

**COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA,
EXTENSÃO E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PRÁTICAS
MUSICAIS NA EDUCAÇÃO BÁSICA**

LEILA CRISTINA DE SOUZA TELLES SANTOS

**CONTRIBUIÇÕES DAS CIRANDAS DO NORDESTE NO
PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL NOS
ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Rio de Janeiro

2025

LEILA CRISTINA DE SOUZA TELLES SANTOS

**CONTRIBUIÇÕES DAS CIRANDAS DO NORDESTE NO PROCESSO DE ENSINO-
APRENDIZAGEM MUSICAL NOS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais na Educação Básica, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Musicais na Educação Básica.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Vanessa Weber de Castro.

Rio de Janeiro

2025

COLÉGIO PEDRO II

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA

BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

S237 Santos, Leila Cristina de Souza Telles
Contribuições das cirandas do nordeste no processo de ensino-aprendizagem musical nos anos iniciais do ensino fundamental / Leila Cristina de Souza Telles Santos. - Rio de Janeiro, 2025.

92 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Vanessa Weber de Castro.

1. Educação Musical - Estudo e ensino. 2. Anos iniciais do Ensino Fundamental - Estudo e ensino. 3. Ciranda (Dança). 4. Manifestações culturais. 5. Multiculturalismo. 6. Interculturalidade. I. Castro, Vanessa Weber de. II. Colégio Pedro II. III. Título.

CDD 780.7

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB-7: 5692.

LEILA CRISTINA DE SOUZA TELLES SANTOS

**CONTRIBUIÇÕES DAS CIRANDAS DO NORDESTE NO PROCESSO DE ENSINO-
APRENDIZAGEM MUSICAL NOS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais na Educação Básica, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Musicais na Educação Básica.

Aprovado em 1 de agosto de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Vanessa Weber de Castro
EPMEB/CPII
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Anna Cristina Cardozo da Fonseca
EPMEB/CPII

Prof^a. Dr^a. Adriana Rodrigues Didier
CBM-UniCBE/UNIRIO

Rio de Janeiro
2025

Dedico este trabalho à minha família, em especial ao meu filho João, por ser meu raio de sol.

Aos meus ex-alunos e aos que virão, que eu possa seguir sempre me desafiando a aprender e (com)partilhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar a Deus, por me conceder força, sabedoria e perseverança durante os momentos mais desafiadores.

Ao meu marido, por ser mais que um amigo e companheiro que sempre acredita no meu potencial e está sempre ao meu lado me incentivado e me apoiando.

Ao meu filho, por ser o meu raio de sol, que sempre me ilumina, meu “ding”. Com você tudo fica mais leve. Agradeço a Deus por você ser meu filho.

Aos meus pais, por me proporcionarem a base daquilo que sou hoje. Minhas conquistas são os frutos dos seus incentivos. Obrigada por estarem sempre presente em minhas conquistas.

A minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Vanessa Weber, por confiar em mim e, principalmente, por sua paciência e orientações valiosas que contribuíram para enriquecer este trabalho.

Por fim, a todos que, de alguma forma, fizeram parte da minha trajetória como aluna e como professora e colaboraram para a realização deste projeto, deixo aqui minha imensa gratidão.

“Pra se dançar Ciranda, juntamos mão com mão.
Formamos uma roda, cantando uma canção”
(Minha ciranda – Capiba, 1977)

RESUMO

SANTOS, Leila Cristina de Souza Telles. **Contribuições das Cirandas do Nordeste no processo de ensino-aprendizagem musical nos anos iniciais do ensino fundamental**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

Este trabalho investiga as contribuições das Cirandas do Nordeste no ensino-aprendizagem musical nos anos iniciais do ensino fundamental. A pesquisa parte do pressuposto de que a Ciranda, como manifestação cultural e patrimônio imaterial, deve ser inserida na educação, promovendo sua visibilidade, respeito e aceitação, contribuindo para o conhecimento da diversidade cultural. O objetivo principal é propor a inserção das Cirandas do Nordeste em atividades musicais em sala de aula com a perspectiva multi/intercultural, promovendo uma aprendizagem de conteúdos e conceitos musicais estabelecidos pela BNCC, utilizando-as como repertório musical. A metodologia adotada foi de natureza qualitativa, com base em revisão bibliográfica. O referencial teórico se apoia no pensamento multi/intercultural, sendo abordados aspectos culturais, sociais e musicais da Ciranda. Os resultados apontam que o uso das Cirandas nos anos iniciais do ensino fundamental nos permite trabalhar conteúdos musicais diversos, sendo possível desenvolver a percepção sonora para identificação de timbres e estruturas melódicas características das Cirandas, o aprendizado de melodias, a criação musical por meio de sua estrutura poética e o aprendizado e execução de células rítmicas presentes na instrumentação e na dança. Observou-se também que é possível promover a socialização entre os estudantes, pois a prática da Ciranda gira em torno da união com o outro para a realização da roda, além de fortalecer e promover o respeito à diversidade cultural. Conclui-se que a valorização da manifestação cultural como parte integrante da cultura no ambiente escolar contribui para uma educação que abre espaços para que todos possam ter voz e possam ser ouvidos, vistos e respeitados, em suas diferentes formas.

Palavras-chave: cirandas do nordeste; manifestação cultural; multi/intercultural; educação musical; anos iniciais do ensino fundamental.

ABSTRACT

SANTOS, Leila Cristina de Souza Telles. **Contribuições das Cirandas do Nordeste no processo de ensino-aprendizagem musical nos anos iniciais do ensino fundamental**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

This work investigates the contributions of Cirandas do Nordeste in the process of musical teaching-learning in the initial years of elementary school. The research is based on the assumption that Ciranda, as a cultural manifestation and intangible heritage, is part of culture and should be included in education, promoting its visibility, respect and acceptance, and contributing to the knowledge of cultural diversity. The main objective is to propose the inclusion of Cirandas do Nordeste in music classes activities with multi/intercultural perspective, promoting a learning of music contents and concepts established by the BNCC, using them as musical repertoire. The methodology adopted was qualitative in nature, based on a literature review. The theoretical framework is based on multi/Intercultural thinking, addressing the cultural, social, and musical aspects of Ciranda. The results indicate that the use of Cirandas in the initial years of elementary school allows us to work with diverse musical content, making it possible to develop sound perception for the identification of Cirandas characteristic timbres and structures, learning melodies, musical creation through its poetic structure and learning as well as executing of rhythmic cells present in its instrumentation and dance. It was also observed that it is possible to promote socialization among students, as the practice of Ciranda revolves around union with others to perform the circle, in addition to strengthening and promoting respect for cultural diversity. It is concluded that the appreciation of cultural expression as an integral part of culture in the school environment contributes to an education that opens spaces for everyone to have a voice and be heard, seen and respected, in their different forms.

Keywords: cirandas of the northeast; cultural manifestation; multi/intercultural; musical education; initial years of elementary school.

LISTA DE FIGURAS (ILUSTRAÇÕES)

Figura 1 - Mestras da Ciranda em Pernambuco: Mestras Lia de Itamaracá, Dulce e Severina Baracho e Maria Cristina.....	38
Figura 2 – Brincadeira de Criança.....	40
Figura 3 – Lia de Itamaracá.....	44
Figura 4 – Encontro de Ciranda - PE/ Pernambuco	46
Figura 5 – Xilogravura - Roda de Ciranda.....	48
Figura 6 – Terno Ciranda de Pernambuco de Olinda PE e Terno comandado pelo mestre Mané Baixinho – PB.....	49
Figura 7 – Ciranda de João Grande	54
Figura 8 - Exemplo do surdo 1 e surdo 2	56
Figura 9 – Transcrição nossa da partitura Lia de Itamaracá	60
Figura 10 – Exemplo da marcação da pulsação junto com a letra	64
Figura 11 – Transcrição da Ciranda “Cirandeiro.....	65
Figura 12 – Representação da movimentação dos pés na Ciranda, assim como descrito por Mestre Nazaré	67
Figura 13 – Partitura de Patinhos do mestre João Grande	69
Figura 14 – Partitura de “Meu bombo e meu ganzá” de Mané Baixinho	74
Figura 15 – Partitura de Minha Ciranda de Capiba	78
Figura 16 – Indicação do ritmo da zabumba	78
Figura 17 – Indicação do ritmo do ganzá	79
Figura 18 – Indicação do ritmo da caixa.....	80
Figura 19 – Variação do ritmo da caixa	80

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Elementos comparativos entre duas gravações da Ciranda Lia de Itamaracá	62
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical

BNCC – Base Nacional Comum Curricular

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior

Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LDBEN – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional

MEB – Música na Educação Básica

MinC – Ministério da Cultura

MPPEB – Mestrado Profissional em Práticas de Educação Básica

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNESP – Universidade Estadual Paulista

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Motivações pessoais	13
1.2	Objetivo, justificativa e metodologia	14
1.3	Estrutura do trabalho	20
2	PERSPECTIVA MULTI/INTERCULTURAL DA CIRANDA NO CONTEXTO ESCOLAR	21
3	A CIRANDA	33
3.1	Expressão coletiva e de inclusão cultural e social.....	34
3.2	Ciranda como espaço de resistência e memória cultural e social	36
3.3	Ciranda: brincadeira infantil ou manifestação cultural?	40
3.4	A Ciranda como Patrimônio Cultural.....	43
3.5	As características da Ciranda.....	46
4	CIRANDA NA SALA DE AULA - PROPOSTAS DE ATIVIDADES	58
4.1	Proposta musical: explorando as melodias, as estruturas musicais e a poética das Cirandas	59
4.1.1	Primeiro momento	59
4.1.2	Segundo momento: aprendendo outra Ciranda	64
4.2	Proposta musical: explorando estrutura poética, forma musical e criação	67
4.3	Proposta musical: explorando os timbres dos instrumentos presentes nas Cirandas.....	72
4.4	Proposta musical: explorando os ritmos das Cirandas.....	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS	85
	ANEXO A – CIRANDA ITAMARACÁ.....	89
	ANEXO B – CIRANDA E BAIÃO.....	90
	ANEXO C – ROSA VERMELHA E Ô CIRANDEIRA	91
	ANEXO D – CIRANDEIRO, AH! E CASA DE FARINHA	92

1 INTRODUÇÃO

*Ó cirandeiro, cirandeiro. Que faz ciranda o tempo inteiro
E só por isso, tem seu valor.*
(“Ciranda” – Gilberto Gil, 1998)

A presente pesquisa investigou e analisou algumas Cirandas do Nordeste a fim de pontuar elementos musicais possíveis de serem trabalhados nos anos iniciais do ensino fundamental. As Cirandas possuem um potencial riquíssimo que envolve sonoridades, instrumentação e ritmos que podem contribuir para um rico e prazeroso ensino-aprendizagem de música, valorizando e reconhecendo a cultura brasileira.

1.1 Motivações pessoais

Como educadora musical, gosto de trabalhar elementos musicais da cultura brasileira que valorizem e reforcem a nossa identidade cultural. Existe um enorme repertório musical, com brincadeiras e danças que pertencem à nossa cultura, com diferentes sonoridades e ritmos e com várias possibilidades de aprendizados. Sempre gostei muito do Nordeste brasileiro: da comida, da cultura e principalmente da música. Sempre achei a Ciranda muito interessante, pelo ritmo envolvente que nos chama para a dança e pela letra que permite que todos cantem, pois segue uma estrutura simples de verso e refrão que, com a repetição, fica ainda mais fácil de aprender e cantar.

Durante as minhas aulas de música, há cerca de cinco anos, comecei a experimentar algumas Cirandas em turmas de diferentes idades, e é fascinante ver como os estudantes se envolvem. Aprendem a letra com bastante facilidade e todos conseguem dançar, pois os passos são de fácil execução, criando também, com os próprios alunos, três ou quatro variações para serem realizadas durante a cantoria. Com essas atividades, eu observo a potência da Ciranda, pois, para executá-la, os alunos precisam uns dos outros. Na constituição da roda, não importa quem sabe mais ou menos: a roda é solidária e democrática. Assim como na prática secular das Cirandas nas ruas do Nordeste, ela consegue conectar todos para um único fim: a roda girar e todos executarem seus passos previamente combinados, nem sempre acertados,

mas executados em conjunto. A Ciranda traz o coletivo e a presença do todo é muito forte, pois uma roda não se faz com uma só pessoa. Na minha perspectiva, esse é um elemento muito importante: o outro. Sempre ressalto isso em minha prática. Por isso, sempre busco desenvolver as atividades com divisões em pequenos ou grandes grupos.

Ao cursar a disciplina Metodologia da Pesquisa II, na Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica, na ocasião de escolher um tema de pesquisa, busquei fugir das propostas mais tradicionais de proposição de jogos e atividades musicais isoladas ou pautadas em conteúdos técnico-musicais. Então, deparei-me com a possibilidade de pesquisar sobre Cirandas. Nas minhas aulas, as experiências foram boas; portanto, decidi me aprofundar nessa temática, pesquisando sobre as Cirandas e sua utilização na educação básica. Surgiu, então, a motivação e o desejo por mostrar o potencial da Ciranda, reunindo trabalhos que abordam a temática, investigando suas características e evidenciando suas possibilidades para a sala de aula.

1.2 Objetivo, justificativa e metodologia

Esta pesquisa tem como objetivo principal propor a inserção das Cirandas do Nordeste em atividades musicais em sala de aula com a perspectiva multi/intercultural, promovendo uma aprendizagem de conteúdos e conceitos musicais estabelecidos pela BNCC, utilizando-as como repertório musical. Como objetivos específicos destacamos: refletir sobre a Ciranda na perspectiva da multi/interculturalidade; conhecer as características e a história da Ciranda; e, promover e incentivar o uso das Cirandas como meio para o ensino-aprendizagem musical em sala de aula, indo além da utilização superficial, apenas como brincadeira de roda infantil e sempre com as mesmas canções em sala de aula. As Cirandas podem e devem fazer parte da educação.

A Ciranda, sendo também um gênero musical brasileiro, possui condição suficiente, com embasamento dado pela Base Comum Curricular Nacional (BNCC), para ser trabalhada na escola. Ela é uma manifestação cultural com toda uma tradição, tanto na oralidade, por meio da qual as canções são

aprendidas sem a necessidade de registro escrito, quanto na historicidade, ao reconhecermos sua presença na cultura de diversas localidades brasileiras. Além disso, a Ciranda possui a centralidade de ser uma prática que precisa do outro, pois a roda não se faz sozinha, precisa de pessoas que se conectam dando as mãos e seguindo a canção de acordo com a pulsação determinada pela música entoada.

As atividades realizadas coletivamente possuem muito potencial na educação, uma vez que, ao trabalharmos junto com o outro, com a colaboração dos que sabem um pouco mais com os que ainda possuem certa dificuldade com a dança, com a forma conjunta de girar a roda, evidenciamos a importância de sermos colaborativos e empáticos na escola e, em consequência, também na sociedade. A Ciranda é uma prática solidária que se constrói com cooperação. Além desses aspectos relacionais, importantes de serem trabalhados e desenvolvidos na educação, a Ciranda possui também grande riqueza rítmica e melódica, significativas para serem abordadas em aulas de música.

