mata Norte foi um dos contemplados no edital Gilson explicou::

Há anos que eu convivo com a cultura popular aqui na Mata Norte, principalmente em Tracunhaém e há anos que eu vinha sentindo a ausência dos cirandeiros, que no passado eu via falar, em Edmilson, João Limoeiro, de Carpina, José Galdino e os demais, tinha outros cirandeiros da região sem ser esses três. [...] Aí durante o curso de formação de produção cultural, cada aluno que tinha que apresentar um projeto [...] aí eu fui logo no foco que era os cirandeiros que estavam ausentes aqui na Mata Norte, aí eu dei o tiro, Encontro de cirandeiros da Mata Norte.

O primeiro Encontro dos Cirandeiros da Mata Norte foi realizado em 2010 na cidade de Tracunhaém, conhecida como a cidade do Artesanato em Barro. No referido encontro, além da apresentação de diversos grupos de ciranda da Mata Norte, ocorreu também seminários, debates, oficinas, entre outras atividades que versavam sobre o tema da ciranda, reunindo mestres cirandeiros e pesquisadores. Nesse encontro participaram os mestres cirandeiros João Limoeiro (Ciranda Brasileira), Zé Duda (Ciranda Rosa de Ouro), Erasmo (Ciranda Nordestina), Santino (Ciranda Popular), Genivaldo (Ciranda Flor do Amor), Biloco (Ciranda dos Cangaceiros) e Zé Galdino (Ciranda do Amor), entre outros. No ano de 2011, ocorreu o segundo Encontro dos Cirandeiros, realizado também em Tracunhaém. Nos anos de 2012 e 2013, o projeto de Gilson Xavier, que promovia o referido evento, não foi aprovado, impossibilitando, assim, Por isso a realização do Encontro nesses anos. “Em 2012 eu perdi, não realizei e, agora recentemente não foi aprovado, eu estou aguardando qual foi o motivo que não foi aprovado”, afirmou Gilson.

Apesar de não ter havido continuidade nos anos posteriores, o Encontro de Cirandeiros da Mata Norte foi considerado um dos momentos mais importantes para os grupos de ciranda da

Figura 63
Folder. Encontro de
Cirandeiros da Mata Norte
(dezembro de 2011)

FESTIVAL CANAVIAL

ENCONTRO DE CIRANDEIROS DA MATA NORTE 2011

05 a 10 de dezembro de 2011
Tracunhaém - PE

PROGRAMAÇÃO

OFICINA DE CIRANDA
05 e 06/12/2011 - Segunda-feira e Terça-feira
Local: Ponto de Cultura Andaluza
Hora: 08h00 às 12h00
Com o Mestre Genivaldo da Ciranda Girassol do Amor (Condado)

RODA DE MESTRES
09/12/2011 - Sexta-feira
Local: CENTRART
Hora: 09h00 às 12h00
Participação dos Mestres: João Limoeiro, Edmilson de Tracunhaém, Moisés Lins e Bino

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS
09 e 10/12 - Pátio de Eventos - Entrada da Cidade

09/12 - Sexta-feira
20h00 - Pena Branca e a Ciranda Rosa Viva (Lagoa de Itaenga)
20h30 - Erasmo e a Ciranda Nordestina (Carpina)
21h00 - Mestre Bino e a Ciranda Nordestina (Araçolaba)
22h00 - Maracatu Nação Pernambuco (Oitinda)
23h00 - Beto Masaró (Oitinda)
00h00 - Santino e a Ciranda Popular (Nazaré da Mata)
00h30 - Elloco e a Ciranda dos Cangaceiros (Goiana)
01h00 - Genivaldo e a Ciranda Girassol do Amor (Condado)

10/12 - Sábado
20h00 - Maracatu Estrela (Tracunhaém)
20h30 - Edmilson e a Ciranda Estrela (Tracunhaém)
21h00 - Moisés Lins e a Ciranda Alinhando Pensamentos (Lagoa de Itaenga)
21h30 - Cristiana Andrade e a Ciranda Dengoza (Recife)
22h00 - Du Passinho e a Ciranda Pernambucana (Bequimunga)
22h30 - Quinteto Violado (Recife)
23h30 - João Limoeiro e a Ciranda Brasileira (Carpina)
00h00 - Banda Homem de Barro (Tracunhaém)

Produção: Gilson do Turismo
Apoio: Prefeitura Municipal de Tracunhaém
Instituições: FUNDAPE, Secretaria de Cultura, GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO

Fonte: Acervo da Associação Respeita Januário-ARJ

região, devido a visibilidade que este proporcionou aos mestres, sobretudo os que há um certo tempo já não se apresentavam. O evento também favoreceu o retorno de alguns cirandeiros aos palcos, como por exemplo, o mestre Gentil, da Ciranda Misteriosa, que voltou a cantar cirandas a partir do convite para se apresentar no Encontro.

O Encontro de Cirandeiros da Mata Norte foi realizado em diversos espaços do município de Tracunhaém, como por exemplo, no Ponto de Cultura Andaluza, na praça da cidade e em espaços de instituições públicas do município, cedidos pela Prefeitura Municipal para a realização de oficinas e seminários. As apresentações de cirandeiros também ocorreram na praça da cidade de Tracunhaém, conhecida como Praça Costa Azevedo, bem como no Pátio de Eventos. Os referidos locais são espaços destinados ao lazer, à cultura e ao entretenimento, uma vez que diversas apresentações culturais, exposições de filmes e exposições de artesanatos, entre outras atividades lá acontecem.

O referido evento reuniu diversos cirandeiros da ZMN, contemplando um grupo de ciranda de cada cidade da Mata Norte. Também participaram outros grupos culturais da cidade de Tracunhaém, como por exemplo, o Bloco Rural Caravana Andaluza e o maracatu Leão Misterioso, além de seminários e oficinas com a participação de cirandeiros e pesquisadores do tema. Com uma programação bem diversa, o Encontro de Cirandeiros da Mata Norte contou com o patrocínio e apoio de instituições como o Funcultura, a Fundarpe e o governo do Estado de Pernambuco e do governo municipal de Tracunhaém. O produtor cultural Gilson Xavier ressaltou sua importância, sobretudo pela visibilidade que o evento promoveu aos mestres:

Antes [os cirandeiros] estavam sem fazer mais apresentações, estavam esquecidos aqui na Mata Norte. Muitos nem lembravam de cirandeiros aqui, que existia ainda ciranda, pelo incentivo que não estava tendo, e hoje vários são reconhecidos aqui na Mata Norte.

Além de resgatar os grupos de cirandeiros que estavam invisibilizados na região da Zona da Mata o evento incentivou, sobretudo, a formação de novos grupos da dança de roda. A razão do encontro, na opinião do produtor cultural, deveu-se a necessidade de:

Incentivar os demais mestres a formar outros grupos de ciranda, incentivar o público valorizar mais a ciranda e buscar aqueles cirandeiros que no passado abrilhantaram os eventos culturais da Mata Norte e até 2010 estavam esquecidos, não estavam mais realizando apresentações, e principalmente as prefeituras aqui da Mata Norte, nos eventos culturais não colocariam eles para se apresentar e valorizar.

Gilson Xavier afirmou que através desse evento “muitas cidades hoje já chamam os cirandeiros para se apresentar nos eventos culturais. Jovens hoje já formaram um grupo de cirandas”. Tanto os Festivais de Cirandas como o Encontro de Cirandeiros da Mata Norte ao mesmo tempo em que promoveram os grupos e seus sujeitos sociais a uma maior visibilidade, transformaram a manifestação cultural, criando uma outra dinâmica para a mesma. Rearticulando a ciranda num formato de show, foram desencadeadas diversas mudanças, como a padronização da indumentária, novos passos da dança, novas coreografias (criação de um balé), a introdução de novos instrumentos, além de outros usos e sentidos para a prática cultural.