A BNCC ressalta que “é preciso reconhecer a diversidade de saberes, experiências e práticas artísticas como modos legítimos de pensar, de experienciar e de fruir a Arte, o que coloca em evidência o caráter social e político dessas práticas” (Brasil, 2017, p. 197). A BNCC evidencia, portanto, a importância da diversidade. Assim, práticas culturais e musicais devem ser abordadas, sem menosprezar umas e valorizar outras. Se, nas salas de aula, não ocorrer um trabalho com as diversas práticas artísticas, para que os estudantes possam ter diferentes experiências, gerar pensamento crítico e fruição, logo, essas práticas, como as Cirandas do Nordeste, nunca ocuparão o seu lugar, não sendo experienciadas e reconhecidas como manifestações culturais.

Uma das competências específicas da área de Linguagens para o ensino fundamental¹, contida na BNCC é:

¹ A BNCC para a etapa do ensino fundamental é dividida na área de Linguagens, Matemática, Ciências da Natureza, Ciências Humanas e Ensino Religioso. A área de Linguagens se subdivide nos seguintes componentes curriculares: Língua Portuguesa, Arte, Educação Física e Língua Inglesa (apenas para os anos finais). A música aparece como linguagem, juntamente com artes visuais, dança e teatro, no âmbito do

Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (Brasil, 2017, p. 65).

Para a BNCC, as linguagens verbal, corporal, visual, sonora e digital são meios pelos quais nós realizamos nossas práticas sociais, e por meio dessas práticas, interagimos individualmente e coletivamente, com conhecimento, atitudes, valores culturais e éticos entrelaçados. O educando precisa ter contato com as diferentes formas de manifestações e práticas artísticas para que desenvolva respeito, conhecimento, atitudes éticas, valores em suas ações como indivíduo participante e atuante de uma sociedade.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) nº 9.394/96, em seu art. 2º, estabelece que uma das finalidades da educação é “o pleno desenvolvimento do educando” (Brasil, 1996) e, no art. 3º, que o ensino tem como base os princípios de “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber” (Brasil, 1996). No art. 3º, a arte aparece como objeto a ser ensinado com liberdade, como um dos princípios de base do ensino; logo, é necessário aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a arte em sua totalidade mais diversa e múltipla.

É estabelecida como uma das competências específicas de Arte para o ensino fundamental:

Pesquisar e conhecer distintas matrizes estéticas e culturais – especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira, sua tradição e manifestações contemporâneas, reelaborando-as nas criações em Arte (Brasil, 2017, p. 198).

Especificamente para a unidade temática de música do componente Arte do 1º ao 5º ano do ensino fundamental, no âmbito do objeto de conhecimento intitulado Contextos e Práticas (EF15AR13²), a BNCC estabelece: “Identificar e

componente curricular Arte, apresentadas posteriormente como unidades temáticas, a qual artes integradas são também contempladas.

² Código alfanumérico de referência da BNCC que identifica a etapa de ensino, o ano de escolaridade, o componente curricular e a posição da habilidade na numeração

apreciar criticamente diversas formas e gêneros de expressão musical, reconhecendo e analisando os usos e as funções da música em diversos contextos de circulação em especial, aqueles da vida cotidiana” (Brasil, 2017, p. 203).

Com essas orientações encontradas na BNCC, tanto no âmbito do componente curricular Arte quanto na unidade temática específica de música, reforçamos o espaço dado às diversas manifestações da cultura brasileira que constituem a identidade brasileira, para que estejam presentes em sala de aula, em contato com os estudantes. A Ciranda é um gênero musical e possui características específicas que criam sua identidade dentre os gêneros musicais, características essas possíveis de serem identificadas e analisadas.

Durante o levantamento bibliográfico realizado, foram escolhidas as revistas da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e de Música na Educação Básica (MEB), pois ambas possuem reconhecimento acadêmico e são classificadas no sistema da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), garantindo qualidade e relevância à pesquisa.

Outro motivo de escolha das referidas revistas é o fato da minha linha de pesquisa ser na área musical, especificamente na área de educação musical, e essas duas revistas reúnem produções nessa temática. Também foi escolhido como fonte de pesquisa o banco de teses da CAPES, por ser uma base de dados que reúne trabalhos acadêmicos nacionais. Nessas buscas, foram encontrados pouquíssimos trabalhos acadêmicos com a temática da Ciranda do Nordeste.

Nas revistas da ABEM, foram analisadas as revistas que compreendem o período de 2009 a 2024. Na Revista MEB, foi pesquisado o período de 2010 a 2024. Para as buscas diretas nas bases de dados, foram utilizados como termos de busca: Cirandas, Cirandas brasileiras, Ciranda na educação básica e dança de roda, mas nenhum trabalho foi localizado. Na Revista da ABEM, quando foi utilizada a palavra de busca “manifestação cultural”, apareceu um único trabalho intitulado “Diversidade musical: reflexões e análises a partir das

sequencial do bloco de anos. Assim, o código EF15AR13 indica uma habilidade do ensino fundamental (EF), correspondendo à etapa do 1º ao 5º ano (15), no componente curricular Arte (AR), no qual é a habilidade 13.

percepções de professores de música em um projeto social”, um artigo de Coutinho e Rocha (2024), que não trata especificamente sobre Cirandas e, sim, da música como diversidade cultural através das percepções de professores atuantes em um projeto social do Rio de Janeiro.

No banco de teses da CAPES, foram pesquisados trabalhos acadêmicos do período de 2009 a 2024, o mesmo período analisado nas revistas. Utilizando o termo de busca “Ciranda”, foram encontrados quarenta resultados; refinando as buscas, destacando trabalhos na área de Linguística, Letras e Artes, o resultado foi reduzido para vinte trabalhos. Neste universo, foi encontrado um total de dois trabalhos na área de música sobre Cirandas de Villa-Lobos e um artigo sobre Ciranda como manifestação cultural, porém trabalhando aspectos da dança com os estudantes da educação infantil, intitulado “Pequenos Brincantes da Educação Infantil: um encontro entre a dança e as culturas populares brasileiras” de Almeida e Sá (2021).

Quando buscamos pelo termo de busca “Cirandas brasileiras”, encontramos o artigo de Loureiro e Lima (2018), intitulado “As Cirandas brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes”. Pela sua relevância e aproximação com a temática da pesquisa, buscamos, posteriormente, a dissertação de mestrado de Maristela L. Campana (2011): “Ciranda – do canto de roda ao campo composicional contemporâneo” no acervo digital da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

A pesquisa no banco de teses da CAPES ainda se deu com o termo de busca “Cirandas na educação básica”, a partir do qual encontramos quinze trabalhos acadêmicos. No entanto, o único na área de música já havia aparecido na pesquisa anterior. Com o termo “dança de roda”, foram encontrados dezessete trabalhos acadêmicos, porém nenhum sobre Cirandas.

No site Academia.edu³, encontrei as dissertações e artigos de maior relevância para esta pesquisa: de Renata Otelo e Marcelo Vieira (2016), o artigo “A Ciranda de todos nós”; do IPHAN (2014), o Dossiê INRC sobre

³ O Academia.edu é uma plataforma online de compartilhamento de produções acadêmicas. Uma espécie de rede social na qual os usuários postam seus artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações/tese, capítulos e demais produções que consideram relevantes.

“Cirandas em Pernambuco”: e, de Deborah Callender (2013), o artigo “Histórias das Cirandas – silêncios e possibilidades”.

Como referencial teórico, foi utilizado o conceito de multi/interculturalidade, baseado em Candau (2011), Candau e Koff (2006) e Queiroz (2015; 2017), que desenvolvem estudos e debates sobre o conceito que dialoga com as Cirandas do Nordeste como identidade e manifestação cultural brasileira e como prática musical na educação básica nos anos iniciais do ensino fundamental.

A presente pesquisa se justifica primeiramente pela relevância das Cirandas do Nordeste como uma manifestação cultural, carregada de tradição, histórias e identidade, contribuindo para uma educação inclusiva, respeitosa, reconhecendo e valorizando as tradições populares e alinhada às diretrizes da BNCC, estabelecendo que as culturas constituintes da identidade brasileira devem ser conhecidas e investigadas. A BNCC também ressalta que é necessário “reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais” (Brasil, 2017, p. 203). Essas ações só são possíveis à medida em que essas manifestações passam a fazer parte da educação e estão inseridas nos processos de ensino-aprendizagem.

O segundo ponto que justifica essa pesquisa são os poucos trabalhos acadêmicos que abordam a temática de Cirandas do Nordeste no processo de educação musical. Sendo assim, além de abordar as características da Ciranda enquanto manifestação cultural e musical, pretende-se trazer uma proposta de utilização das Cirandas brasileiras no processo de ensino aprendizagem musical na educação básica, especificamente para os anos iniciais do ensino fundamental.

Pretende-se, com esse estudo, identificar quais são os elementos musicais presentes nas Cirandas do Nordeste que podem contribuir para o ensino-aprendizagem musical em sala de aula dos anos iniciais do ensino fundamental. Para tal, serão selecionados, a partir de uma pesquisa e análise musical, alguns exemplos de Cirandas brasileiras que possuem potencial para abordar elementos musicais.

Buscando resolver essas questões é que se desenvolveu a presente pesquisa, que é de caráter qualitativo de natureza básica. As etapas de

desenvolvimento da pesquisa foram: levantamento bibliográfico, investigação, análise e apontamentos musicais dentro da seleção de Cirandas do Nordeste. Desejo que as questões aqui levantadas contribuam para que a educação musical nas escolas possa ser uma experiência de valorização, reconhecimento, respeito e vivência cultural brasileira através das Cirandas do Nordeste de forma significativa na vida de professores e estudantes. Além disso, as atividades sugeridas podem servir de referência para a pesquisa e prática de professores interessados no assunto.

1.3 Estrutura do trabalho

O presente estudo se divide em cinco capítulos, considerando esta introdução como o primeiro deles. No segundo capítulo, trataremos da perspectiva multi/intercultural na abordagem sobre a Ciranda na escola, trazendo os referenciais teórico-metodológicos e suas contribuições para o presente tema. No terceiro capítulo, trataremos da Ciranda, abordando seus aspectos culturais, sociais e musicais. No quarto capítulo, apresentaremos a Ciranda na sala de aula, com algumas propostas de atividades. No quinto e último capítulo, apresentaremos nossas considerações finais.

2 PERSPECTIVA MULTI/INTERCULTURAL DA CIRANDA NO CONTEXTO ESCOLAR

*Sim, existe utopia. A filosofia é reeducar
E promover o olhar. O encontrar das culturas
Transcender as rupturas. Do ser, e ser.
("Intertranscultural" - Paulo Roberto Padilha, 2007)*

Buscou-se, nesta pesquisa, apoio metodológico no conceito do multiculturalismo e da interculturalidade, que dialogam de maneira consistente sobre o tema da cultura, na qual se insere a Ciranda do Nordeste. O objetivo deste capítulo é levantar um diálogo para entender o multiculturalismo e a sua abordagem para a educação, a cultura e a educação musical, buscando entender quais são os conceitos que rodeiam esses temas, e quais reflexões podemos fazer a partir do debate proposto.

Para contribuir com a pesquisa, foi utilizado como referencial teórico os textos de Candau (2011) e Candau e Koff (2006), que abordam a interculturalidade no campo da educação, intitulados "Conversas com... sobre a Didática e a Perspectiva Multi/Intercultural" e "Diferenças Culturais, Cotidiano Escolar e Práticas Pedagógicas". Os artigos de Queiroz (2015; 2017), que discutem questões importantes sobre a interculturalidade no campo da música, também são importantes: "Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais" e "Há diversidade(s) em música: reflexões para uma educação musical intercultural". Para dialogar com esses autores, teremos a obra "Documentos de Identidade - uma introdução às teorias do currículo" de Silva (2005), e os autores Olcina-Sempere, Reis-Jorge e Ferreira (2020) com o artigo "*La educación intercultural: la música como instrumento de cohesión social*".

Iniciaremos esse diálogo abordando brevemente o conceito de cultura, em seguida, trataremos sobre o conceito de multiculturalismo e de onde ele surgiu, pois foi por meio dele que chegamos às ideias da interculturalidade. Ao longo dessa conversa chegaremos ao porquê da escolha da perspectiva intercultural.

Segundo Santos (1987, p. 37), cultural "é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade". Ela não se limita à arte, em um conjunto de

práticas e concepções, nem à religião, como parte da vida social. A cultura depende da vida social, da realidade que a rodeia:

[...] cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros. A Cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social (Santos, 1987, p. 37).

A cultura não é uma consequência natural, como a chuva, ela é criada e modificada ao longo do tempo pelas pessoas pertencentes a um grupo, a uma sociedade. Ela é moldada pelas experiências, escolhas, conflitos, tradições, ideias que ocorrem dentro de um grupo, comunidade, povo, ou seja, cada sociedade constrói sua cultura e atribui a ela valor e relevância.

Lendas ou crenças, festas ou jogos, costumes ou tradições – esses fenômenos não dizem nada por si mesmos, eles apenas o dizem enquanto parte de uma cultura, a qual não poder ser entendida sem referência à realidade social de que faz parte, à história de sua sociedade (Santos, 1987, p. 39).

Laraia (2001, p. 59), ao apresentar as teorias modernas sobre cultura, apresenta três vertentes, das quais destacamos a primeira⁴, aponta que

Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que serve para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas e assim por diante.

Essa perspectiva corrobora o que foi apontado por Santos (1987), quando mostra que a cultura corresponde a todos os aspectos da vida social e não somente a uma parte. Laraia (2001) destaca que as culturas são padrões de comportamento socialmente transmitidos, ou seja, são passados de um indivíduo para o outro, dentro de um grupo ou uma comunidade, comportamentos tais como escolhas, tradições, ideias e manifestações, A cultura é um processo social.

⁴ De acordo com Laraia (2001) essa vertente apoia-se nos estudos do não-evolucionista Leslei White, reformulada posteriormente por Shalins, Harris, Carneiro, Rappaport, Vayda e outros.

O multiculturalismo reconhece a existência de inúmeras culturas. Sua origem se deu por meio de movimentos sociais de grupos raciais e étnicos que tinham suas culturas dominadas e silenciadas pelas culturas dominantes. Esses movimentos reivindicavam sua representação e reconhecimento cultural, e essa reivindicação não se deu pacificamente, mas, sim, por meio de muita luta.

Historicamente, as diferentes culturas eram obrigadas a coexistirem no mesmo espaço. Silva (2005, p. 85) declara que “o multiculturalismo é um movimento legítimo de reivindicação dos grupos culturais dominados [...] para terem suas formas culturais reconhecidas e representadas na cultura nacional”. O autor ainda divide o multiculturalismo em duas vertentes: o multiculturalismo liberal, que, por meio do viés da humanidade, conduz à ideia de uma convivência respeitosa e de tolerância entre as diferentes culturas; e o multiculturalismo crítico, que questiona esse apelo de respeito pela questão da humanidade e defende que as diferenças culturais não estão separadas das relações de poder (Silva, 2005, p. 86).