No íterim dessas mudanças, chamamos a atenção para as transformações operadas na manifestação cultural que anteriormente eram organizadas por grupos locais, os próprios cirandeiros, ou mesmo donos de pequenos comércios, os botequins. As rodas eram feitas visando “quebrar a rotina” em tempo de festa e de diversão nos finais de semanas. Por vezes o cirandeiro não recebia nenhum valor por tocar a noite inteira. A princípio as rodas não tinham hora para terminarem, atualmente o tempo de apresentação dos grupos dura entre quarenta minutos e uma hora. As apresentações passaram a ser organizadas com a participação da mídia, de empresas privadas, empresas de turismo e produtores culturais:

A ciranda “pé duro” era mineiro, bombo e tarol, não tinha uma música, era na seca, nem som, nem música, [...] quem tivesse garganta cantava, [...] quando terminava ninguém pagava a ninguém [...] era a bondade que tinha, era um cafezinho, um pão marroco, um taquinho de beiju de caco naquela época, um taco de tapioca, [...] e era todo mundo contente, hoje não. Hoje quando vem tocar já vem tudo contratado [...] hoje se não pagar o povo não toca.

Em contraste, hoje, em razão das transformações sociais que envolveram a manifestação, os cirandeiros não só cumprem o horário como também esperam o valor estabelecido no contrato, como evidenciado na fala de Biu Passinho. Afinal, o mestre compreende que a estrutura de funcionamento da ciranda se modificou. Foi em meio a esse panorama que os cirandeiros em Pernambuco reconfiguraram os sentidos e significados simbólicos das suas práticas, transmutando-se, a partir das mudanças operadas na cidade e no engenho e de suas novas formas de lazer, da indústria do turismo e da indústria cultural. Tanto a “ciranda praieira” quanto “ciranda de engenho”, foram nutridas por uma dinâmica, através dos sujeitos sociais, nas suas “artes de fazer”, atribuindo a estas novos significados em função dos interesses dos que a faziam e dos que se apropriaram da mesma.

4.4 NO CIRANDAR DAS RODAS – ESTABELECENDO MUDANÇAS

As mudanças operadas nos grupos de cirandas não se detiveram apenas à configuração das rodas, tampouco aos novos agentes promotores das apresentações. As letras das canções – que podem ser decoradas ou improvisadas (está última sendo muito reverenciada entre os mestres) – também foram modificadas, sobretudo no que se refere aos temas. As “cirandas de engenho” geralmente tinham suas cantigas ligadas à agricultura, à natureza, ao amor, entre outros. Já as “cirandas praieiras” foram elaboradas utilizando nomes próprios e de empresas comerciais (principalmente através de jingles), servindo como mais um meio propagandístico. Isto não resultou apenas da criatividade dos atores sociais, mas, sobretudo, para atender a uma demanda do mercado de bens culturais.

Mestre Biloco recordou a modificação no que concerne aos instrumentos, pois “no início a ciranda tinha apenas o bombo, a caixa, o ganzá e apenas um músico de sopro, [...] hoje não, já são três, a ciranda agora é mais cheia e fica mais bonito, dá mais harmonia ao som que é bom para quem está ouvindo”. Atualmente, não apenas o terno (bombo, caixa/tarol e ganzá) e outros instrumentos percussivos compõem as rodas, mas também instrumentos de sopro como sax, trombone e trompete, além de alfaia, violão, violino e até acordeon, entre outros. Os instrumentos de sopro tem a função de responder ao verso do cirandeiro, o que anteriormente era realizado por um coral de mulheres, denominadas de cirandeiras. A introdução do violão e violino, de acordo com Jau Melo da Ciranda Cobiçada, foi para que seu grupo fosse considerado diferente:

a importância do violão e do violino, que não são tipicamente de ciranda, mas que deu certo... [foi] para não se tornar uma ciranda comum. O nosso instrumento de melodia é o violão, juntamente com o instrumento de harmonia que é o violino.



Por Jau Melo

Figura 64
Ciranda Cobiçada, Olinda-PE. Apresentação em Porto de Galinhas-PE.



Figura 65
Ciranda Cobiçada – ensaio
aberto na Praia do Janga,
Paulista-PE.

Sem recursos financeiros, muitos cirandeiros formaram seu grupo confeccionando, com a ajuda de amigos, seus próprios instrumentos ou mesmo comprando-os usados. O bombo era feito de pele de couro de bode e macaíba e o mineiro em latas de leite ou óleo com caroços de milho. Como afirmou mestre Bino, “era muito caro, eu não tinha condições de comprar na época. O material saiu muito mais barato, o ferreiro não cobrou nada”. Atualmente os instrumentos são comprados, mas percebemos que nem sempre foi assim, como afirma mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana: “Antigamente eu fazia artesanalmente, eu ia lá derrubava o pé de macaíba e eu tirava e fazia o bojo e fazia amarrado de corda não é [...] isso eu já parei, mais ou menos em 80 – 81.”

Segundo mestre Edmilson a música da “ciranda de engenho”, também conhecida como ciranda “antiga”, era feita através do improviso dos versos e com a presença de um coral das cirandeiras. As mulheres que faziam o coro, na maioria das vezes, eram parentes do cirandeiro e/ou moradoras do engenho:

Nas cirandas antigas, os cirandeiros cantavam e quem respondia os cirandeiros eram as cirandeiras, que ele já andava com a equipe dele [...]. Cantava aquela ciranda, eles paravam e as cirandeiras respondiam a eles, fazia o coral dele [...]. As cirandeiras que faziam o coral dele.

Ao contrário da ciranda “antiga”, na música da ciranda “nova” o cirandeiro é quem responde aos músicos. Mestre Edmilson continua explicando:

Já na ciranda nova, essa que eu vivo com ela, aí a gente que responde ela para os músicos tocarem, os músicos fazem a parte deles e eu faço a minha, eu paro, o músico pega, o músico para, eu pego. As cirandas novas são essas, as antigas são muito diferentes, as cirandeiras que faziam o coral dos cirandeiros [...] as novas tem mais melodia, tem mais argumento, mais rima, mais histórias nas novas, e os antigos eram as mulheres que respondiam os cirandeiros, os cirandeiros cantavam os versos e as cirandeiras que respondiam.

A dança é um dos elementos mais expressivos da ciranda. Ela se inicia através de um círculo formado pela união das pessoas que assistem às apresentações, o público participante. A Ciranda Brasileira tem uma especificidade no que se refere à dança: é o único grupo que se tem notícia na Zona da Mata Norte que se apresenta com um grupo de bailarinas com o objetivo de fazer coreografias no palco. Estas dão as mãos umas às outras e giram coreografando com os pés e os braços, incentivando o público a dançar.

Conhecida como uma dança de roda, a dança da ciranda é coletiva e envolve o público nas apresentações. Os/as cirandeiros/as todos/as que participam da roda) executam a coreografia acompanhando o ritmo da música, podendo a roda crescer e, a partir dela, outras rodas poderão ser formadas. Não existe regra para entrar e sair da roda; a dança é aberta ao público. No que se refere ao ritmo da ciranda também ocorreram alterações ao longo do tempo. As cirandas da Zona da Mata costumam ter um ritmo mais acelerado, enquanto que os grupos da Região Metropolitana têm, normalmente, um ritmo um pouco mais lento e cadenciado.