Para o multiculturalismo crítico, as diferenças e a definição do que é humanidade são resultados das relações de poder. Sendo assim, as camadas da sociedade que detêm o poder de decisão sobre as ações, do que pode ou não pode, definem o que é e o que não é, e estabelecem as diferenças dentro de uma sociedade, criando hierarquias culturais e sociais. Trazendo para o debate da cultura, segundo Silva (2005), essas instâncias de poder são quem definem o que é cultura e o que não será tratado como cultura, eles estabelecem a cultura dominante e determinam que aqueles que não se encaixam passam a ser as culturas dominadas, colocadas à margem e silenciadas.

No campo da educação, também houve momentos em que algumas culturas dominaram outras, e, nesse contexto de produção de silenciamentos para garantias de uma homogeneização, para assegurar que todos fossem iguais, a escola ocupava um papel importante nessa difusão. Candau (2011, p. 242) declara que

A construção dos estados nacionais latino-americanos supôs um processo de homogeneização cultural em que a educação escolar exerceu um papel fundamental, tendo por função

difundir e consolidar uma cultura comum de base eurocêntrica, silenciando ou invisibilizando vozes, saberes, cores, crenças e sensibilidades.

No campo da música, Queiroz (2015) promove uma reflexão que reforça que a música é tão diversificada quanto a cultura, pois uma está atrelada à outra. A música está na cultura, ela faz parte da diversidade cultural dos mais diferentes grupos étnicos e raciais. A música é uma forma de expressão, e por isso não pode ser tratada e dimensionada por meio de moldes ou padrões estéticos, tentando uma homogeneização.

Queiroz (2015, p. 202) defende que

A dominação de algumas culturas musicais sobre as outras não se dá ao acaso, mas é resultado de determinantes culturais enraizados na sociedade e na cultura e vinculados às diferentes dimensões e distorções econômicas, raciais, éticas, de gênero, de religião etc. Dessa problematização fortalece-se uma concepção importante, que avança no entendimento de que é preciso transcender as dimensões de uma cultura para estabelecer diálogos necessários para a convivência, o respeito e a interação entre culturas.

Essa ação, tentando unificar o que não se unifica, acaba por apagar o diferencial, a riqueza que a música carrega dentro de uma determinada dimensão simbólica para um determinado grupo, estado, país ou etnia. “Estabelecer parâmetros universais de formação musical é legitimizar preconceitos” (Queiroz, 2015, p. 211), e essa busca por padronização de diferentes formas de expressão musical gera categorias que colocam as músicas em uma balança, definindo umas em melhores e outras em piores, umas mais aceitáveis para ouvir, praticar e ensinar do que outras. Queiroz (2015, p. 201) ressalta também que

a partir da segunda metade do século XX, reconhecemos que as músicas do mundo são demasiadamente amplas, complexas e diferenciadas e que padrões estéticos e dimensões simbólicas estabelecidos para uma determinada expressão musical, não podem ser utilizados como parâmetros para a análise, compreensão, valoração e, principalmente, hierarquização das culturas musicais.

Retomando ao conceito de multiculturalismo crítico que foi exposto por Silva (2005), constata-se que são as relações de poder, dentro das esferas

sociais, que decidem muitas ações e finalidades dentro de uma sociedade. Isso vai ao encontro do que Candau (2011) colocou sobre o papel da escola em determinado momento da história. Foram as determinações e regramentos criados pelos que detêm o poder que promoveu unificação e homogeneização da escola, o que pressupõe anular e silenciar alguns que precisam se adequar ao padrão que foi determinado. Esse ponto também conversa com o que Queiroz (2015) aponta em relação à esfera musical, uma vez que a música está inserida na cultura, e sendo assim, se não cumpre os requisitos do padrão, passa a estar fora, à margem.

Queiroz (2015, p. 202), concordando com a força das relações de poder colocadas por Silva (2005), contidas dentro da definição de multiculturalismo crítico, afirmam que a monocultura

se caracteriza pelo domínio exacerbado de determinados padrões culturais sobre outros, estabelecendo, impositivamente, uma cultura demasiadamente homogênea, definida a partir de pilares tidos como universais e hegemônicos que norteiam formas unilaterais de conceituar, transmitir, atribuir significado e valorar os saberes culturais. Entendemos hoje, e já há algumas décadas, que não há culturas monoculturais, mas que ainda há pretensões de monoculturas que se impõem sobre a multiplicidade cultural, apresentando direcionamentos unilaterais para a definição de pensamentos, ações, organizações políticas, diretrizes econômicas, projetos educacionais, entre outros eixos transversais a sociedade contemporânea.

Assim como Silva (2005) aponta que existem caminhos diferentes dentro do multiculturalismo, Candau (2011) diz que o foco principal do multiculturalismo é trabalhar as diferenças culturais. Assim, a perspectiva intercultural se insere nas posições multiculturais que a autora classifica em três abordagens: o multiculturalismo assimilacionista, o multiculturalismo diferencialista ou monoculturalismo plural, e o multiculturalismo interativo, também chamado de interculturalidade.

Essa terceira perspectiva, para Candau (2011), é a perspectiva com a qual ela mais se identifica, uma vez que nela há uma interculturalidade mais acentuada e presente em relação às outras duas perspectivas. Candau (2011) diz que essa perspectiva é caracterizada por impulsionar a interrelação entre diferentes sujeitos e grupos; rejeitar uma visão essencialista das culturas e das

identidades culturais; reconhecer que existe um constante processo nas culturas que não são puras, nem estáticas.

Para Candau (2011), multiculturalismo aberto ou intercultural, partindo da ideia de um multiculturalismo mais ativo, conversa com o multiculturalismo crítico. Ambos reconhecem a diversidade cultural, entendendo que não existem monoculturas, e que não é suficiente que as diferentes culturas convivam simplesmente no mesmo espaço, apoiados pelo princípio do respeito, mas partindo do pressuposto da igualdade entre as culturas. Todas as culturas precisam ter o seu espaço, e devem ocupá-lo com suas nuances e diversidades.

Para interagir com o diálogo proposto por Silva (2005) e Candau (2011) sobre o multiculturalismo, temos Queiroz (2015), que traz importantes indagações a respeito das culturas, com seus diversos sujeitos, agentes e criadores de múltiplas formas de significar suas práticas, que não possuem espaços de reconhecimento e não possuem espaços para conviver, dialogar e interagir. Santos (2001) *apud* Queiroz (2015, p. 208) apresenta alguns desafios para o multiculturalismo aberto, crítico ou intercultural:

Como realizar um diálogo multicultural [intercultural] quando algumas culturas foram reduzidas ao silêncio e as suas formas de ver e conhecer o mundo se tornaram impronunciáveis? Por outras palavras, como fazer falar o silêncio sem que ele fale necessariamente a linguagem hegemônica que o pretende fazer falar? Estas perguntas constituem um grande desafio ao diálogo multicultural [intercultural].

O questionamento levantado por Queiroz (2015) vai além do ato de reconhecer que existem desigualdades históricas e culturais. O grande desafio é criar espaços para que as culturas silenciadas possam falar, se expressar. Esses espaços precisam ter sensibilidade e audição, visão, percepção sem pré-estruturas ou moldes para conseguir perceber as riquezas e as belezas que vêm do outro. Dentro desse processo, não se pode impor formas de expressão, linguagem e valores pré-moldados das culturas dominantes, e, dessa forma, perpetuarmos a hegemonia. Nessa perspectiva, dá-se voz, mas silencia-se o que há de diferente.

Respondendo um pouco à questão levantada por Queiroz (2015) sobre a abertura de espaços para as culturas ganharem voz, Olcina-Sempere, Reis-Jorge e Ferreira (2020) enfatizam que interculturalidade caminha em direção à promoção de um intercâmbio ativo, ou seja, uma imersão em novas culturas, por meio da qual é possível conhecer e vivenciar os costumes, tradições, idioma e estilos, e isso em diferentes níveis – local, regional, nacional e internacional. A ideia de imersão pode ser vista como um espaço para que outros possam falar e serem ouvidos, possam se expressar sem moldes. Essa é uma visão que gera uma verdadeira integração e colaboração entre os diferentes, para além de uma coexistência pacífica e sem significados.

A interculturalidade pressupõe o multiculturalismo e resulta do intercâmbio e do diálogo "intercultural" a nível local, regional, nacional ou internacional. [...] A Educação Intercultural visa ir além da coexistência passiva, a fim de promover e alcançar um modo de vida sustentável em um espaço de diferentes culturas, por meio da criação de compreensão, respeito e diálogo entre diferentes grupos culturais (Olcina-Sempere; Reis-Jorge; Ferreira, 2020, p. 293⁵).

Sobre a interculturalidade no campo do diálogo educacional, Candau (2003 *apud* Candau; Koff, 2006, p. 475), destaca que é necessário valorizar a comunicação e a interação, pois a convivência entre os diferentes sujeitos e grupos sociais não acontece de forma simples. Sob essa perspectiva, Candau considera que:

Como um enfoque que afeta a educação em todas as suas dimensões, favorecendo uma dinâmica de crítica e autocrítica, valorizando a interação e comunicação recíprocas, entre os diferentes sujeitos e grupos culturais. A interculturalidade orienta processos que têm por base o reconhecimento do direito à diferença e a luta contra todas as formas de discriminação e desigualdade social. Tenta promover relações dialógicas e igualitárias entre pessoas e grupos que pertencem a universos culturais diferentes, trabalhando os conflitos inerentes a esta realidade. Não ignora as relações de poder presentes nas relações sociais e interpessoais. Reconhece e assume os conflitos procurando as estratégias mais adequadas para enfrentá-los.

⁵ Tradução nossa, do original: “*La interculturalidad presupone el multiculturalismo y resulta del intercambio "intercultural" y del diálogo a nivel local, regional, nacional o internacional. [...] La Educación Intercultural pretende ir más allá de la coexistencia pasiva, con el fin de promover y alcanzar un modo de vivir sostenible en un espacio de diferentes culturas, a través de la creación de la comprensión, respeto y diálogo entre los diferentes grupos culturales.*”

Para Candau e Koff (2006), educar guiado pelo olhar da interculturalidade traz consigo a necessidade de promover diálogos e interações entre os diversos grupos culturais de forma bem definida. Essa perspectiva compreende e reconhece que as identidades culturais, dos sujeitos e dos grupos aos quais eles pertencem, estão em constante transformação, movidos por processos de hibridização cultural, que ocorrem de forma intensa.

No campo da música, Queiroz (2017) também defende os ideais interculturais e, assim como Candau e Koff (2006), entende que uma educação intercultural, no âmbito musical, também busca diálogos e interações entre diferentes culturas musicais. A interculturalidade na educação musical, para Queiroz (2017), traz uma necessidade de pensar sobre “o que música é e sobre o que educar musicalmente quer dizer” (Queiroz, 2015, p. 207). Esse apontamento nos leva a refletir criticamente sobre o que entendemos como música, o que esses significados que estão pré-estabelecidos deixaram de lado, culturalmente, historicamente e socialmente.

A interculturalidade na educação musical surge, segundo Queiroz (2017), para questionar o que tem sido a educação musical baseada nos conceitos fundamentais que foram estabelecidos privilegiando determinados sistemas e práticas musicais. Essa forma de pensar sobre a interculturalidade no âmbito musical, muito se aproxima do que já foi posto sobre o multiculturalismo crítico, na visão de Silva (2005) ou na definição de Candau e Koff (2006) com o multiculturalismo aberto ou intercultural. Pensar a cultura ou a educação de forma geral, ou especificamente a educação musical nessas definições que foram expostas anteriormente, parte para a necessidade de reflexões, reavaliações e questionamentos das práticas e padrões “antigos”, que foram impostos, determinados. Eles que não cabem mais no mundo atual, pois, não abrem espaço para o diverso, não dialogam, não reconhecem, não interagem, seja na cultura, na educação ou na música.

A Comissão sobre Educação para o Século XXI⁶ (UNESCO, 2010, p. 31), recomenda quatro pilares que devem servir como base para a educação:

⁶ Comissão formada por membros de diferentes países e presidida por Jacques Delors, com o apoio da UNESCO, que em 1996 elaborou o relatório “Educação: um

1. Aprenda a conhecer.
2. Aprenda a fazer.
3. Aprenda a conviver
4. Aprenda a ser.

Os quatro pilares apresentados e estabelecidos pela Comissão têm como principal objetivo preparar os indivíduos para um mundo com sua diversidade e em constante transformação, cultural, social e humana. **Aprender a conhecer:** abrange o desenvolvimento e o conhecimento, incentivando o aprendizado contínuo e crítico. **Aprender a fazer:** compreende as habilidades práticas, aplicando o conhecimento, desenvolvendo competências técnicas, sociais, emocionais, importantes para a vida cotidiana. **Aprender a conviver:** contempla a convivência harmoniosa entre os diferentes sujeitos e suas culturas, promovendo respeito, colaboração e compreensão mútua. **Aprender a ser:** destaca o desenvolvimento pessoal, abrangendo autonomia, ética e responsabilidade (UNESCO, 2010, p. 31).

A Comissão, quando cria esses pilares para servir como base para a educação, entende que o mundo está em mudança e os moldes e padrões antigos não cabem nem englobam a todos, pois o mundo é muito diverso. A música também é muito diversificada, assim como o mundo e toda a sua diversidade cultural. Trazendo o debate para o campo musical, pensar e trabalhar a educação musical pelo olhar intercultural, segundo Queiroz (2017, p. 103), “implica evocar, reconhecer e interagir com um amplo universo da diversidade”. Ainda segundo o autor, a perspectiva intercultural é a proposta que consegue englobar e trabalhar com a diversidade musical.

Contemplar a diversidade implica, sobretudo, trazer a dimensão educativo-musical para fazer ecoar a conjuntura de complexidades que caracterizam a música na vida humana. Nesse sentido, o conflito e a instabilidade são esperados e, de certa forma, desejados quando se evoca a diversidade musical na ação formativa, pois é assim que a música acontece como cultura, sendo resultante das muitas diferenças que constituem as identidades de nós, humanos (Queiroz, 2015, p. 210).

Podemos entender que a música, como cultura, tem sua essência como manifestação cultural, pois se constrói a partir das relações sociais, geográficas e históricas entre os indivíduos. As características próprias de cada manifestação tornam a música de cada cultura única, contendo reflexos, significados, histórias, trazendo consigo riquezas e identidades. Isso é o que torna a música diversa, e não nos permite dizer que existe a música, mas sim músicas.