A dança apresenta diversas variações, dependendo do local de sua ocorrência, da rítmica e da temporalidade. De um modo geral, os/as cirandeiros/as se organizam de mãos dadas formando uma roda que executa movimentos giratórios. Sobre isso Seu Edmilson explicou que “a dança é normal, no balanço, o pé esquerdo na frente, o pé direito atrás, às vezes um pé direito na frente, e o pé esquerdo atrás, é assim, sai se balançando assim no embalo. Chama ciranda do embalo”. Segundo o relato de Seu Edmilson, a dança atualmente é mais moderna: “Essa de agora é uma moderna, assim ó, vai levando bem devagarzinho, bem bonitinho, bem comportado, aí depende do verso do cirandeiro, né?”. Já a dança da ciranda de engenho “é mais avexada, o pé é um na frente e outro atrás, esquerdo, direito na frente e o outro atrás”. Mestre Biu Passinho, ao falar da dança na ciranda de engenho, afirmou que “[...] a batida [era] mais ritmada, mais ligeira, um pouco, e a dança mais ligeira. Hoje [...] o instrumento bate mais lento e o povo dança mais lento”. De acordo com a explicação dos mestres, uma vez que o ritmo da música se modificou, os passos acompanharam essa transformação, e se antes dançava-se de modo “avexado”, agora os passos tornaram-se “comportados”, mais lentos e arrastados.

4.5 NO CADENCIAR DOS PASSOS – INSTITUINDO OUTROS SENTIDOS...

As transformações operadas na sociedade a partir da disseminação dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural se constituem em fatores relevantes para analisarmos como a ciranda em Pernambuco se transformou em um produto de consumo no mercado de bens culturais, tornando-se tema de diversas propagandas comerciais. A partir da década de 1970 a mídia, sobretudo a publicidade, passou a utilizar a prática cultural como mote propagandístico, tanto no que se refere aos temas das melodias como da própria representação ima-

gética da dança. Segundo o folclorista Evandro Rabello, nos anos 70 a ciranda nas emissoras de rádio e televisão foi:

[...] utilizada como publicidade comercial de loteamentos, lojas, óleo de cozinha, etc., e até uma conhecida loja de eletro-doméstico do Recife vinha fazendo publicidades em jornais utilizando diversos papais-noéis mãos [sic] dadas na roda da Ciranda (RABELLO, 1970, p. 87).

A prática cultural também foi utilizada na elaboração de jingles, comerciais de TV e rádio, como também na composição das letras das canções da ciranda, abordando nomes próprios ou de entidades comerciais, as quais passaram a ser comuns nestas letras.⁵³ Em Pernambuco, artistas – pintores, desenhistas, gravadores, fotógrafos, ceramistas, como por exemplo, Bajado, Abelardo da Hora e José Costa Leite, utilizaram a manifestação como tema de suas obras, imprimindo a roda de adultos em seus trabalhos, significando-a e/ou ressignificando-a.⁵⁴

Utilizadas não só como meio propagandístico, as cirandas também foram empregadas, pelo menos desde a década de 1940, com objetivos eleitorais, através de suas cantigas, ou mesmo em palcos e/ou palanques, onde os cirandeiros se apresentavam em comícios durante campanhas políticas, tanto na Região Metropolitana do Recife como na Zona da Mata. Seu Moisés, mestre da Ciranda Alinhando Pensamentos, localizada em Lagoa de Itaenga, município da Mata Norte de Pernambuco, afirmou que “a ciranda sempre foi muito forte aqui, muito forte porque a ciranda ela sempre foi um veículo muito utilizado pelos políticos em campanhas políticas, nos showmícios.”

A cirandeira Dona Duda também relatou que foi convidada por um prefeito para se apresentar em Belém de Maria, no interior do Estado de Pernambuco, em um evento político. A apresentação ocorreu na mesma ocasião de outra festa, patrocinada pelo candidato do partido opositor. A ciranda dela teria atraído as pessoas desse outro festejo, fato que teria descontentado o candidato promotor do mesmo, fazendo-o enviar “seus capangas” para acabar com a ciranda que se encerrou com a chegada da polícia. Em seu relato a cirandeira narrou:

Há anos atrás fui convidada para apresentar a ciranda em Belém de Maria, no interior de Pernambuco, em um período junino de campanha política para a prefeitura. Nesta mesma noite tinha outra festa num clube da cidade, do partido opositor. A ciranda se apresentava na praça com grande sucesso, tanto que as pessoas da outra festa foram saindo e esvaziando o clube. O outro político inconformado mandou seus capangas à praça para soltar fogos buscapé no meio da ciranda. A polícia chegou e realmente encerrou as duas festas. (DONA DUDA, Apud. ARAÚJO, 2004, p.31)

⁵³ Embora tenha sido nos anos 1960-1970 o período em que as práticas culturais populares e, sobretudo a ciranda, tenham assumido a função propagandística na mídia, gostaríamos de assinalar que já em 1935 encontramos a imagem de uma roda de ciranda como objeto propagandístico da Tramways. In: Anuário pernambucano. Suplemento do Diário da Manhã e do Diário da Tarde, 1935.

⁵⁴ Citamos ainda fotógrafos como Alcedo, Afrain Rozowykiat, Bezerra Neto, Fritz Simons, Vladimir Barbosa, Alcindo de Souza, Severino José da Silva, Antônio Alves de Souza, Francisco Silva, Maurício Coutinho etc., também documentaram a ciranda em suas fotografias. Ceramistas como Antonia Leão, de Tracunhaém e Marinalva, da cidade de Caruaru, imprimiram a roda de adultos em suas peças. Ver RABELLO, Evandro, op.cit. p.88.

O uso da dança de roda como um meio transmissor de ideias, poesias e concepções não ficou restrito ao passado. Recentemente, no ano de 2006, a Ciranda Pernambucana recebeu um convite para participar da campanha eleitoral do então candidato à reeleição para o governo do Estado de Pernambuco, Eduardo Campos. A apresentação ocorreu na Praia do Paiva, Cabo de Santo Agostinho, com a participação de trinta cirandeiros e cirandeiras (dançarinos/as), o terno, as *backingvocals*, os músicos e o mestre do grupo. A gravação da apresentação, usada no vídeo de divulgação da candidatura de Eduardo Campos, demorou uma manhã inteira e contou com figurantes contratados por assessores do governador para fazerem a roda de ciranda na praia. Sobre esse acontecimento o mestre da Ciranda Pernambucana contou:

O secretário de cultura disse: Mestre Ferreira, tem uma pessoa aqui na linha que quer falar com o senhor com urgência! Quando olhei era o coordenador da campanha dele [Eduardo Campos]. Mestre Ferreira? é ele! Mestre Ferreira eu vi um vídeo aqui e nós tamo vendo, pra botar sua ciranda pra ser o perfil da campanha de Eduardo, meu filho pra mim é um prazer! (Ferreira) Ele é o meu candidato de coração! [...]. Ele disse tá certo.

Ao longo dos anos a ciranda assumiu outros sentidos sociais que extrapolaram a diversão e o entretenimento dos indivíduos, adquirindo funções econômicas, sociais e até religiosas para diversos grupos. Mestre Lua, da Ciranda Lunar de Olinda, por exemplo, utiliza o folguedo como um veículo de transmissão da cultura popular e de educação para os jovens de sua comunidade. Na concepção do cirandeiro, a existência do seu grupo é uma maneira de minimizar o risco de marginalização social dos jovens. Para ele:

O maior foco [da Ciranda Lunar] é o social. [...] Porque se nós não envolvermos os jovens, eles vão [es]tar curtindo o que a TV, o rádio nos oferecem, a internet [...] Então, sou cirandeiro? Sou cirandeiro. Sou coquista? Sou coquista [...], mas meu maior foco é passar esse conhecimento que eu adquiri na minha juventude para esses jovens. [...] É mais do que ser um cirandeiro, ter um grupo de ciranda, educar através da ciranda, mostrar que o melhor caminho é esse.