A educação musical, a partir do ponto de vista colocado por Queiroz (2015), tem a finalidade de criar os espaços necessários a fim de contemplar essa diversidade que as diferentes músicas contêm, ou seja, um espaço de interações culturais. A educação musical precisa usar a diversidade como caminho para aprendizados, a partir de vivências que possam gerar reconhecimento e interação. Segundo Queiroz (2017), ao se trabalhar com a diversidade, o conflito é esperado, pois ocorrem estranhamentos, incômodos e instabilidades, uma vez que, ao conhecer o novo, o diferente acaba, por vezes, indo de encontro a padrões e conceitos. O importante é utilizar o conflito como ferramenta para gerar diálogos e questionamentos, objetivando um espaço que leva à interação, à compreensão e a um aprendizado significativo e respeitoso com as diferenças.

Para Queiroz (2015, p. 204), “Uma educação musical intercultural enfrenta os conflitos, admite o diferente, encara as distorções sociais, erradica preconceitos e promove relações trans, multi, inter e intra-humanos”. Em síntese, a perspectiva intercultural na educação musical tem o papel de não ignorar os conflitos que possam surgir nos espaços de fala com as diferentes culturas; ela admite o conflito e o traz como ferramenta para enfrentar os preconceitos e acabar com as barreiras musicais, alargando as fronteiras para relações em que todos são incluídos, desconstruindo ideias preconcebidas e limitantes que impedem as relações trans, multi, inter e intra-humanos (Queiroz, 2015, p. 204). Pérez-Aldeguer (2014) *apud* Olcina-Sempere, Reis-Jorge e Ferreira (2020, p. 300) completam, dizendo que

a educação musical entendida a partir de um prisma intercultural é aquela em que podemos conhecer, compreender e perceber, de modo que compreendemos essa relação e coexistência das diversas manifestações musicais que convivem, independentemente de sua intencionalidade e

funcionalidade social que se representam em um determinado contexto cultural.⁷

Essa perspectiva vai ao encontro do que foi apontado por Queiroz (2017). O olhar intercultural promove mais inclusão, ampliando o conceito da educação musical para além da questão técnica e estética, englobando os significados, a identidade e a cultura. Assim como Queiroz (2017), eles pensam a música como um espaço possível para que as manifestações culturais coexistam com suas singularidades e valores. A educação musical, sob a perspectiva intercultural aceita e valoriza a pluralidade em todos os contextos culturais.

Com todas as reflexões e apontamentos feitos ao longo do capítulo, foi possível perceber que, apesar dos autores denominarem e definirem de forma distinta, em diferentes áreas, o conceito de multiculturalismo, todos concordam que, na sociedade atual, seja na educação ou na área da música, é preciso alargar os conceitos-bases para que seja possível que outros ocupem seus espaços e ganhem voz, poder de fala e se tornem visíveis. Tanto o multiculturalismo crítico no âmbito da educação apontado por Silva (2005); quanto o multiculturalismo ativo ou interculturalidade colocado por Candau (2011) e Candau e Koff (2006) na educação e na cultura; ou mesmo a interculturalidade na educação musical por Queiroz (2015; 2017) e por Olcina-Sempere, Reis-Jorge e Ferreira (2020), apontam para o mesmo caminho.

Esse alargamento inclui o afastamento de padrões antigos, de estéticas pré-moldadas, de pensamentos pré-estabelecidos, de pré-conceitos, das culturas hegemônicas e das monoculturas, para que aqueles que sempre foram dominados, marginalizados e calados possam ser reconhecidos e valorizados.

Outro ponto importante é a criação de espaços para que essas culturas possam mostrar sua riqueza, identidade, características e tradições, sempre permitindo o diálogo, mesmo que gerando questionamentos e conflitos, que acabam por promover reflexão, compreensão e aceitação do diferente, pois

⁷ Tradução nossa, do original: *“la educación musical entendida desde un prisma intercultural, es aquella en la cual podemos conocer, comprender y percibir, de modo que entendamos esta relación y convivencia de las diversas manifestaciones musicales que están conviviendo juntas, independientemente de su intencionalidad y funcionalidad social que se representen en un determinado contexto cultural”*.

todos nós temos direito de sermos diferente, e isso nos torna únicos. A educação musical também precisa ocupar e criar esses espaços para a coexistência da diversidade musical, tornando o aprendizado significativo, gerando respeito e valorização.

Para finalizar, compartilho do mesmo desejo de Queiroz (2015, p. 214) para a educação musical brasileira, quando ele diz que precisamos “não ter medo de desconstruir, de debater, de refletir e de reconstruir sempre”.

Diante do debate que foi levantado sobre multiculturalismo e interculturalidade na educação, cultura e música, a Ciranda surge como uma prática que exemplifica esses princípios que foram abordados anteriormente. Assim como o multiculturalismo crítico e ativo propõe a abertura de espaços e valorização das culturas marginalizadas, a Ciranda acontece com essa ideia, de reunir pessoas em um movimento coletivo e inclusivo, no qual todos têm voz e pertencimento. Na roda da Ciranda, não há hierarquias estabelecidas; todos são convidados a entrar na roda; os participantes se conectam por meio da dança e do canto, promovendo um espaço de troca, escuta e aceitação do outro. Dessa forma, além de uma manifestação artística, a Ciranda se converte em um reflexo da multi/Interculturalidade vivida na prática, na qual diferentes saberes e identidades se encontram e se fortalecem, por meio da valorização e do respeito.

3 A CIRANDA

*Cultura é o tambor
que soa pela noite adentro.
Cultura é o ritmo do tambor.
Cultura é o ritmo
dos corpos do Povo
ao ritmo dos tambores
(Freire, 2003, p. 89)*

Neste terceiro capítulo, trataremos da Ciranda, mostrando seus aspectos culturais, sociais e musicais. Teremos como principais referências: Callender (2013), com o artigo “Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades”, e IPHAN (2014), no “Dossiê INRC⁸ da Ciranda em Pernambuco”, do qual foram selecionados alguns capítulos de diferentes autores.

No levantamento bibliográfico realizado sobre Cirandas do Nordeste, os textos de Deborah Callender foram os que apareceram com destaque, sendo textos ricos em detalhes e com muitas informações sobre a temática. Também foram importantes e significativos a dissertação de Campana (2011) intitulada “Ciranda – Do canto de roda ao universo composicional contemporâneo” e o artigo “A ciranda de todos nós” de Otelo e Vieira (2016). Para completar o conjunto de referências deste capítulo, temos os livros “Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda”, de Rabello (1979), “Ciranda de Adultos”, de Pimentel (2005) e, para fechar, a “Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular”, de Marcondes (1998).

A Ciranda do Nordeste é uma manifestação vibrante que une música, poesia e dança de roda, promovendo memória cultural e social, resistência, inclusão e coletividade. Para dialogar com os conceitos, que já foram apresentados no capítulo anterior sobre multi/interculturalidade, apontaremos alguns aspectos sobre as questões culturais e sociais que atravessam a Ciranda do Nordeste.

⁸ INRC: Inventário Nacional de Referências Culturais. Nesse Dossiê, a autora Deborah Callender foi uma das pesquisadoras convidadas para elaboração desse inventário sobre Cirandas em Pernambuco. Esse inventário foi utilizado na instrução de solicitação de registro da Ciranda do Nordeste como patrimônio cultural.

3.1 Expressão coletiva e de inclusão cultural e social

A Ciranda é uma dança de roda aberta a todos, independentemente de idade, gênero ou classe social. Rabello (1979) e Iyanaga (2014) sustentam que a Ciranda é um espaço de todos e para todos. Segundo Rabello (1979, p. 43),

as pessoas, sem mais nem menos, vão se chegando, se agrupando à dança, abrindo espaços entre os que estão dançando, fechando novamente os espaços abertos, com sua presença. Neste jogo, nenhum caso de rejeição por idade, cor, sexo, condição social ou econômica.

Para o Iyanaga (2014, p. 96),

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.

Mesmo com a diferença de épocas em que foram feitas as pesquisas realizadas pelos dois autores citados, é possível perceber que a Ciranda continua inclusiva, pertencente a todas as idades, desde o mais novo até o mais velho, todos que desejarem dançar. Vale destacar o trecho na citação acima que demonstra o valor da Ciranda quando as pessoas dão a mão. Esse contato físico com o outro, independentemente de qualquer categorização, idade, sexo, cor, classe social “exterioriza o valor da união humana que é tão fundamental à ciranda” (Iyanaga, 2014, p. 96).

Seu formato circular simboliza a igualdade e a união entre os participantes. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2021) descreve a Ciranda como

uma forma de expressão que une música e poesia para embalar uma dança de roda, em que os participantes entrelaçam as mãos ou os braços para dançar juntos em um círculo fechado, em uma única direção. A dança é um elemento central para vivenciar a Ciranda, expressa na simplicidade e espontaneidade dos passos, celebrada coletivamente e representando a integração e a união dos que compõem a roda. Não há limites para o número de participantes da

Ciranda, sendo uma das principais premissas o acolhimento de mais brincantes durante sua execução.

Para Candau (2003 *apud* Candau; Koff, 2006, p. 475), a interculturalidade parte da ideia de “promover relações dialógicas e igualitárias entre pessoas e grupos que pertencem a universos culturais diferentes”, algo que a Ciranda promove ao integrar pessoas de diferentes origens em uma mesma roda, trazendo igualdade entre os participantes.

A dança em roda, que é o elemento central da Ciranda, é um espaço de trocas e aprendizado mútuo, não precisa de conhecimento prévio para dançar Ciranda, os brincantes ensinam uns aos outros.

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 (Silva, 2014, p. 77).

O importante, ao dançar Ciranda, é se entregar à dança e à brincadeira de roda; se balançar como no movimento das ondas do mar presente nos passos, sem muita rigidez; se doar e participar do coletivo, e se unir pelas mãos e pela canção.

As pessoas que dançam ciranda - sejam elas cirandeiros, arte-educadores, bailarinos de dança populares ou públicos brincantes - apresentam uma relação subjetiva com o bem, de cumplicidade, em que os sentidos de brincadeira e celebração são primordiais (Iyanaga, 2014, p. 81).

Nesse sentido, podemos ver que, apesar de existir uma forma de dançar, não se faz necessário saber previamente os passos para participar da dança, o brincante aprende dançando, fazendo parte da roda, e essa é uma especificidade das Cirandas do Nordeste.

Queiroz (2015, p. 198) argumenta que “a música é um fenômeno diversificado e que suas formas de organização e significado lhe conferem identidades singulares em cada contexto cultural”. A Ciranda possui uma

organização, uma forma característica de fazer, de tocar, de cantar e de dançar, porém sua identidade está abraçada à união e à coletividade.

A Ciranda traz a possibilidade de diferentes gerações se relacionarem na prática da roda, permitindo a troca de saberes. Esse é um aspecto importante, que permite a socialização entre os participantes, sejam eles componentes com papéis fixos na Ciranda, como os músicos do terno, ou mesmo o/a mestre/a cirandeiro/a, ou os próprios brincantes cirandeiros. O/A mestre/a cirandeiro desempenha um papel importante, sendo respeitado por todos e tendo como uma de suas funções repassar os ensinamentos.

O mestre ou mestra da Ciranda é a figura central da manifestação, detém os conhecimentos e é respeitado pelos membros do grupo e pelos demais mestres da comunidade cirandeira. Seu papel, além do repasse dos ensinamentos é guiar e conduzir o grupo, assim como organizar as apresentações (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2021).

3.2 Ciranda como espaço de resistência e memória cultural e social

Historicamente, a Ciranda, como manifestação cultural, praticada nos estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas, tem uma origem cultural fortemente ligada aos trabalhadores rurais e pescadores. Callender e Silva (2014, p. 24) expõe que

A 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.

Assim, podemos inferir que a Ciranda do Nordeste, por ter sua origem simples, foi marginalizada, sendo reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil apenas em 2021. Esse aspecto se relaciona mais uma vez com o conceito de interculturalidade, uma vez que, segundo Candau (2003 *apud* Candau; Koff, 2006, p. 475), “A interculturalidade orienta processos que têm por base o reconhecimento do direito à diferença e a luta contra todas as formas de discriminação e desigualdade social.”

Queiroz (2015, p. 202) complementa esse pensamento, mostrando que

“é preciso transcender as dimensões de uma cultura para estabelecer diálogos necessários para a convivência, o respeito e a interação entre culturas”. O respeito, o reconhecimento e a igualdade só são possíveis quando olhamos além do que é estabelecido; nesse caso, olhar para além das culturas determinadas e padronizadas, para que, assim, as outras, que estão para além dos limites estabelecidos, possam ser vistas. Nesse caminho, seguem os pensamentos multi/interculturais debatidos no capítulo anterior. É preciso transcender, olhar para além para enxergar os “diferentes”, os que estão à margem do “padrão”. A Ciranda se insere nesse contexto, uma manifestação para além dos padrões, praticada pelo povo.

“A ciranda foi categorizada como ‘uma expressão popular – genuína dança do povo’ praticada por trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros” (Diniz, 1960 *apud* Callender, 2013, p. 115). Além de marginalizada, a Ciranda, em alguns casos, foi reduzida a uma dança infantil, como mostra Callender (2013), quando cita o que Jaime Diniz trouxe em suas pesquisas.

Intelectuais como Mário de Andrade e Renato Almeida, segundo Jaime Diniz, acreditavam que a ciranda no Brasil estava circunscrita à dança infantil, compreensão que foi refutada através de seu estudo, publicado na cidade do Recife em 1960. Essa obra revelou que havia uma prática cultural também denominada ciranda, sem se tratar de roda infantil. Era uma ciranda tocada, cantada e bailada por adultos de ambos os sexos, prática cultural que ocorria principalmente na região da Zona da Mata pernambucana. Durante suas pesquisas, refletindo a respeito da ausência de estudos sobre essa prática cultural, Diniz (1960, p. 11) afirmou que uma série de estudiosos como “Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Oneyda Alvarenga, Théo Brandão, Rodrigues de Carvalho, Rossini Tavares de Lima, etc. parecem não ignorar a ciranda de adultos, mas o que nos dão – quando o dão – não vai além de vagas referências, verdadeiras alusões”. (Callender, 2013, p. 121).

Segundo o levantamento feito pelo musicólogo Jaime Diniz, muitos estudiosos não ignoravam, de certa forma, a existência da Ciranda, porém, quando se referiam a ela, a tratavam com poucas informações ou superficialmente, sendo reducionista em suas definições. Apesar da Ciranda não ter ganhado espaço e definições que a contemplassem como manifestação cultural, pertencente à cultura, ela continuou viva pelos estudos de Diniz (1960

apud Callender, 2013) e por Rabello (1979), que serviram e ainda servem como base para muitos estudos contemporâneos que contemplam as Cirandas. Ela também permaneceu viva por meio dos mestres cirandeiros, como Lia de Itamaracá, mestre Dulce Baracho e Severina, Mestre Maria Cristina, entre outros, representando a resistência dessa manifestação cultural ao longo dos anos.

Figura 1 - Mestras da Ciranda em Pernambuco: Mestras Lia de Itamaracá, Dulce e Severina Baracho e Maria Cristina



Fonte: Iyanaga, 2014, p. 110-111.

No contexto atual, entendemos que a diversidade está presente na música, e isso a torna um “fenômeno complexo e multifacetado que, como cultura, expressa uma vasta teia de significados que dão sentido à vida humana” (Queiroz, 2015, p. 199).

Os significados enaltecidos pela Ciranda remontam à história da colonização do Nordeste brasileiro, marcada pela monocultura açucareira, pela escravidão, pela decadência desse sistema e pelas consequências dessa estrutura na organização espacial e social da região — todas essas questões permeadas pelas matrizes identitárias das culturas indígena e afro-brasileira. Na roda de ciranda, são trazidos à 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 de cana-de-açúcar. A Ciranda se destaca, então, pelo seu caráter lírico e poético na combinação cadenciada de música, dança e versos, que se configuram numa forma de preservação de saberes mediados pela oralidade e pelo improviso, nos quais a criatividade e a irreverência expressam valores de resistência da vida dos cirandeiros e cirandeira (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2021).

A Ciranda foi se adaptando sem perder sua essência frente à modernização e às mudanças sociais. Antigamente, era praticada nos engenhos, praças e nas praias, mas, com as mudanças e transformações da sociedade, e como toda cultura popular e viva e pulsante, a Ciranda foi se adaptando. Hoje, em algumas práticas, o/a mestre cirandeiro/a, que antes ficava no centro da roda, fica em cima dos palcos e usa microfone. Iyanaga (2014, p. 104) aponta que “As apresentações são realizadas, salvo exceções raríssimas, em palcos com microfones e mesas de som”. A fala do Mestre João Guariraba, demonstra que antigamente a Ciranda era feita no chão e hoje é nos palcos, e retrata exatamente a transformação da antiga para a nova forma de se fazer Ciranda.

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 (Iyanaga, 2014, p. 104).

Hoje, as rodas não se limitam a engenhos, praças e a praia; são praticadas em qualquer lugar. A essência de união, coletividade e inclusão ainda permanece como valor central.

A diversidade de dimensões dessa manifestação cultural nordestina se expressa no momento que as pessoas dão as mãos e, embaladas pela música, reconhecem suas diferenças ao vivenciar igualmente a mesma celebração. Assim, essa simbologia de uma expressão cultural democrática, de compartilhamento e inclusão é um valor central na Ciranda (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2021).

O reconhecimento oficial da Ciranda como Patrimônio Cultural pelo IPHAN se deu no dia 31 de agosto de 2021. Isso fortaleceu a preservação da Ciranda do Nordeste e contribuiu para a valorização da cultura popular. Esse reconhecimento abre espaço dentro das manifestações culturais existentes, difundidas e estudadas, para que a Ciranda do Nordeste seja também vista e valorizada como cultura.

3.3 Ciranda: brincadeira infantil ou manifestação cultural?

Primeiro, gostaríamos de refletir sobre o que os autores têm a dizer sobre o que é Ciranda? Durante a pesquisa encontramos trabalhos sobre Ciranda, que a tratava como brincadeira infantil e não como manifestação cultural. Para tanto, durante a leitura sobre a temática, percebemos que, de fato, existe essa dupla utilização da Ciranda como cantigas de roda, usada nas brincadeiras das crianças e a Ciranda como manifestação cultural.

Figura 2 – Brincadeira de Criança



Fonte: Ivan Cruz, retirada do site Multirio (Fernandes, 2021).

A Enciclopédia da Música Brasileira (Marcondes, 1998) apresenta quatro definições para Ciranda. A primeira e a quarta definições mostram o seguinte:

ciranda tradicional roda infantil, originária da popular dança adulta de mesmo nome e executada por crianças que cantam de mãos dadas e dispostas em círculo. Ciranda Dança de roda de adulto da Zona da Mata e litoral de Pernambuco. [...] 'é a ciranda roda [sic] distinta das 'cirandinhas infantis''. Distinta pelos cirandeiros que são adultos, pelo repertório poético-musical, pelo instrumento obrigatório – em que nunca falta o bombo – que acompanha a linha ondulante dos cirandeiros, [...] pela presença do mestre cirandeiro, a quem cabe “tirar as cantigas” (cirandas), improvisar versos e presidir a festa (Marcondes, 1998, p. 202).

Nesta citação da Enciclopédia, podemos constatar que a Ciranda infantil tem a sua origem na dança de tradição popular adulta. Por meio da segunda definição, constata-se que a Ciranda, enquanto manifestação cultural, se distingue da prática infantil por conter algumas ações que a tornam característica das Cirandas de adulto⁹, como a presença de instrumentos e do/a Mestre Cirandeiro/a e outros. Nesse caso, o padre Diniz (1960 *apud* Marcondes, 1998, p. 202) ressalta que nunca falta o bombo, instrumento que dá a marcação e acompanha a linha melódica das Cirandas. De fato, na brincadeira de Ciranda infantil, não existe a obrigatoriedade de ter instrumento; na realidade, ocorre o oposto, as crianças brincam somente cantando as melodias.

Outro ponto levantado é o papel do cirandeiro, importante na Ciranda de adultos, pois é ele quem organiza e comanda a Ciranda, tirando as cantigas e improvisando os versos. Na roda de ciranda infantil, esse papel do cirandeiro/a não é obrigatório, pois, em algumas cantigas, as crianças vão ao centro da roda e em outras cantigas não, e, mesmo que vá ao centro, ela não necessariamente assume o papel de comando da roda.

Constatamos que é necessário ter cuidado ao utilizar a palavra Ciranda e a prática dela. As duas formas de Cirandas não são iguais; existem semelhanças, mas não podemos confundir a Ciranda do Nordeste (manifestação cultural) com a Ciranda infantil. Quando as Cirandas do Nordeste são tratadas e ensinadas como uma simples brincadeira, suas características e seus pontos característicos e importantes não são apresentados e ensinados. A Ciranda infantil pode ser usada como possibilidade para abordar as diferenças e semelhanças entre as duas formas de Cirandas, trazendo-a também para a vivência e para enriquecer o conhecimento.

O IPHAN (2014, p. 11) destaca que

Do ponto de vista representativo, a ciranda se mostra rodeada por uma “teia de significados”, de forma a considerar simultaneamente aspectos de caráter concretos e abstratos como é a dança, a música, a poesia; o rodízio contínuo de algo ou de alguém, uma atividade lúdica ou formativa; o romantismo

⁹ Ciranda de adulto, como é referida por Diniz (1960 *apud* Marcondes, 1998) e por Rabello (1979). Ciranda como manifestação cultural e não como brincadeira infantil.

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.

De fato, o IPHAN (2014) revela como a Ciranda não é simplesmente uma brincadeira infantil. Ela possui essa versatilidade de ser brincadeira, mas também uma expressão cultural. Uma atividade lúdica, funcionando como brincadeira leve e espontânea que une as pessoas e crianças, e, ao mesmo tempo, uma atividade formativa, proporcionando um espaço de aprendizado, de valorização e fortalecimento cultural, transmitindo tradições e a identidade dessa prática cultural.

Ao mesmo tempo em que tem aspectos concretos com a dança, a música e a poesia, a Ciranda tem também aspectos abstratos, como a identidade cultural e a socialização que ocorre através do fazer a roda, do cirandar. O IPHAN ressalta que a Ciranda possui uma teia de significados, ou seja, não acontece isoladamente do contexto que a rodeia, ela está cheia de simbolismos, histórias e emoções.

Concordamos com o IPHAN (2014) sobre a Ciranda infantil ser uma brincadeira diferente da Ciranda de adultos. Dando uma melhor compreensão, Campana (2011, p. 29) descreve como é a brincadeira de roda chamada de Ciranda.

A Ciranda Infantil é considerada uma brincadeira de roda em que as crianças, geralmente, ficam de mãos dadas em círculo; tem conteúdo socioafetivo e expressão simbólica por incluir tradição, música e movimento em que as crianças acrescentam coreografias ao ritmo de cantigas infantis. [...] A Ciranda Infantil é cantada em uníssono e sem acompanhamento de instrumentos musicais; possui versos que são duradouros em nossa história e distingue-se, também, da Ciranda de Adultos, por não ter a presença do “mestre cirandeiro”.

Nesse trecho, ela reafirma que uma das diferenças da Ciranda infantil é não ter a presença do mestre cirandeiro, o qual, na Ciranda de adultos, possui um papel muito importante na prática da roda. Outro elemento que ela ressalta é de não ter acompanhamento de instrumentos. As brincadeiras de rodas

infantis, como já dito, são simplesmente cantadas pelos brincantes. Quando ela diz que inclui a tradição, nesse caso da brincadeira de roda, fortalece a cultura da oralidade, que transmite as cantigas do cancioneiro popular pelo simples brincar e cantar. Um exemplo bem conhecido é a cantiga “Ciranda, Cirandinha”, que é uma cantiga de domínio popular que passa de geração em geração pela transmissão da oralidade.

Durante algumas pesquisas por trabalhos acadêmicos com a temática de Ciranda, o trabalho de Queiroz (2016), intitulado “Vamos dançar ciranda?!”, surgiu como resultado. Em primeiro momento, julgando pelo título do trabalho, deu a entender que o trabalho iria dissertar sobre Ciranda como manifestação cultural; porém, ao ler o trabalho acadêmico, percebi que o uso da palavra Ciranda estava sendo utilizado para tratar de brincadeira infantil e não como manifestação cultural.

Como já visto, existe essa dualidade na nomenclatura, porém quando tratado como brinquedo da infância, a Ciranda é uma brincadeira de roda na qual são cantadas cantigas do cancioneiro popular e em alguns momentos cantigas que foram absorvidas da Ciranda de adultos, pois, como diz Campana (2011, p. 30), “muitas cantigas de rodas de adultos foram absorvidas pelo cancioneiro infantil”. Essa dualidade de nomenclatura se torna ruim, quando uma passa a ser incorporada pela outra, e passa a perder as suas características. O ponto que nos trouxe a esse debate é que não podemos reduzir a Ciranda, como manifestação cultural, ao simples brincar de roda, pois ela tem todo um significado, uma história, papéis importantes dentro da roda, que, na brincadeira infantil, não são contemplados.

A Ciranda como brincadeira de roda, pode ser um caminho para revelar aos estudantes, às crianças e a todos os brincantes de onde surgiu a Ciranda infantil, apontando as semelhanças e diferenças entre a Ciranda de adultos e a Ciranda infantil, a forma de dançar e a história, tornando a vivência enriquecedora e ampliando o aprendizado.

3.4 A Ciranda como Patrimônio Cultural

A ciranda passou a ser considerada como patrimônio cultural em 31 de agosto de 2021. A presidente do IPHAN na ocasião, Larissa Peixoto, declarou:

“Com mais um registro, reconhecemos a relevância da Ciranda do Nordeste em âmbito nacional, na medida em que aporta elementos importantes para a memória, identidade e grupos formadores da sociedade brasileira” (Brasil, 2021).

A instrução da solicitação de registro da Ciranda do Nordeste como patrimônio cultural contou com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico (Fundarpe), incluiu pesquisa de identificação com aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), mobilização da comunidade e produção de dossiê de registro, material audiovisual e fotográfico. O INRC foi uma pesquisa muito importante, utilizada para instrução da solicitação de reconhecimento da Ciranda como patrimônio cultural.

Nada melhor do que começar a falar sobre aspectos musicais, citando uma das pessoas que é referência da Ciranda no Brasil, por preservar e difundir essa tradição popular: Lia de Itamaracá.

Figura 3 – Lia de Itamaracá



Fonte: José de Holanda, retirada do site portal Geledés (Viola, 2019)

Callender (2013), Callender (2014), Campana (2011) e Oteló e Viera (2016) se referem a Lia de Itamaracá como mestra cirandeira, que disseminou e propagou a tradição da Ciranda pelo mundo. Callender (2014, p. 142) assim

a descreve: “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”.

Há um trecho de uma canção cantada por Lia de Itamaracá, mas de autoria do compositor Capiba que diz: “Pra se dançar ciranda, juntamos mão com mão. Formamos uma roda, cantando uma canção”. Neste pequeno trecho, é possível traduzir sucintamente a ideia central da Ciranda, na sua simplicidade de realização, somente juntando as mãos e cantando. Nessa simplicidade, existe a grandeza da união e do coletivo, pois a roda precisa de mãos, precisamos uns dos outros para fazer Ciranda.

O texto do site do Ministério da Cultura (MinC), que traz a notícia sobre o reconhecimento da ciranda como patrimônio cultural, diz o seguinte:

a Ciranda do Nordeste é uma forma de expressão que une música, poesia e dança de roda, e é vivenciada como um modo coletivo de celebrar a vida, sem distinções pessoais, delimitações e temporalidades rígidas. A Ciranda está rodeada de significados que envolvem o balanço do mar, os ciclos da vida e as brincadeiras de criança. A dança é um elemento central para vivenciar a Ciranda, e, em geral, acontece com os dançantes dando as mãos em um círculo fechado e dançando em uma única direção. Existem variações de passos complexos, porém o mais importante no cirandar não é a dificuldade dos passos, mas a simplicidade e a união (Brasil, 2021).

Esse trecho ressalta e reforça o que é a Ciranda, especificamente a Ciranda do Nordeste: uma manifestação cultural que tem como base a música, a poesia e a dança de roda, praticada por meio da união, do coletivo, sem distinções de pessoas, na qual o mais importante não são os passos ou o cantar, mas sim a simplicidade e a união, reforçando a ideia que traz a letra da canção “Minha Ciranda”.

3.5 As características da Ciranda

Figura 4 – Encontro de Ciranda - PE/ Pernambuco



Fonte: Paulo Maia (Brasil, 2021).

Existem vários tipos de Ciranda de adultos, e elas estão espalhadas pelo Brasil. Dentro da pesquisa de Campana (2011), são apresentados diferentes tipos de Cirandas que são praticadas pelas cinco regiões do Brasil. Nessa obra, na parte intitulada “A diversidade da Ciranda de Adultos nas regiões brasileiras”, a autora menciona as cinco regiões brasileiras, e, na parte destinada ao Nordeste, ela afirma que Pernambuco é um local de muitas tradições, sendo o berço da Ciranda no Brasil. Ela também traz a informação de que, no estado da Paraíba, também ocorre a Ciranda, e que essa manifestação ocorre em João Pessoa, Campina Grande, Várzea Nova e Santa Rita. O trabalho de pesquisa do IPHAN (2014) mostra os tipos de Cirandas que são praticados em Pernambuco, com maior incidência dessa prática na Região da Mata Norte e na Região Metropolitana do Recife.

Em nossa pesquisa, focamos nas Cirandas do Nordeste, que compreende as regiões de Pernambuco e os estados vizinhos, Alagoas e Paraíba, assim como o MinC, que registra, por meio de decreto, as manifestações dessas localidades como Cirandas do Nordeste, por entender ser mais adequado “uma vez que essa forma de expressão pode vir a ser identificada em outras localidades” (Brasil, 2021), sendo citado no próprio

documento os estados de Alagoas e Paraíba, vizinhos de Pernambuco (Brasil, 2021).