Nesse contexto, outro grupo diferenciado é a Ciranda do Galinho do Nordeste, fundada em Março de 2002 pelo músico Amauri Nascimento, morador do bairro de Rio Doce, Olinda. O músico já possuía os instrumentos básicos para a criação de um grupo de ciranda, porém não havia cirandeiras para a execução da dança. Amauri decidiu então convidar a Turma da Nicinha (grupo que pratica hidroginástica há cerca de trinta anos, na praia de Casa Caiada) para realizar a coreografia. A Turma da Nicinha, fundamental para a composição e história da Ciranda do Galinho do Nordeste, é formada por mulheres com idade entre 50 e 90 anos. São cerca de trinta cirandeiras da Turma que participam da ciranda e muitas delas fazem parte de outras formas de expressão cultural, a exemplo do Pastoril da Turma da Nicinha e da Caminhada do Forró e do Carnaval, com o bloco Turma da Nicinha em Folia. O grupo se apresenta há onze anos às suas próprias custas. O diferencial dessa ciranda está, além das cirandeiras, na motivação do grupo em fazer a prática, mesmo sem haver patrocínio ou qualquer verba destinada à preservação do bem. De acordo com Seu Amauri:

Sem remuneração, os materiais todos nossos, por amor, por amor a causa da música, a causa da ciranda, e até hoje nós não temos patrocínio de ninguém, não é? Houve uma colaboração da Prefeitura de Olinda, só em divulgação, não é? No início, alguns jornalistas, eles gostaram muito da ideia, né? E também a Rádio Capibaribe já divulgou, Rádio Recife, porque eles jogaram na imprensa, né? Foi muito importante, porque a ciranda ficou muito conhecida, né? [...] elas acompanham por prazer, né? [a Turma da Nicinha], ninguém tem interesse financeiro nenhum, apesar de eu ser um artista que vivo da música. Mas lá eu faço gratuito, eu faço gratuito essa ciranda, e até hoje, com muito amor, venho trabalhando nesse sentido, porque a ciranda pra mim é uma coisa que mora no meu coração.

Dentre os grupos mapeados para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) encontramos uma ciranda que possui uma relação estreita com a religiosidade, mais especificamente com uma religião de matriz africana, o candomblé. O grupo, denominado de Ciranda de Acalanto, foi criado em 2003 no bairro de Guadalupe, Olinda/PE, pela musicista e yalorixá (mãe-de-santo) do Terreiro Ylê Axé Oxum Karê, Beth de Oxum. De acordo com a yalorixá, o grupo é “formado por setes mulheres unidas pelo fio da música e da espiritualidade. Porque a gente tinha uma relação, além de amigas, família, era todo mundo de candomblé.”

Para Beth de Oxum, Iemanjá é a “mãe da ciranda”, além de ser responsável por ter “colocado [ela] na música” e criado uma ciranda. Neste sentido, a yalorixá segue diversos rituais para sua proteção e de seu grupo. No entanto, percebe-se que não há uma obrigação ritualística entre a ciranda e o candomblé, mas sim uma relação entre a subjetividade dos componentes do folguedo e um sentido mais profundo da cultura popular. Em outras palavras, a percepção da prática cultural como celebração, união e força da sua roda, está imbuída das energias dos orixás. Para Beth de Oxum, não é possível desvincular a ciranda da força e da proteção de Iemanjá. Exemplo disso foi a sua narrativa a respeito da criação da Ciranda de Acalanto, demonstrando o envolvimento entre a dança de roda e a religiosidade. Para ela, participar da ciranda durante vários anos com a cirandeira Lia de Itamaracá fez com que a musicalidade ficasse marcada em sua subjetividade. Assim, ela foi aconselhada por Iemanjá, “a grande mãe”, que voltasse a tocar ciranda para superar um momento de tristeza que foi causado pela morte de seu filho. Beth de Oxum explica:

A Ciranda de Acalanto se deu nesse contexto de tristeza, que eu tinha perdido o bebê, mas Iemanjá veio e disse: ‘levanta a poeira, dá a volta por cima, chama as mães de santo, chama as Yalorixás, bote a ciranda na roda’. Porque eu acho que Iemanjá é da ciranda, viu. Tem tudo a ver, porque é a celebração, coisa de Iemanjá mesmo. Por que a ciranda, diferente do coco, diferente do maracatu, é uma coisa que celebra, que unifica, que junta as mãos, é uma coisa muito linda, muito forte.

4.6 VISIBILIDADE MIDIÁTICA X INVISIBILIDADE SOCIAL

Se, por um lado, a visibilidade midiática que os cirandeiros tiveram, salvo exceções, não resultou em um retorno financeiro suficiente para que estes vivessem em melhores condições econômicas, por outro a comercialização da manifestação cultural permitiu-lhes que adentrassem em novos espaços e construíssem redes de sociabilidade com outros grupos sociais, que se

apropriaram e ressignificaram a ciranda. Durante esse período também houve uma maior popularização da dança de roda através de projetos e promoções turísticas – como por exemplo, os Festivais de Cirandas – e da utilização das melodias e/ou da imagem da manifestação como propaganda, uma vez que o gênero passou a ser gravado em Lps e compactos simples, tanto por cirandeiros como por artistas de formação erudita.

Diversos artistas populares muitas vezes ficaram à margem da produção, distribuição e circulação de sua arte. Os cirandeiros são um caso específico deste tipo de situação pois sendo que a maioria tem com pouca instrução/escolaridade, grande parte destes é semianalfabeta. Os mestres relatam as inúmeras dificuldades vivenciadas por eles cotidianamente: falta de apoio, recursos, reconhecimento, de espaços para realizar ensaios e divulgar a ciranda, e, sobretudo, uma falta de ajuda das autoridades locais. A falta de incentivo dos órgãos públicos foi apontada por diversos cirandeiros durante as pesquisas de campo para o INRC como um dos fatores para a ciranda ter adentrado na fase de um suposto “ostracismo.” Para o mestre Zé Galdino, os cirandeiros enfrentam muitas dificuldades para sobreviverem de sua prática. Atualmente, segundo ele, não há incentivo e/ou apoio de instituições públicas; a ciranda não é valorizada por sua importância enquanto prática identitária como deveria ser. Na compreensão do mestre, a dança de roda assume uma relevância social não apenas para os sujeitos da Zona da Mata Norte, cirandeiros e brincantes, mas para a vida do povo nordestino:

A ciranda é a vida do Nordeste, é a vida do povo do Nordeste. Não está na mídia porque não estão dando muita importância para a vida do povo. A ciranda é a vida do povo. A vida do povo sofrido. A ciranda veio do engenho, veio da senzala, veio do povo pobre. Eu acho que a pouca importância que estão dando é porque nasceu daí.

Poucas apresentações, divulgação insuficiente, ausência de espaço físico adequado para ensaios e o atraso ou não pagamento de cachês são as principais dificuldades para a manutenção dos grupos no Estado de Pernambuco. Estes problemas também fazem parte da história de Maria Madalena Correia do Nascimento, ou, Lia de Itamaracá, a cirandeira mais conhecida do Brasil. Denominada de rainha da ciranda, Lia é detentora de diversos títulos e homenagens como patrimônio vivo, Comendadora do Mérito Cultural, entre outros. Lia de Itamaracá, para além da fama, dos títulos e das homenagens, é uma artista popular dentre tantos outros em Pernambuco e no Brasil que, apesar de seu talento – e no caso específico de sua fama – não consegue sobreviver de sua arte. Essa é uma realidade comum entre os demais mestres cirandeiros do estado.

Depois da profissionalização da cirandeira e de uma série de homenagens, ela ainda encontra dificuldades para administrar seu Espaço Cultural na Ilha de Itamaracá que, por problemas estruturais, foi fechado em 2012. O Espaço – Ponto de Cultura desde 2008 – é um ponto de encontro da cultura local que recebia regularmente a tradicional Ciranda de Lia, assim como atividades socioculturais gratuitas como oficinas de percussão, cerâmica artesanal, confecção de instrumentos, shows, entre outros. Apesar da existência de Lei Estadual que confere ao município de Itamaracá o título de “Capital Pernambucana da Ciranda”⁵⁵, em virtude da importância da cirandeira, Lia enfrenta inúmeras dificuldades para dar continuidade ao seu trabalho, a exemplo do seu Espaço Cultural que foi criado com essa função, mas que não conseguiu sobreviver com os custos arcados pela cirandeira e seu produtor cultural Josiberto da Costa Heers

⁵⁵ A Lei Estadual 14.711 de 27/06/2012 confere ao município de Itamaracá o título de “Capital Pernambucana da Ciranda”. A citada Lei é de autoria da Deputada Estadual Teresa Leitão, PT/PE.

(Beto Heers). Entre estes problemas também houve o das fortes chuvas, as quais no início desse ano (09/01/2014) atingiram a Região Metropolitana do Recife resultando no desabamento do local. Sobre a falta de apoio das instituições Lia afirmou que:

O que a ciranda, a cultura precisa é o incentivo, a falta de incentivo, apoio, que você vê que praticamente os cirandeiros tá tudo parado, o Recife tem muitos cirandeiros bom, o Pátio de São Pedro é o foco da ciranda e, no entanto tá ali tudo parado, e o que tem de cirandeiro ali não é mole e cada um melhor do que o outro, mais infelizmente, eu não sei o que tá se passando com a cultura não é? Que ninguém tá incentivando! Ninguém apoia! Ninguém chega perto! Quer que o artista sozinho se vire, ou banque! Como é que pode? Eu tô achando a cultura muito, muito, parada por falta de incentivo.

Em sua narrativa, Lia explicou-nos que a falta de incentivo e de reconhecimento dos artistas populares pelas autoridades são fatores que, na concepção dela, levarão à “morte” da cultura popular. Em entrevista, ela finalizou seu relato com um pedido, solicitando das autoridades incentivo “às raízes da terra.”

Então, eu gostaria muito que esse povo não deixasse essa cultura cair, não deixasse morrer, porque a cultura é boa, a gente que somos do Recife, nós somos rico de cultura, tem muita coisa pra se ver aqui. O pessoal vai busca coisa na Bahia que não tem nada a ver, botar aqui em Itamaracá um trio elétrico, [...] para não botar as raízes da terra, não é falta de incentivo? Agora tem dinheiro pra esse povo, mas não tem para o nativo [...]. (LIA DE ITAMARACÁ, Apud. FRANÇA, 2011, p. 187)

No que se refere às palavras da cirandeira, podemos dizer que no Brasil não são dadas as condições de sobrevivência aos artistas populares como Lia de Itamaracá. Existe apenas o reconhecimento destes através de títulos e homenagens. Lia não conseguiu viver só da música. Já foi guia turística, cozinheira e merendeira, e é atualmente aposentada desta última função. Os valores recebidos como cirandeira não lhe permitiram custear suas despesas. Muitas vezes ela se apresentou em troca de pouco, ou de nenhum valor em dinheiro, como a mesma nos relatou: “Eu fiz muita ciranda de graça, aqui em Itamaracá, a troco de nada. Terminava a ciranda no outro dia, cadê, ia comprar o que pra comer, nem [uma] galinha tinha dinheiro pra comprar. [...] época difícil demais, bota difícil nisso. Hoje eu posso dizer que sou rica.” (LIA DE ITAMARACÁ, Apud. FRANÇA, 2011, p.179).

Muitos grupos ao receberem os cachês investem o dinheiro na manutenção da ciranda. É através dos recursos advindos das apresentações que são comprados os instrumentos, a instrumentária, o transporte, bem como as demais despesas que o grupo tiver, como, por exemplo, o deslocamento para as apresentações e a alimentação. Para a maioria dos grupos, o cachê é um complemento de renda. Embora pequeno e nem sempre recebido logo após as apresentações, o recurso é relevante para as despesas dos cirandeiros. Já para outros mestres, como João Limoeiro, o cachê é o único meio de vida, pois segundo ele “[...] um lenço que eu puxar do bolso e limpar o rosto foi adquirido com ciranda, casas que eu tenho foi ciranda, é muito trabalho, é muita luta”.

Nas apresentações dos grupos muitas vezes era apenas oferecido o lanche e o transporte para os componentes. Mestre Geraldo afirmou que nas ocasiões em que não eram pagos cachês, especialmente na Praça de Boa Viagem, enquanto a ciranda se apresentava ele passava

um chapéu recolhendo dinheiro com o público, a fim de pagar os músicos e o transporte. Na década de 1970, no Pátio de São Pedro, algumas apresentações eram financiadas pelos lojistas que tinham lojas de artesanatos e bares no local. Atualmente a maioria dos contratos para as apresentações de cirandas é realizada por instituições públicas, como as prefeituras municipais e o governo do Estado de Pernambuco, principalmente através da FUNDARPE. Neste caso, as apresentações ocorrem em momentos/ciclos festivos, de forma esporádica, em espaços públicos. Devido a isso, muitos grupos estão inativos, sem estímulo para se manterem, alguns inclusive já se desfizeram e outros não se apresentam mais. O público consumidor dos shows é representado pela população da cidade, na qual acontece a apresentação. Porém, segundo mestre Ferreira, esse cenário era bem diferente em décadas anteriores:

Na década de setenta havia ensaio toda semana, cantava quarta na Casa da cultura, sexta no Pátio de São Pedro e no sábado e no domingo na Praça de Boa Viagem, na beira da praia, no Bom Sucesso (Olinda) e Praça João Lapa no Varadouro (Olinda). Eu tinha meus músicos quando eu me apresentava toda semana, agora eu me apresento duas vezes por ano, veja como tá a ciranda, final de ano e São João. (MESTRE FERREIRA)

O desejo dos mestres era que houvesse uma regularidade de contratações para os grupos se apresentarem e que o estado tivesse uma política de valorização efetiva para com a manifestação cultural, pois segundo mestre Walter “o governo contrata a gente na época, acabou-se! Passou a época... tchau e não existe [...] A ciranda está no esquecimento porque hoje tá tudo parado. Você não encontra ciranda por aí, você não vê nada disso certo?” Sobre a responsabilidade dos poderes público e em relação à ciranda, mestre Ferreira entende que:

A maior pobreza dessa reportagem, que eu quero dizer que tá havendo, precisa que a Câmara Federal, o Senado Federal, os poderes públicos que fala da política de cultura, mas não bota os deveres da política pública da cultura. [...] Os deveres é valorizar a cultura, que não adianta esse trabalho [INRC da Ciranda] que vocês tão fazendo e deixar pra lá, e não valorizar. Quem primeiro apaga aí é as secretarias de cultura, que a maior dificuldade é agente arrumar um contrato de ciranda nas secretarias.

Ainda sobre a desvalorização da cultura popular mestre Ferreira afirmou:

Por que houve a desvalorização? O culpado foi os poderes públicos! Porque os turistas vinha dançar na sexta feira no Pátio de São Pedro. O Pátio lotado meu amado e a ciranda ali interando, de oito horas toda sexta feira [...]. Então esse desfalque eu comparo a uma pessoa com câncer. Está com câncer fulano, faz o primeiro tratamento, o segundo não faz mais. Aí aquele câncer vai alastrando, vai alastrando, daqui a pouco morreu, do mesmo jeito foi a ciranda, os poderes públicos foram tomando conta, foi tomando conta e eu digo mais, no estado de Pernambuco, Augusto Lucena [prefeito do Recife de 1971- 1975] era um dos prefeito que adorava ciranda. Vieram outros prefeitos e foram tirando a gente. [...] colocando axé, que não tem nada a ver com ciranda. Isso aí o povo vai procurando e vai esquecendo, vai procurando e vai esquecendo.