Altimar A. Pimentel (2005), em concordância com o que já foi dito, reconhece que a Ciranda de adultos teve origem em Pernambuco – Litoral Norte e Zona da Mata, como bem ressalta IPHAN (2014), e complementa dizendo que, dessas regiões, foi “de onde passou à Paraíba através de municípios limítrofes entre os dois Estados” (Pimentel, 2005, p. 18). O IPHAN passou a ter cautela, atuando na salvaguarda da Ciranda do Nordeste. Nas informações sobre o registro da ciranda como patrimônio cultural, colocou como território já identificado com essa manifestação cultural os estados de Alagoas, Pernambuco e Paraíba, afirmando, assim, que há ocorrência dessa expressão nesses estados.

Então, podemos definir que a Ciranda do Nordeste é uma manifestação presente nos estados de Alagoas, Paraíba e, principalmente, em Pernambuco, estado onde se deu a sua origem. É uma manifestação cultural que une música, dança de roda e poesia. “Possui singularidades estéticas, poéticas e musicais que a diferenciam de outras modalidades de Ciranda praticadas no Brasil” (Brasil, 2021). A Ciranda é uma dança que não se prende ao tempo, nem ao espaço, muito menos a um lugar específico. É para ser dançada e vivenciada por todos que desejam. Segundo Otelo e Vieira (2016, p. 4), a ciranda “dançada por homens, mulheres, meninas e meninos é conceituada como dança democrática por englobar todo brincante interessado”. Souza (2014) declara que a Ciranda pode ocorrer em lugares e em momentos diferentes, e ainda completa dizendo que

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 (Souza, 2014, p. 61).

Figura 5 – Xilogravura - Roda de Ciranda



Fonte: José Costa Leite (Rabello, 1979, p. 78).

A xilografia acima, feita pelo poeta e gravador José Costa Leite, retrata tão bem a Ciranda que está presente tanto no livro “Ciranda: Dança de roda, dança da moda” de Evandro Rabello (1979), quanto no Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco (IPHAN, 2014). Nela, podemos perceber a participação de homens e mulheres, que estão se movimentando de mãos dadas. No meio da roda, percebemos a presença do mestre cirandeiro, que tem o papel de comandar a roda cantando e, algumas vezes, improvisando os versos; ao seu lado, exatamente no centro da roda, o contramestre, tocando a zabumba ou surdo, o qual era chamado antigamente de tocador de bombo.

De acordo com Rabello (1979, p. 77)

O mestre tem atuação normalmente no centro da roda de cirandeiros, juntamente com outros instrumentistas. Ao mestre, juntam-se o contra-mestre, que é seu eventual substituto, tocadores de bombo, caixa. Na ausência do mestre pode se apossar do mineiro e com ele balançando, cantar Cirandas.

Nesse trecho, Rabello (1979) cita os tocadores de bombo, que seriam tocadores da zabumba ou surdo, que possuem um papel importante na marcação do ritmo da Ciranda. Rabello (1979) fala ainda sobre o contra-mestre

como possível substituto do mestre, que guia a roda em sua ausência, cantando e tocando a zabumba, a caixa ou até mesmo o mineiro, que seria o ganzá.

Na Ciranda, existem três instrumentos percussivos principais, que seriam o surdo (ou bombo/zabumba), o tarol (ou caixa) e o ganzá (ou mineiro). Esse trio de instrumentos de percussão é chamado de batuqueiros que pertencem ao terno¹⁰. Iyanaga (2014) define batuqueiros como tocadores de instrumentos de percussão. Eles normalmente sabem tocar todos os instrumentos de percussão, podendo, assim, dentro do grupo de Ciranda, revezar a execução dos instrumentos. Ela concorda que os três instrumentos já citados são os principais numa Ciranda e completa dizendo que cada um deles possui uma função explícita, possui um valor único, porém, 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” (Iyanaga, 2014, p. 89).

Figura 6 – Terno Ciranda de Pernambuco de Olinda PE e Terno comandado pelo mestre Mané Baixinho – PB



Fonte: Fundarpe / Pimentel, 2005, p. 56.

¹⁰ Terno é definido como um grupo de instrumentistas. Para Rabello (1979), seria um conjunto de instrumentos mesmo superior a três, com instrumentos de percussão, podendo incluir instrumentos de sopro.

Na Ciranda, o/a mestre/a cirandeiro/a é a figura principal. Ele/a é quem faz a Ciranda acontecer. Ele/a tem a função de guiar o ritmo e a cantoria da Ciranda. Quando a Ciranda acontece nos moldes antigos, o/a mestre/a cirandeiro/a fica no meio, ao lado do terno, com os batuqueiros e rodeado dos cirandeiros/as.

Para além da espontaneidade que marca essa dança, atualmente existem diversos grupos de Ciranda, comumente formados por um(a) mestre/a cirandeiro/a, o terno, os batuqueiros e as cirandeiros. O mestre ou mestra da Ciranda é a figura central da manifestação, detém os conhecimentos e é respeitado pelos membros do grupo e pelos demais mestres da comunidade cirandeira. Seu papel, além do repasse dos ensinamentos é guiar e conduzir o grupo, assim como organizar as apresentações. [...] É a música que propõe os movimentos da dança, com o canto de versos das mestras e mestres cirandeiros que são respondidos por um coro, em uma estrutura chamada resposta. Os batuqueiros costumam manter a base do ritmo da Ciranda, enquanto os músicos fazem a melodia, em geral repetindo um tema cantado pelo/a mestre/a cirandeiro/a. Esse ritmo é balizado pelo toque do surdo, que marca o tempo forte, entrelaçando a cadência dos passos da dança de roda (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2021).

Para a Ciranda acontecer, ao mesmo tempo que precisa do/a mestre/a cirandeiro/a, figura central para guiar o grupo, precisa também dos músicos que compõem o terno, e esses precisam dos brincantes, dos cirandeiros/as que juntos de mãos dadas formam a roda. “A dança faz parte íntegra do som da ciranda, pois o som é feito na intenção de que as pessoas dançam” (Iyanaga, 2014, p. 95). Todos os componentes da Ciranda estão unidos por um único motivo: fazer a roda girar e todos dançarem.

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 (Silva, 2014, p. 70).

Outro aspecto importante sobre a dança na Ciranda é o movimento imitando as ondas do mar. O vai e vem das ondas é repassado tanto no dançar como no ritmo tocado pelos instrumentos.

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 (Iyanaga, 2014, p. 96).

Iyanaga traz, em sua pesquisa, a fala do Mestre Ferreira da Ciranda Pernambucana ressaltando que o compasso da Ciranda é “quase você vendo as onda [sic] chegando e voltando” (Iyanaga, 2014, p. 96). A Enciclopédia da Música Brasileira também ressalta o balanço contagiante das ondas do mar na roda, “os circunstantes dão-se as mãos, [...] num balanço contagiante, com seu ondramento característico, como imitar as ondas do mar tranquilo a quebrar-se na areia da praia” (Marcondes, 1998, p. 202).

A Ciranda é a união que se estabelece entre o/a mestre/a cirandeiro/a, com os músicos que compõem o terno, dos cirandeiros/as e da roda com os brincantes somados a música, dança e poesia presente nessa manifestação cultural. Dentro da Ciranda, existem também aspectos musicais que são importantes como os versos, a melodia e o ritmo. Todos eles possuem relação direta com a poesia e a dança. Para Iyanaga (2014), esses três elementos citados são responsáveis pela base da musicalidade da Ciranda. O principal dos três elementos é o verso, pois, segundo os autores, ele é quem traz a singularidade a cada Ciranda nova, considerando que, em sua grande maioria, o ritmo tocado não possui grandes variações dentro dos grupos de Ciranda e a melodia, juntamente com a dança, são bem parecidos. Ou seja, os grupos de Ciranda tocam e dançam com ritmos e melodias semelhantes; o que dará à Ciranda uma característica de novidade será o valor semântico, presente nos 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. [...] 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 (Iyanaga, 2014, p. 90).

No trecho acima, foi descrita a estrutura poética das Cirandas, que em alguns casos utiliza como base a sequência de rima ABBCCDDC, dividindo-se de quatro em quatro versos. Existem algumas Cirandas que seguem outros padrões de estrutura de rima e de divisão de estrofes. Na execução da Ciranda, existem duas possibilidades: a primeira em que o mestre/a canta os versos e os cirandeiros/as os repetem como uma resposta, seguindo a estrutura de verso-resposta; e a segunda opção, que é quando a Ciranda possui um refrão, seguindo a estrutura de verso-refrão, na qual o mestre/a canta os versos e os cirandeiros/as cantam o refrão, sempre alternando. Abaixo, dois exemplos de Cirandas, uma com a estrutura verso-resposta, “Ô cirandeira¹¹” e a outra com estrutura verso-refrão, “Minha ciranda¹²”.

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

Minha Ciranda

Refrão

Minha ciranda não é minha só
Ela é de todos nós
Ela é de todos nós
A melodia principal quem diz
É a primeira voz
É a primeira voz

Verso I

Pra se dançar ciranda
Juntamos mão com mão
Formando uma roda
Cantando uma canção

¹¹ “Ô cirandeira” foi cantada e gravada pelo Mestre Santino Cirandeiro no disco “Flor de Laranjeira”, faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1DhsLdfKGo>. Acesso em: 2 jun. 2025

¹² “Minha ciranda”, composição de Capiba, gravada em 1975 por Lia de Itamaracá e Claudionor Germano no LP Cirandas e, mais recentemente no CD Capiba - acervo Funarte. Disponível em: <https://portaltainacan-clone.funarte.gov.br/acervo-funarte/capiba/>. Acesso em: 2 jun. 2025

Resposta

Quero te ver
 No jardim da natureza
 Toda cheia de beleza
 Na vida do bem querer

Verso II

A noite está tão clara
 Até parece dia
 Vou acabar dançando
 Em outra freguesia

Verso III

Já é de madrugada
 O sol já vem raiando
 De tão feliz que eu estava
 Vou terminar chorando

No primeiro exemplo, “Ô cirandeira”, podemos observar a estrutura verso-resposta, com a estrutura de rimas ABBC, formando o primeiro quarteto, no qual a segunda frase rima com a terceira. No segundo verso, continua com a forma de quarteto CDDC, seguindo, assim, a estrutura poética base da ciranda. No segundo exemplo, “Minha ciranda”, a estrutura adotada é a verso-refrão, na qual podemos observar que a estrutura poética adotada nos versos é ABAB, que é chamada de copla¹³, diferente do primeiro exemplo, em que é chamado de quadrão¹⁴.

As estrofes das Cirandas são organizadas musicalmente dentro de quatro compassos, mesmo com suas variações de ritmos e melodias. A temática cantada nos versos não segue um padrão. As Cirandas são cantadas sobre os mais diferentes assuntos: futebol, praia, amores, sorte, tristeza e outros.

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. [...] Os versos podem cantar sobre qualquer assunto, desde os mais corriqueiros aos mais sérios (Iyanaga, 2014, p. 91).

Antigamente, as Cirandas da Zona da Mata de Pernambuco, que eram

¹³ Copla, variações de rima, tais como ABAB ou ABCB (Iyanaga, 2014, p. 90).

¹⁴ Quadrão, uma versão reduzida para oito linhas (ABBC-CDDC), da décima cuja forma clássica é ABBAACDDC (Iyanaga, 2014, p. 90). No formato quadrão, são utilizadas na estrutura dos versos oito linhas, onde as rimas seguem a estrutura ABBC primeiras quatro linhas, e CDDC segunda estrofe com mais quatro linhas formando um total de oito. Essa é uma redução da forma clássica que seriam cinco linhas em cada estrofe, primeira estrofe ABBA, segunda estrofe CCDDC, resultando na décima.

de uma zona canavieira, tinham como principal temática referências ao que era vivido e visto, ou seja, as Cirandas cantavam seus versos sobre trabalho, engenho e safra, diferentemente das Cirandas da Zona litorânea, nas quais a temática dos versos girava em torno das praias, pescadores, mar e ilhas.

Numa Ciranda, cantam-se músicas com temas diversos. Claro que nas da zona canavieira não podia deixar de haver referências a eito, engenho, usina, safra e nas que estão localizadas no litoral, a beleza das praias (Pontas de Pedra, Itamaracá, ambas em Pernambuco, muito cantadas), coqueiros, sereias, pescadores, canoas, maré, navio, vento, etc. Mas nada rígido, determinado. Cantam o que querem (Rabello, 1979, p. 54).

A melodia normalmente é cantada em colcheias, semínimas e mínimas. O ritmo apresenta, em alguns momentos, contratempo. As Cirandas têm a tendência de não ultrapassar uma oitava, usam intervalos melódicos de quintas, segundas ou terças. Ocorre uma ênfase nas notas da tônica, mediantes, subdominante e dominante. Em sua grande maioria, as frases terminam no movimento de uma terça menor, porém há exceções (Iyanaga, 2014, p. 93).

Figura 7 – Ciranda de João Grande

18 – Itamaracá

Ita-ma-ra-cá é pra lá de I-ta-pis-su-ma, I-ga-ras-sú já fi-cou mui-to pra trás. Tem um ra- paz que jii tá de per-nu hum-ha de tun-to dançar ci-ran-di, só pe-din-do. Eu que-ro mais. Ita-ma-ra

Fonte: Pimentel, 2005, p. 92.

No exemplo acima, na Ciranda “Itamaracá”, do mestre João Grande,

podemos notar algumas características citadas, como a presença de intervalos de quinta, segunda e terça nos movimentos da melodia. Essa composição não ultrapassa uma oitava e possui uma ênfase na tônica, na subdominante e na dominante. Nos compassos que estão identificados como “Coro”, aparecem os ritmos sincopados, deslocando o tempo antes do tempo forte. Ela tem a característica de uma Ciranda verso-refrão, denominada também solista-coro, e que segue a mesma estrutura da qual o/a mestre/a canta a parte solista e os cirandeiros cantam a parte do coro. A estrutura poética se assemelha, principalmente a parte do coro, à estrutura ABBC e a temática usada é sobre a ilha de Itamaracá, citando também Itapissuma, que é distrito do município de Igarassu, ambas em Pernambuco (Pimentel, 2005, p. 92).

O ritmo da Ciranda, segundo Iyanaga (2014, p. 93), seria em quaternário simples (4/4), ou seja, com quatro tempos em cada compasso, por entender a importância do surdo ou zabumba na execução da Ciranda.

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 (Iyanaga, 2014, p. 93).

Essa mesma escolha de compasso é feita nos registros de Pimentel (2005) com as Cirandas do mestre João Grande e do mestre Mané Baixinho e nos registros de Silva (1978), no Cancioneiro Pernambucano, sendo adotado também o compasso 4/4.

Partindo desse princípio, podemos notar que, de fato, o surdo marca o primeiro tempo forte e os outros três seguem abafados, quando tocados de forma padrão, seguindo a métrica de um compasso quaternário simples.