A desvalorização da ciranda, para Manoelzinho Salu, tem essencialmente dois motivos. O primeiro motivo estaria relacionado à popularização da televisão, que faz com que as pessoas não se sintam motivadas a sair de casa para dançarem ciranda. O segundo motivo seria o fato de os grupos de cultura popular se apresentarem apenas com a contratação do poder público. “Antigamente, o povo acendia o candeeiro, se juntava, tocava e passava o chapéu no final. Hoje não, só se tiver cachê. Por um lado é melhor, que o cara já sai de casa com o dele garantido”, afirmou Manoelzinho. Dessa forma, pelo fato do poder público não conseguir manter uma periodicidade de apresentações, os grupos têm se apresentado com uma frequência cada vez menor. Em suas palavras:

[Por que a ciranda caiu?] Eu acho que foi a questão, tem várias coisas aí... Televisão e a contratação pública. Televisão, por que as pessoas têm preguiça de sair de casa. [...] Aí a contratação pública, começa a contratar, mas depois não consegue manter as contratações e os eventos. Falta de planejamento, que, se tem planejamento, os artistas são mais valorizados que no passado, por que eles iam tocar, pelo público dando chapéu. Depois que prefeitura começa a contratar você sai de casa com seu trocado garantido, mas por outro lado ela não consegue manter. [...] Então essa foi a questão. Porque hoje a cultura ela não vai mais poder concorrer com a mídia. Então o correto era ela ser preservada, pelos poderes públicos, por que ela é um patrimônio.

Mestre Ferreira apontou algumas possibilidades para que se melhore a visibilidade e as condições social e econômica dos cirandeiros. Uma destas é a maior divulgação da dança de roda e o retorno dos festivais, uma vez que “todo esse trabalho [INRC da Ciranda] que vocês tão fazendo só vai levantar a ciranda eu vou dizer! Fazendo um festival de ciranda e botar no edital, na mídia, a rede Globo, a Band”. A questão da divulgação da cultura popular pelas emissoras de rádio e TV do estado também foi elencada como uma das dificuldades para a valorização da ciranda. Embora haja muitos grupos ativos, grande parte deles ainda são invisíveis para a sociedade em virtude da falta de divulgação, e a cultura de massa está voltada para outros gêneros musicais. De acordo com Beth de Oxum, este seria o principal motivo da falta de visibilidade de sua ciranda, assim como de diversas outras existentes em Pernambuco:

Às vezes você não tem o reconhecimento porque você não é protagonizado, e você não tá protagonizado porque o próprio contexto não permite, não tem mercado, não tem rádio. Você tá lá na ponta! Quantos João da Guabiraba, quantos João Limoeiro, quantos Ferreirinha, quantos Salu, quantas Lia de Itamaracá existem que a gente não conhece? E a gente tem difusão pra conhecer? Cadê a política de difusão desse país, desse estado que a gente vive? Qual a política de difusão, mercado, que a gente tem pra conhecer o que não tá posto?

Outro problema relacionado a esta forma de expressão, é a presença constante das bandas de forró, axé e brega nas programações das festas dos municípios, o que não deixa espaço para os cirandeiros. Seu Biu Passinho argumentou que o governo tem dado apoio à região da Mata Norte, mas são necessários profissionais da área de cultura que tenham o mínimo conhecimento sobre a ciranda para dar apoio à brincadeira:

Porque antes de banda era ciranda, e ciranda é umas das brincadeiras mais velhas do estado de Pernambuco, da Mata Norte, é ciranda, coco do roda, quadrilha, caboclinho, mamulengo, entendeu? [...] Você vê hoje secretário de cultura de uma prefeitura [...] não sabe o que é uma ciranda, não sabe o que é um coco de roda, não sabe o que é um maracatu, não dá valor, eles vão chamar o que? Vão chamar banda.

A visibilidade e manutenção da manifestação cultural também são complicadas pela ausência de cooperativas e/ou associações para os grupos de cirandas, como ocorre com outros bens culturais no estado. Quando os cirandeiros recebem algum convite para apresentação expõem sua proposta através de outras agremiações, as quais geralmente o mestre cirandeiro também faz parte. Essas possuem o CNPJ e atendem às exigências dos órgãos públicos para contratação e recebimento dos cachês. Sendo assim, os cirandeiros dependem dos produtores culturais para promoverem seus grupos e mediar a sua relação com instituições públicas nas inscrições de editais e estabelecimentos de contratos. Na ausência do produtor cultural, pois nem todas as cirandas o possuem, o mestre cirandeiro ou o “dono da ciranda” cuida da parte administrativa, providencia a documentação necessária para as inscrições em eventos e assume a responsabilidade de toda logística do grupo.

Outra dificuldade evidenciada durante a pesquisa de campo foi a falta de sedes ou locais onde os grupos pudessem realizar seus ensaios e guardar os instrumentos e a indumentária da ciranda. Em sua maioria, os cirandeiros não ensaiam com frequência, apenas quando vão apresentar-se. Um dos motivos disso é não haver espaço para esse fim. Os ensaios e reuniões ocorrem geralmente na sede de outras manifestações populares (agremiações carnavalescas, maracatus, reisados, pastoris etc.), nas quais algum integrante, geralmente o mestre, faz parte. Os ensaios podem ocorrer também na rua, na casa do produtor cultural do grupo ou ainda na residência do mestre, onde são guardados os instrumentos e a indumentária da ciranda, como afirmou a cirandeira Cristina Andrade: “a ciranda mora na minha casa junto comigo. A ciranda e outros eventos que eu tenho, tudo pendurado pelos telhados caindo”.

Diante do exposto cabe ao poder público a elaboração de políticas públicas com o objetivo de auxiliar os grupos de cirandas na sua manutenção, potencializando suas atividades e fomentando e divulgando as ações que os cirandeiros já fazem, mesmo com todas as dificuldades evidenciadas. Estes, como afirmou Galinho do Nordeste, continuam fazendo sua arte, resistindo a todos os problemas “por amor, por amor a causa da música, a causa da ciranda, [...]. Até hoje, com muito amor, venho trabalhando nesse sentido, porque a ciranda pra mim é uma coisa que mora no meu coração”.

Compreendemos que as mudanças que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais dentro da perspectiva de que a cultura é fruto das pessoas. Estas vivem em uma sociedade que se transforma em virtude de processos históricos, nos quais os sujeitos sociais trocam experiências entre si o tempo todo, circulam entre diferentes regiões e espaços, migram, se influenciam e modificam-se às vezes para realçar diferenças recíprocas e satisfazer suas necessidades. Dito de outra forma, os sujeitos sociais vivem inseridos em “[...] sociedades não estáticas, [...] isso faz com que elementos de uma determinada matriz viajem ‘para fora’, e outros, externos, sejam assimilados por ela.” (ORTIZ, 2003, p.74). Dessa forma, mestres cirandeiros dominam repertórios amplos, circulam em diferentes práticas culturais, como o coco, o mamulengo, o cavalo-marinho, o maracatu, entre outros. As artes e as festas conversam umas com as outras, com o cotidiano, sobretudo, dos indivíduos que participam de vivências dentro de um espaço-tempo

distinto, e que se moldam e são moldados, atravessados por processos e tendências históricas incontroláveis e amplas.

Pensar dessa forma é tentar estabelecer a concepção de cultura como um saber móvel, permeável a novos conhecimentos e experiências, livre de um passado cristalizado pela inércia cultural. Tudo isso sugere que pensemos as metamorfoses ocorridas na ciranda não como dados ahistóricos, mas como produto de ações humanas históricas, socialmente situadas e construídas, fruto de um diálogo entre permeâncias e mudanças. Assim foram as rodas de cirandas em Pernambuco na concepção do cordelista Abdias Campos (s.d. p. 8), o qual no cordel intitulado “Ciranda Nordestina” afirmou que as cirandas em Pernambuco na:

*Sua reverberação
Com toda sonoridade
Não tardou muito a chegar
No asfalto da cidade
Pés calçados, prédio à vista
A ciranda então conquista
A outra realidade*

*Mas sua suavidade
Jamais perdeu com a mudança
Permanece sendo aquela
Em que se flutua e dança
Seja na rua ou na praia
Enquanto a lua desmaia
Enquanto o vento balança*



{ Recomendações para construção de um plano de salvaguarda para a ciranda em Pernambuco }



RECOMENDAÇÕES PARA CONSTRUÇÃO DE UM PLANO DE SALVAGUARDA PARA A CIRANDA EM PERNAMBUCO

A ciranda é uma prática cultural firmemente estabelecida na sociedade pernambucana, vivenciada durante o ano inteiro nos mais diversificados lugares no Estado de Pernambuco. No entanto, observa-se que nas últimas décadas há um grave declínio nos investimentos financeiros e políticos, principalmente por parte dos órgãos públicos representativos das três esferas do poder. Isso tem provocado uma gradativa invisibilidade desse bem cultural, exigindo que sejam adotadas medidas imediatamente para a garantia da sua integridade. Exclama Mestre Ferreira, da Ciranda Pernambucana:

[...] precisa que a Câmara Federal, o Senado Federal, os poderes públicos que fala da política de cultura, mas não bota os deveres da política pública da cultura. [...] Os deveres é valorizar a cultura, que não adianta esse trabalho [INRC da Ciranda] que vocês tão fazendo e deixar pra lá, e não valorizar. Quem primeiro apaga aí é as secretarias de cultura, que a maior dificuldade é agente arrumar um contrato de ciranda nas secretarias.

Durante o período de um ano (abril de 2013 a abril de 2014), foram realizadas pesquisas para o levantamento e sistematização de conhecimentos acerca da ciranda em Pernambuco. Este trabalho, encomendado pelo Governo do Estado, teve como intuito “a construção de novos instrumentos, capazes de levantar e identificar bens culturais de natureza diversificada, apreender os sentidos e significados a eles atribuídos pelos grupos sociais e encontrar formas adequadas à sua preservação”. Esse é o passo inicial para o pedido de proteção legal de um bem cultural, por meio do INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais – e o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Se por um lado, esta iniciativa pode ser observada como uma ação política de cuidado com a prática cultural local, por outro lado, esta demonstra que a comunidade cirandeira carece de maior organização, que busque ela própria, junto aos poderes públicos, a partir das suas necessidades, estratégias de fomento e sustentabilidade para a prática cultural desse bem.

Esta pesquisa pode servir de base para a elaboração do Dossiê de Registro, pois sua metodologia permitiu o levantamento, sistematização e atualização de informações relativas à descrição da ciranda como uma “forma de expressão” cultural em Pernambuco, um ícone da identidade cultural desse Estado. É possível dizer que a ciranda já é uma “referência cultural”, devido a uma série de fatores: suas transformações e ressignificações ao longo da história; o modo de execução e dos sentidos da sua dança de roda, da música; o desempenho dos mestres e mestras na construção das canções, dos improvisos e interpretações musicais; os aspectos religiosos que permeiam o imaginário das comunidades cirandeiras; a maneira como se trajam para as suas apresentações; as referências documentais, bibliográficas e audiovisuais etc. E se os dados deixaram algumas lacunas, isso se deve à necessidade de uma delimitação de tempo e espaço para a realização dos trabalhos, pois reconhecemos que as informações não se esgotaram. De fato, há necessidade de melhores estudos nas localidades demarcadas (Região da Mata Norte, Região Metropolitana e capital de Pernambuco), em outras regiões do Estado e quiçá, para além destas, visto que a prática cultural da ciranda está presente em distintos estados do

Nordeste e em outras capitais brasileiras.

No decorrer da pesquisa, ouvimos atentamente relatos emocionados das comunidades cirandeiras da capital e do interior de Pernambuco que expressaram alegria, otimismo, amor e respeito à prática cultural da ciranda. Começamos com Mestre Gentil, da Ciranda Misteriosa de Tracunhaém, que admite:

Quando tem convite de apresentação eu começo a verificar os instrumentos, vejo as peles do bombo e do tarol como estão, faço uma limpeza e depois começo a andar atrás dos batuqueiros e dos músicos, saio avisando a um e a outro o dia da apresentação, vou na casa deles, quando um não pode vou procurar outro até em outra cidade como já fiz muito, tudo isso é pra não deixar de fazer a apresentação. O pagamento demora aí algumas vezes eles não querem ir, quando tenho, pago logo e fico esperando o dinheiro sair e quando não tenho fica mais difícil.

Amauri Lucena, Mestre da Ciranda Galinho do Nordeste, reconhece: “a ciranda pra mim é uma coisa que mora no meu coração”. E Dona Severina Baracho, da Ciranda do Mestre Baracho e filha do saudoso Mestre, declara, “gosto muito de cantar maracatu, mas amo cantar ciranda!”. Já Beth de Oxum, da Ciranda de Acalanto, de maneira enfática incentiva: “[...] é preciso ter movimento. Tem que fazer a ciranda, todo mês, tem que fazer. Tem que fazer porque precisa ser feito, tem que ocupar a rua, independe de produção, independente de dinheiro público”. Mas também ouvimos muitos clamores e nesse contexto, foi possível observar que tais comunidades cirandeiras não estão organizadas por uma representação jurídica. Ao mesmo tempo, todos e todas são conscientes das suas conquistas e do que lhes foi tirado e perdido ao longo do tempo. Assim, são conhecedores das suas necessidades. Os vários depoimentos a seguir traduzem literalmente o que tentamos enunciar:

Você sabe que é difícil se manter os músicos [...] então a questão nossa é essa, questão mesmo de... financiamento. Por isso que a ciranda não tem desenvolvido tanto, por essas questões, porque não tem um financiamento para a ciranda e a gente fica ao Deus dará, fazendo uma coisa aqui, outra ali, tirando dinheiro do bolso pra fazer apresentações de graça na comunidade (Mestre Walter – Ciranda Cobiçada de Rio Doce, Olinda-PE).

Por que a ciranda caiu? [...] Falta de planejamento, que, se tem planejamento, os artistas são mais valorizados que no passado, porque eles iam tocar pelo público dando chapéu. Depois que [a] prefeitura começa a contratar, você sai de casa com seu trocado garantido, mas por outro lado ela não consegue manter. [...] Então essa foi a questão. Porque hoje a cultura ela não vai mais poder concorrer com a mídia. Então o correto era ela ser preservada, pelos poderes públicos, por que ela é um patrimônio (Manoelzinho Salu – Ciranda Nordestina, Olinda-PE).

Às vezes você não tem o reconhecimento porque você não é protagonizado, e você não tá protagonizado porque o próprio contexto não permite, não tem mercado, não tem rádio. Você tá lá na ponta! Quantos João da Guabiraba, quantos João Limoeiro, quantos Ferreirinha, quantos Salu, quantas Lia de Itamaracá existem que a gente não conhece? E a gente tem difusão pra conhecer? Cadê a

política de difusão desse país, desse estado que a gente vive? Qual a política de difusão, mercado, que a gente tem pra conhecer o que não tá posto? (Beth de Oxum – Ciranda de Acalanto, Olinda-PE).

[...] Porque antes de banda era ciranda, e ciranda é uma das brincadeiras mais velhas do Estado de Pernambuco, da Mata Norte, é ciranda, coco do roda, quadrilha, caboclinho, mamulengo, entendeu? [...] Você vê hoje secretário de cultura de uma prefeitura [...] que não sabe o que é uma ciranda, não sabe o que é um coco de roda, não sabe o que é um maracatu, não dá valor, eles vão chamar o que? Vão chamar banda! (Mestre Biu Passinho – Ciranda Pernambucana, Itaquitinga-PE).