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. [...] O surdo também pode tocar variações, estas vindo tipicamente no final de uma frase cantada (Iyanaga, 2014, p. 100).

Observe a representação da célula rítmica do surdo na imagem abaixo:

Figura 8 - Exemplo do surdo 1 e surdo 2



Fonte: Iyanaga, 2014, p. 100.

Podemos observar que, no exemplo 1, o surdo executa o primeiro tempo forte, e os outros tempos seguem abafados. No exemplo 2, o surdo marca o primeiro tempo forte e faz uma variação no último tempo. Logo, há variações na execução do surdo na Ciranda, porém, como instrumento de marcação e de som bem presente e grave, o surdo sempre marca o primeiro tempo, no qual é colocado, inclusive, o símbolo de acento. As variações, podendo ocorrer ou não, completam ritmicamente o compasso quaternário simples e não são acentuadas.

Concluindo este tópico sobre estrutura e componentes da Ciranda do Nordeste, Iyanaga (2014, p. 82) reforça os aspectos já abordados, em resumo:

Os dois aspectos fundamentais à musicalidade da ciranda são o canto e a dança. [...] Os versos são cantados pelo/a “mestre/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

pulsção 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.

No próximo capítulo, abordaremos especificamente quatro Cirandas do Nordeste com propostas para serem trabalhadas musicalmente em sala de aula, ressaltando aspectos da estrutura poética e os aspectos rítmicos presentes nos principais instrumentos, e desafiando os alunos a criarem paródias. Trabalharemos as melodias com suas estruturas de verso-refrão e verso-respostas, ouvindo exemplos de cantores de mestres cirandeiros. Abordaremos a questão rítmica da dança da Ciranda, ensinando os passos mais básicos possíveis de serem executados, ao final celebrando com uma grande roda, dançando e cantando as Cirandas do Nordeste.

4 CIRANDA NA SALA DE AULA - PROPOSTAS DE ATIVIDADES

*Essa ciranda não é minha só.
Ela é todos nós, ela é de todos nós
("Minha Ciranda" – Capiba, 1977)*

Este capítulo tem como principal objetivo apresentar quatro propostas de atividades que podem ser trabalhadas em sala de aula com as Cirandas do Nordeste.

Serão utilizadas duas Cirandas do Cancioneiro Pernambucano¹⁵ (Silva, 1978): “Lia de Itamaracá”, de mestre Baracho¹⁶, e “Minha Ciranda”, do compositor Capiba¹⁷. O Cancioneiro traz arranjos vocais de Duda¹⁸, porém, para as propostas que serão desenvolvidas neste capítulo, fizemos uma transcrição e adaptação para a utilização apenas da melodia das Cirandas. Do livro Ciranda de Adultos (Pimentel, 2005), foram escolhidas “Patinhos”, do mestre João Grande¹⁹, e “Meu bombo e meu ganzá”, do mestre Mané Baixinho²⁰. Por último, utilizaremos a Ciranda intitulada “Cirandeiro”, do caderno de partituras “Outras terras, outros sons” Almeida e Pucci (2015).

Nas propostas aqui desenvolvidas, iremos trabalhar com as melodias, propondo o aprendizado de suas estruturas de verso-refrão e verso-respostas, por meio da audição de exemplos de cantos de mestres/as cirandeiros/as e pelo canto em conjunto das Cirandas escolhidas. Além disso, abordaremos a questão rítmica, como o pulso, tão importante na dança e na música, trabalhando com os passos mais básicos da Ciranda, possíveis de serem

¹⁵ O Cancioneiro Pernambucano é um livro com 53 arranjos de diferentes arranjadores para corais de músicas pertencentes às manifestações folclóricas do povo pernambucano, organizado por Leonardo Dantas Silva.

¹⁶ Mestre Baracho, ícone da cultura popular pernambucana, além de mestre cirandeiro, foi também mestre de maracatu de baque solto e um grande compositor de Cirandas, como a famosa Lia de Itamaracá.

¹⁷ Capiba, como ficou conhecido Lourenço da Fonseca Barbosa, foi um dos maiores compositores da música pernambucana do séc. XX. Se consagrou principalmente por suas composições no gênero Frevo.

¹⁸ Duda, conhecido como José Ursicino da Silva, é regente, compositor, arranjador e instrumentista. Referência no cenário cultural do frevo.

¹⁹ Mestre João Grande foi um dos mestres cirandeiros mais conhecidos em João Pessoa.

²⁰ Mestre Mané Baixinho, discípulo de João Grande, foi um mestre Paraibano, criador do grupo da Ciranda do Sol, juntamente com outros mestres.

executados. O ritmo também se fará presente por meio do uso dos instrumentos, ressaltando seus timbres e explorando as fontes sonoras do corpo, com a utilização da percussão corporal. Ao final, propomos uma celebração com uma grande roda, com a dança e o canto de “Minha Ciranda” do compositor Capiba.

4.1 Proposta musical: explorando as melodias, as estruturas musicais e a poética das Cirandas

4.1.1 Primeiro momento

Começaremos essa primeira proposta com uma das Cirandas mais famosas, a Ciranda “Lia de Itamaracá”, composta pelo mestre Baracho. Segundo Rabello (1979, p. 55), “uma das mais conhecidas Cirandas de autoria de Antonio Baracho da Silva (Baracho). [...] Para uns, esta Ciranda teria sido inspirada em Maria Madalena Correia do Nascimento (Lia), a famosa cirandeira de Itamaracá”. Rabello (1979) ainda resalta que esta Ciranda tem a parte do mestre repetida e a parte na qual os/as cirandeiros/as cantam também com repetição, caracterizando-se como uma Ciranda verso-resposta.

Lia de Itamaracá

Verso:

Eu estava
Na beira da praia
Ouvindo as pancadas
Das águas do mar

Resposta:

Eu estava
Na beira da praia
Ouvindo as pancadas
Das águas do mar

Verso:

Esta Ciranda
Quem me deu foi Lia

Que mora na Ilha

De Itamaracá

Resposta:

Esta Ciranda

Quem me deu foi Lia

Que mora na Ilha

De Itamaracá

Figura 9 – Transcrição nossa da partitura Lia de Itamaracá

Lia de Itamaracá

Mestre Baracho

Verso

Es-ta Ci-ran-da quem medeu foi li - a que mo-ra na i - lha de I-ta-ma-ra-cá

5 Resposta Verso

— Es-ta Ci-ran-da quem medeu foi li - a que mo-ra na i - lha de I-ta-ma-ra-cá — Es -

10 Resposta

-ta-va na bei-ra da pra - ia ou-vin-do as pan-ca - das das on-das do mar - Es - ta-va na bei-ra da pra

15

- ia ou - vin-do as pan - ca - das das on - das do mar -

Fonte: Transcrito do livro Cancioneiro de Pernambuco (Silva, 1978).

Nessa proposta, estamos explorando um objetivo de conhecimento relacionado aos elementos de linguagem, presentes na BNCC para as turmas dos anos iniciais do ensino fundamental (EF15AR14), que estabelece “Perceber e explorar os elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de jogos, brincadeiras, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musical”. (Brasil,

2018, p. 203). Nessa proposta, vamos perceber e explorar elementos da música (melodia, ritmo, fraseado, forma, intensidade), aprendendo e cantando a Ciranda “Lia de Itamaracá” e a Ciranda “Cirandeiro”. Também proporemos a apreciação musical com exemplos de gravações dessas Cirandas.

Esta atividade foi pensada para as turmas de 4° e 5° anos, porém, com algumas adaptações, é possível aplicar nas turmas de 2° e 3° anos. Na aplicação com essas turmas, indicamos não realizar os itens b e f que seguem. Em relação ao ponto e, é possível apontar sem exigir que os estudantes façam exatamente a marcação correta, o que pode ser mais complexo nessa faixa etária. Deixe apenas que eles experimentem.

a) Introdução:

Comece falando um pouco sobre Lia de Itamaracá, que foi inspiração para essa Ciranda. A Ciranda de Lia de Itamaracá pulsava forte à beira da Praia de Jaguaribe, localizada na Ilha de Itamaracá no estado pernambucano (Otelo e Vieira, 2016, p. 3). Lia de Itamaracá é considerada Rainha da Ciranda, “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” (Callender, 2014, p. 142). A Ciranda é encontrada em Pernambuco, tanto na Zona da Mata, onde tinham os trabalhadores de engenho e dos canaviais, quanto no litoral, na “região praieira, em que as mulheres se reuniam para esperar a volta dos seus maridos do mar com cantos e danças numa formação circular, geralmente à beira da praia ou ainda em praças da comunidade em que viviam” (Otelo; Vieira, 2016, p. 3).

b) Sugestões de vídeos para apresentação de lia de Itamaracá:

[Entrevista de Lia de Itamaracá](#):²¹ Nesta entrevista, feita pelo canal Brasil de Fato (BdF), Lia de Itamaracá relata um pouco da sua trajetória.

[Papo de Ciranda - podcast](#):²² Em Pernambuco, foi criado um projeto

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SwjaFirCFXw>. Acesso em: 21 de jul. 2025.

²² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KYSzXvfb_pU&list=PLjpFUvFQRhnH0OI_iVrDima4bWFGfRb-&index=9. Acesso em: 21 jul. 2025.

cultural chamado Papo de Ciranda, que reuniu 12 dos principais representantes da Ciranda em Pernambuco para falar sobre suas trajetórias. Lia de Itamaracá está entre eles, contando sobre a sua história.

c) Apreciação musical:

Coloque uma ou duas versões cantadas por diferentes intérpretes da Ciranda para que os estudantes possam ouvir atentamente. Como sugestão, indicamos:

[Coral Madeira de Lei - Ciranda de Lia](#)²³

[Ciranda - Lia de Itamaracá - gravação Funarte](#)²⁴

Após a audição, coloque a letra no quadro, ou imprima as frases de forma que fiquem grandes e exponha no chão, no centro da roda com os estudantes em volta. Em seguida, faça algumas perguntas sobre o que eles perceberam e resalte os aspectos musicais. Na tabela abaixo, (Tabela 1) apontamos alguns aspectos comparativos que podem ser abordados a partir da escuta das gravações sugeridas acima:

Tabela 1 – Elementos comparativos entre duas gravações da Ciranda Lia de Itamaracá

Primeira gravação: Ciranda de Lia (Coral Madeira de Lei)	Segunda gravação: Ciranda – Lia de Itamaracá (Funarte)
<ul style="list-style-type: none"> * Mulheres cantando juntas melodias diferentes. * Ordem da letra diferente da ordem cantada na gravação. * Presença de instrumentos acompanhando as vozes. * Inicia com uma voz feminina solista, em alguns momentos entram outras vozes femininas. 	<ul style="list-style-type: none"> * Começa apenas com instrumentos tocando. * Ordem da letra diferente da ordem cantada na gravação. * Apenas uma voz solista feminina * Inicia com instrumentos tocando a melodia, depois entra apenas uma voz feminina cantando a gravação inteira sozinha.

Fonte: A autora, 2025.

d) Aprendendo a melodia:

²³Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=2L_ZkS3SIKM&list=RD2L_ZkS3SIKM&start_radio=1. Acesso em: 21 jul. 2025.

²⁴Disponível em: https://portaltainacan-clone.funarte.gov.br/acervo-funarte/capiba/#qid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-813382&pid=9. Acesso em: 21 jul. 2025. Minuto: 14:34.

Após a apreciação das gravações, os estudantes já estarão familiarizados com a melodia. Dessa forma, proponha o canto da Ciranda, podendo ser utilizada como referência o que é proposto na partitura (Figura 8), utilizando a estrutura verso-resposta. Nesse momento, o/a professor/a ocupa o lugar do mestre cantando primeiro, e os estudantes serão os cirandeiros, cantando as respostas.

Essa estrutura chamada verso-resposta é utilizada em muitas Cirandas. Dentro dessa estrutura temos sempre a figura do/a mestre/a cantando primeiro e, logo em seguida, os cirandeiros, que são as pessoas que fazem a roda – nesse caso os estudantes – cantando em coro o que o mestre acabou de cantar, como resposta. Após a consolidação do aprendizado da melodia, e de acordo com a característica de cada turma, pode-se propor a alternância na função do mestre cirandeiro, sugerindo-se que os estudantes que desejarem participem também com essa função. A melodia do verso “essa ciranda quem me deu foi Lia...” termina em movimento ascendente quando cantada pelo mestre cirandeiro, e em movimento descendente quando cantada na resposta pelos cirandeiros, movimento melódico comum em formas musicais de pergunta-resposta.

e) Marcando a pulsação:

Após o aprendizado da melodia, mostre aos estudantes que as Cirandas utilizam uma marcação em quatro tempos, introduzindo, assim, a ideia de compasso quaternário. Isso significa que a música possui uma organização, que no caso da Ciranda é feita sempre de quatro e quatro tempos, o que vai ser importante para a realização posterior da dança.

f) Exercício de marcação da pulsação:

Para melhor compreensão, todos farão juntos quatro movimentos, correspondentes aos quatro tempos do compasso quaternário. O primeiro sempre será uma palma e os outros três serão estalos de dedos (Figura 10). Dessa forma irão marcar a pulsação com esses movimentos enquanto cantam a Ciranda. É importante propor um andamento confortável para que seja possível cantar e executar os movimentos.

Figura 10 – Exemplo da marcação da pulsação junto com a letra

Esta Ci	randa Quem me deu foi	Lia Que mora na	Ilha De Itamara	cá_____
X . . .	X . . .	X . . .	X . . .	X . . .

X – palma
 . – estalo

Fonte: A autora, 2025.

Faça essa representação junto com os estudantes, no quadro branco ou nas frases separadas em cartões e colocadas expostas no chão, para que fique visível o que eles estão executando. Após fazer a marcação dos quatro tempos, peça que todos marquem apenas a palma, no primeiro tempo, enquanto os outros três tempos estarão silenciados. Cante mais uma vez, agora com essa nova configuração. Aproveite e pergunte se alguém quer fazer o papel do mestre cirandeiro, cantando os versos.

Essa marcação, no primeiro tempo, é o movimento rítmico da zabumba, marcando sempre o primeiro tempo forte. Isso guia os cirandeiros para dançarem e o/a mestre/a e o terno para seguirem o ritmo. Uma das formas de dançar Ciranda usa essa referência da marcação do primeiro tempo, em que começa-se a rodar, marcando o primeiro tempo com o pé esquerdo, sempre à frente do direito. Somente no primeiro tempo o pé esquerdo vai para frente; no terceiro tempo, ele vai para trás sem marcar.

4.1.2 Segundo momento: aprendendo outra Ciranda

Em um segundo momento, proponho o trabalho com a Ciranda chamada “Cirandeiro”, cuja melodia está transcrita na Figura 11 e a letra é apresentada na sequência.

Assim como na primeira proposta, é possível expor exemplos cantados da Ciranda, com versões diferentes para apreciação e comparação dos elementos pelos estudantes.