Chama-se um grupo famoso, paga-se uma fortuna. Quando é um grupo regional paga-se uma merreca. [Tem que] [p]agar melhor, é a valorização da cultura, porque um povo sem cultura é um povo sem história. Os de fora contrata ai é: 4 ou 5 mil real e à cirandeira quer pagar 600 real. [...] Cada músico têm um preço e o mais caro é o pistón. As prefeituras querem pagar 800 reais, quando é muito pouco assim: 600 ou 800 reais, a gente nem vai (Jaqueline Souza Paz – Ciranda de Dona Duda, Paulista-PE.).

A ciranda é a vida do Nordeste, é a vida do povo do Nordeste! Não está na mídia porque não estão dando muita importância para a vida do povo. A ciranda é a vida do povo. A vida do povo sofrido. A ciranda veio do engenho, veio da senzala, veio do povo pobre. Eu acho que a pouca importância que estão dando é porque nasceu daí (Mestre Zé Galdino – Ciranda do Amor, Ferreiros-PE).

Poderíamos aqui, utilizar várias páginas com citações de mestres e mestras da ciranda pernambucana refletindo sobre as circunstâncias atuais dos grupos, descrevendo as carências comuns. Contudo, apresentaremos a seguir o que foi proposto como estratégias e ações para a melhoria das condições e sustentabilidade das cirandas. Sintetizamos a nossa visão global das reivindicações relatadas, agrupando-as por tema, considerando os anseios dos legítimos representantes desse bem cultural.

a) Organização Coletiva para os grupos de ciranda:

- Promover uma articulação interna dos grupos com vistas ao fortalecimento e a organização política e social;
- Estimular a criação de cooperativa e/ou associação;
- Promover a constituição dos grupos em pessoa jurídica;
- Identificar e formar jovens cirandeiros que possam atuar na elaboração de projetos e captação de recursos;
- Incentivo à formação de novos mestres e mestras;

b) Difusão:

- Incentivo à gravação de CDs e DVDs;
- Divulgação da música da ciranda nas rádios;
- Promoção de encontros periódicos das comunidades cirandeiras da capital e do interior

de Pernambuco para reflexão das suas experiências cotidianas;

- Promoção de grandes festivais de ciranda para atração de turistas e do público em geral;
- Divulgação dos grupos de ciranda e de atividades promovidas por estes, em sites eletrônicos de Secretarias de Educação, Turismo e Cultura dos municípios e do Estado de Pernambuco;

c) Ciranda na educação escolar:

• Ter o apoio de prefeituras municipais e do governo estadual para realização de Oficinas de Transmissão dos Saberes da Ciranda para alunos e professores das escolas públicas municipais e estadual na capital e no interior de Pernambuco. Oficinas para dança de roda, tocar e confeccionar instrumentos, composição de versos, confecção de indumentária, entre outras. As oficinas devem ser ministradas e/ou acompanhadas por mestres e mestras da ciranda pernambucana.

d) Valorização e Incentivo:

- Reconhecimento e registro da ciranda pernambucana como patrimônio cultural imaterial do Brasil;
- Identificação de grupos de ciranda inativos objetivando o restabelecimento de suas atividades culturais;
- Dar manutenção e sustentabilidade para a reprodução da prática cultural da ciranda;
- Construção de espaços comunitários para a realização de reuniões, ensaios abertos, shows.
- Incentivo financeiro para a construção de sedes próprias;
- Apoiar o Encontro de Cirandas da Mata Norte de Pernambuco;
- Contratação de grupos de ciranda para apresentação nas festividades do calendário oficial da capital e do interior pernambucanos.
- Valorização financeira, regularidade e pontualidade nos pagamentos de contratos e cachês;

e) Documentação e acervo:

- Digitalizar e disponibilizar acervo dos mestres cirandeiros;
- Publicar o mapeamento e histórico das cirandas inventariadas em formato de catálogo.

Diante do exposto, cabe aos poderes públicos a elaboração e implementação de políticas que visem uma melhor assistência aos grupos de cirandas de Pernambuco, potencializando as suas atividades, fomentando e divulgando as ações que os cirandeiros e cirandeiros já fazem com o pesar das dificuldades evidenciadas. Por fim, em nome do coletivo, deixamos repercutir as palavras do mestre Ferreira:

Quando terminar o inventário do último mestre, se não botar em prática, tirar da partilheira [prateleira], fazer festival de ciranda, fazer o festival do frio, lembrar da ciranda pra botar, encher nos festivais, nas festas, se não fazer isso e não botar na mídia tudo vai ser perdido ai, tudo vai ser perdido.

{ Referências }

- ALMEIDA, Magdalena; LÉLIS, Carmem (orgs.). *Quadrilha Junina história e atualidade: um movimento que não é só imagem*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2004.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 267-280, set./dez. 2001.
- ARAÚJO, Cylene. *Dona Duda: a primeira cirandeira do Brasil*. Recife: Ed. do Autor, 2004.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Prefeitura do Recife/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.
- BENISTE, José. *Dicionário Yorubá-Português*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bettrand Brasil, 2011.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Arte Popular do Nordeste*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Turismo e Recreação, 1966.
- CAMPOS, Abdias. *Ciranda nordestina*. 2.ed. Recife. Literatura de cordel.
- CARVALHAL, Juliana Pinto. Maurice Halbwachs e a questão da Memória. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 5, n. 56, Jan. 2006.
- CASCUDO. Luiz da Câmara, 2012. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. In *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares*, p. 28-33. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.
- DA MATA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- DAVIS, Martha Ellen. Diasporal Dimensions of Dominican Folk Religion and Music. *Black Music Research Journal*, Urbana, v. 32, n. 1, p. 161-191, 2012.
- DE OLIVEIRA SANTOS, Climério; RESENDE, Tarcísio Soares; KEAYS, Peter Malcolm. *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto*. Recife: Editora do Autor, 2005.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano*. Recife: DECA, 1960.
- DURKHEIM, Émile. *Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- FRANÇA, Déborah Gwendolyne Callender. *Quem deu a ciranda a Lia? A história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*. 2011. 203 f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais – Manual de Aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. A performance do corpo brincante nas festas populares. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. Anais. São Paulo: ABRACE, 2010.

MARQUES, Roberta Ramos. Identidade nacional e cultura popular na dança cênica “brasileira”. *Diálogos possíveis: revista da Faculdade Social da Bahia*, Salvador, v. 5, n. 1, p. 161-172. jan./jun. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. *Família Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos da Zona da Mata*. Recife: Ed. do autor, 2000.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEREIRA, Cesar de Mendonça. *Política pública cultural e desenvolvimento local: Análise do Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança–Pernambuco*. 2008.119 f. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural e Desenvolvimento Local), Departamento de Educação, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2008.

PREFEITURA DO RECIFE. *Cartilha do Carnaval 2009*. Recife: Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural da Casa do Carnaval, 2009.

RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1979.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino- pesquisador- interprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSAS, Clemente. *Coco de roda: treze ensaios iluministas*. Recife: Governo do Estado, Secretaria da Cultura, Fundarpe, CEPE, 1996.

ROSSETTO, Edna Rodrigues Araújo. *Essa ciranda não é minha só, ela é de todos nós: a educação das crianças sem terrinha no MST*. 2009. 217 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SANTOS, Luciano dos. *As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas*. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v.2, n.4, p. 141-147, jul./dez. 2011.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, 1980.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1996.

SIGAUD, Lygia. *Os clandestinos e os direitos: estudo sobre os trabalhadores de cana-de-açúcar de Pernambuco*. Coleção História e Sociedade. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SILVA, Claudilene; SOUZA, Ester Monteiro de. *Sem elas não haveria carnaval: mulheres do carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

TELLES, Lygia F. *Ciranda de Pedra*. 28. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TELLER, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. 2009. 149 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VICENTE, Thamisa Ramos. *Vamos Cirandar; políticas públicas de turismo e cultura popular: festivais de ciranda em Pernambuco (1960-1980)*. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Turismo), Programa de Pós Graduação em Turismo, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2008.