Figura 11 – Transcrição da Ciranda “Cirandeiro

Cirandeiro

Ciranda tradicional brasileira

1.Ci-ran-dei - ro ci-ran-dei-ro ah! a pe-dra do seu a - nel bri-lha mais do que o

5
sol Ci-ran-dei - ro ci-ran-dei-ro ah! a pe-dra do seu a - nel bri-lha mais do que o sol

Fonte: Almeida e Pucci, 2015, p. 60.

Cirandeiro

Verso

Cirandeiro

Cirandeiro ah

a pedra do seu anel

brilha mais do que o sol

Resposta

Cirandeiro

Cirandeiro ah

a pedra do seu anel

brilha mais do que o sol

a) Sugestão de vídeo para apreciação de cirandeiro:

[Cirandeiro, ah! - arranjo para vozes, piano, acordeom e percussão](https://www.youtube.com/watch?v=HR0A0s2XQ8&list=PLiU3KuI5mjSn86N9o4koMW2ClxXcDDClx&index=15):²⁵

Áudio do caderno de partituras do livro “Outras terras, outros sons” (Almeida; Pucci, 2015) disponível também no Youtube.

b) Aprendendo a melodia:

²⁵ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HR0A0s2XQ8&list=PLiU3KuI5mjSn86N9o4koMW2ClxXcDDClx&index=15>. Acesso em: 21 jul. 2025

Após ouvir a Ciranda, o/a professor/a pode cantá-la com os estudantes. Em seguida, solicite que algum/a aluno/a que tenha aprendido a Ciranda “Cirandeiro”, e se sinta confortável para isso, possa ser o/a mestre/a cirandeiro/a) enquanto o restante do grupo canta a resposta. Desafie os estudantes a marcarem a pulsação e a representarem no quadro ou no chão em que momento estaria a palma e em que momento estariam os estalos. Execute o “Cirandeiro” mais uma vez, marcando somente o primeiro tempo e acrescentando na sequência a primeira Ciranda, “Lia de Itamaracá”.

Para facilitar a execução das Cirandas com os estudantes, é possível utilizar a base instrumental disponibilizada no link abaixo, o que ajudará a manter a pulsação. Além disso, essa base pode ser utilizada com outras Cirandas, inclusive em possíveis composições realizadas pelos estudantes: [Sérgio Conforti - Ciranda 80 bpm.](#)²⁶

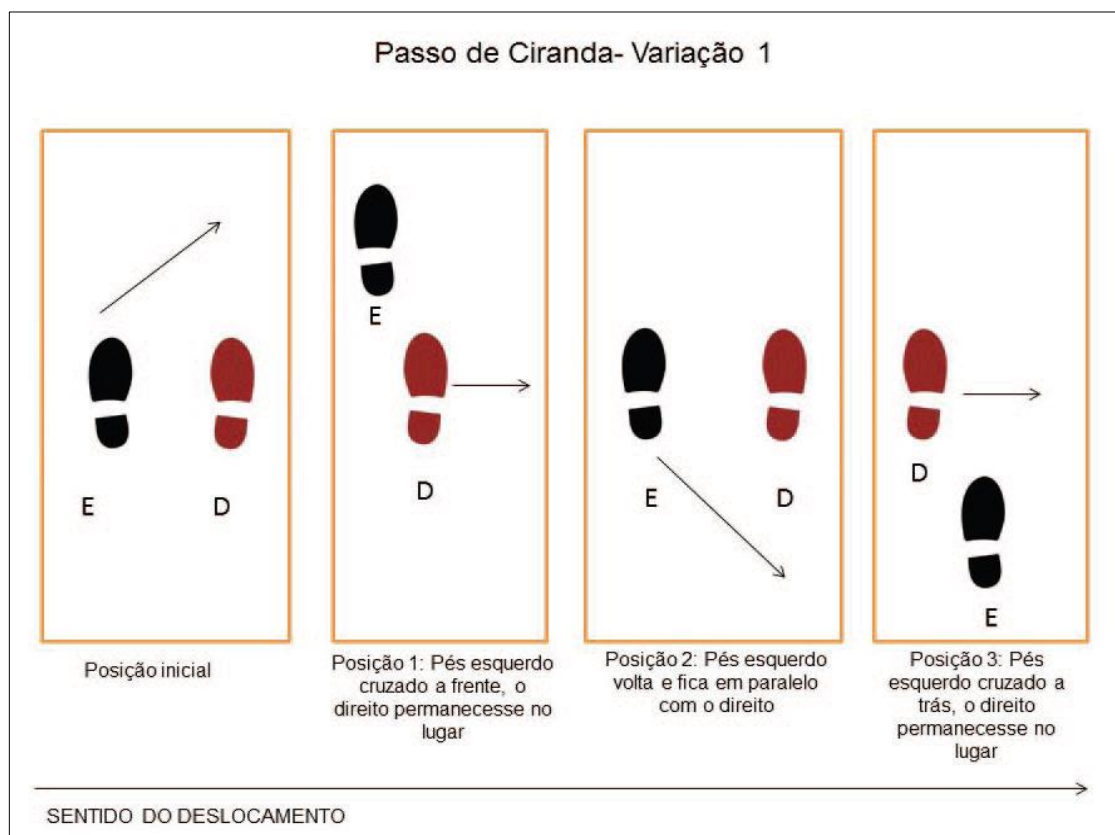
c) Dança da Ciranda:

Para fechamento da atividade, a proposta é fazer uma grande roda para dançar a Ciranda. Assim, eleja quem será o mestre cirandeiro, e faça junto com os estudantes os seguintes passos (Figura 12):

- 1) comece no tempo 1 com o pé esquerdo indo à frente do pé direito;
- 2) em seguida, mova o pé direito para o lado;
- 3) o próximo passo será o pé esquerdo no tempo 3 para trás do pé direito;
- 4) no último tempo, novamente o pé direito vai para o lado.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5mDPuz3sKs&t=15s>. Acesso em: 21 jul. 2025.

Figura 12 – Representação da movimentação dos pés na Ciranda, assim como descrito por Mestre Nazaré



Fonte: Silva, 2014, p. 79.

4.2 Proposta musical: explorando estrutura poética, forma musical e criação

Nessa proposta, vamos explorar o elemento musical chamado forma, que se relaciona com a estrutura da música. Também vamos explorar a estrutura poética das Cirandas. Ao final desta atividade, será proposto aos estudantes que criem uma Ciranda da turma, utilizando a melodia da Ciranda “Patinhos” do mestre João Grande. Esta atividade foi pensada para as turmas de 4° e 5° anos, porém, é possível trabalhar com as turmas de 1°, 2° e 3° anos fazendo algumas adaptações e abordando apenas os pontos b, d e f que seguem. Neste último ponto, a atividade de criação de paródia deverá ser realizada coletivamente, na qual a turma, juntamente com o/a professor/a, criará uma única paródia.

Esta proposta segue a habilidade referenciada pelo código alfanumérico

EF15AR14, contida no objeto de conhecimento intitulado Elementos de linguagem musical da BNCC, que estabelece "perceber e explorar os elementos constitutivos da música [...] por meio de jogos, brincadeiras, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musical" (Brasil, 2017, p.203) como algo a ser desenvolvido. Contempla também a habilidade referenciada pelo código EF15AR17 e contida no objeto de conhecimento intitulado Processo de criação: "Experimentar improvisações, composições e sonorizações de histórias, entre outros, utilizando vozes, [...] de modo individual, coletivo e colaborativo" (Brasil, 2017, p. 203).

a) Introdução:

Para começar, vamos entender o que é forma musical. Segundo Bennet (1986, p. 9) "[...] a música está voltada para o equilíbrio no tempo. Em música usamos a palavra 'forma' para descrever a maneira pela qual o compositor atinge esse equilíbrio, ao dispor e colocar em ordem suas ideias musicais". Segundo Sadie (1994, p. 337), forma é "Estrutura, formato ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte". Seguindo o conceito colocado, podemos concluir de maneira sucinta que forma refere-se à organização estrutural da música.

b) Apreciação musical:

Após introduzir a atividade falando sobre estrutura musical, coloca-se a gravação da Ciranda disponível no livro "Ciranda de Adultos" de Altimar Pimentel (2005) para que os estudantes ouçam. Caso o/a professor/a não tenha acesso a essa gravação, ele/a mesmo/a pode tocar e cantar a partir da partitura disponibilizada na Figura 13.

Observe, juntamente com os estudantes, a letra da Ciranda "Patinhos" para tentar identificar como ela está organizada. Disponibilize alguns exemplares impressos, ou mesmo transcreva-a no quadro ou em cartazes.

Patinhos

Verso

Seis horas da manhã, Serena

Eu vejo os patinhos, a *nadá*

Refrão

Eu vi as águas se balançando

Os patinhos se banhando

nas águas do *má*

Figura 13 – Partitura de Patinhos do mestre João Grande

Patinhos

Mestre João Grande

Verso Refrão

Seis ho - ras da ma - nhã se - re - na, Eu ve - jo ospa - ti - nhosa na - dar Eu

5 Verso

vi as a - guasse ba - lan - çan - do ospa - ti - nhosse ba - nhan - do nas á - guas do mar. Seis ho - ras da ma - nhã se -

10 Refrão

- re - na, Eu ve - jo ospa - ti - nhosa na - dar Eu vi as a - guasse ba - lan - çan - do ospa - ti - nhosse ba -

15

- nhan - do nas á - guas do mar.

Fonte: Pimentel, 2005, p. 98.

c) Analisando a Ciranda - Como esta Ciranda está organizada?

Ao analisarmos a letra da Ciranda “Patinhos”, podemos observar que ela tem a estrutura de verso-refrão (pergunta e resposta). Sem dispor essa informação previamente para os estudantes, o/a professor/a pode pedir para

que a turma identifique qual parte da letra é a pergunta e qual parte é a resposta.

O ritmo está organizado de quatro em quatro tempos (compasso quaternário). Para realizar essa constatação, o/a professor/a pode pedir para que a turma bata palmas ou estale os dedos, contando de quantos e quantos tempos o ritmo se organiza, tentando perceber o compasso quaternário, enquanto o/a professor/a canta a melodia.

Em relação à organização das frases, nota-se que elas possuem tamanhos padrões. Nesse item, o/a professor/a pode pedir para que a turma conte a quantidade de palavras e/ou sílabas em cada frase e faça uma comparação entre todas as frases da música.

As frases não se iniciam no tempo forte do compasso, com início anacrústico, quando a melodia começa antes do tempo forte do primeiro compasso. O/A professor/a pode pedir para que a turma marque a pulsação com palma ou estalo ou realize algum outro movimento, enquanto o/a professor/a canta os inícios das frases, perguntando posteriormente aos estudantes se a palma inicial coincide ou não com o início da letra.

d) Aprendendo a melodia:

Após o momento de apreciação e análise, cante a melodia do verso e a melodia do refrão com os estudantes. Ressalte para os estudantes que essa Ciranda tem uma estrutura diferente da Ciranda anterior, “Lia de Itamaracá”, na qual os cirandeiros repetiam a melodia e a letra que o/a mestre/a cirandeiro/a havia cantado. Na Ciranda “Patinho”, o/a mestre/a cirandeiro/a canta o verso com uma letra e os cirandeiros cantam o refrão que possui uma melodia e uma letra diferente.

Para que os estudantes possam aprender a melodia, cante o verso e peça que eles repitam; depois, cante a melodia do refrão e peça que eles repitam. Faça isso algumas vezes. Com a melodia do verso e do refrão aprendidas, cante com os estudantes seguindo a estrutura da Ciranda. Peça que alguém seja o/a mestre/a cirandeiro/a, enquanto a turma representa os cirandeiros cantando o refrão.

e) Estrutura poética:

Nesse momento, a proposta é explorar como a Ciranda se organiza poeticamente, considerando especialmente o esquema de rimas. Segundo Iyanaga (2014, p. 90), “A estrutura poética principal se baseia no esquema de ABCCDDC; porém, há diversas variações, tais como ABBCDDDC, ABBCDCDC etc. Há também outras variações de rima comuns, tais como ABAB ou ABCB”.

Vamos analisar a Ciranda “Patinhos”:

Patinhos

Verso

Seis horas da manhã, Serena **(A)**

Eu vejo os patinhos, a *nadá* **(B)**

Refrão

Eu vi as águas se balançando **(C)**

Os patinhos se banhando **(C)**

nas águas do *má* **(B)**

Na Ciranda “Patinhos”, podemos notar, portanto, a estrutura ABCCB. A palavra “balançando” rima com “banhando”, sendo nomeado de C. A palavra nadar, que eles cantam “*nadá*”, rima com “*má*”, que seria mar, sendo assim nomeado de B. A primeira frase A não se repete, sendo apresentada somente no início da Ciranda.

f) Criação de paródia:

Proponha aos estudantes, após a atividade de análise poética e musical das Cirandas, a criação de outra letra para a melodia da Ciranda “Patinhos”.

Nas Cirandas, são cantados os mais diferentes temas: das praias até os animais, como visto nas Cirandas anteriores. Segundo Iyanaga (2014, p. 93), “Os versos podem cantar sobre qualquer assunto, desde os mais corriqueiros aos mais sérios”.

Inicialmente, escolha um tema com os estudantes. Em seguida, escreva no quadro palavras relacionadas ao tema escolhido, que forem citadas pelos estudantes, para facilitar na construção dos versos. O processo de criação pode ser totalmente coletivo, ou seja, toda a turma trabalhando junto na música inteira, ou, então, pode-se dividir a turma em dois ou três grupos: um ficará responsável por

criar um refrão, que será cantado com a melodia do refrão da Ciranda “Patinhos”; o outro ficará responsável por criar um verso. Caso haja dois grupos, cada um poderá criar um verso, totalizando dois versos para serem cantados com a melodia correspondente da Ciranda “Patinhos”. Ao final da criação, cante com os estudantes a letra criada para o refrão e a(s) letra(s) para o(s) verso(s).

Por fim, pode-se cantar a versão original seguida da versão criada pelos estudantes. Se possível, grave e depois ouça junto com eles. Também pode-se fazer a marcação do compasso quaternário e a dança, ambos já propostos anteriormente.

4.3 Proposta musical: explorando os timbres dos instrumentos presentes nas Cirandas

Nesta proposta, vamos explorar os timbres dos instrumentos que fazem parte da Ciranda. A ideia é conhecer cada um deles e depois, por meio de um jogo, propor seu reconhecimento a partir de suas características sonoras. Dentro da BNCC, esta atividade está de acordo com a habilidade identificada pelo código EF15AR14 e contida no objeto de conhecimento intitulado Elementos de linguagem musical: “perceber e explorar os elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.) por meio de jogos, brincadeiras [...]” (Brasil, 2017, p. 203). Para a prática de reconhecimento sonoro, faremos uma atividade inspirada na proposta do livro “Música para crianças: possibilidades para a educação infantil e o ensino fundamental”, de Almeida (2014).

Iyanaga (2014, p. 82) nos traz a definição dos instrumentos da Ciranda. No documento, menciona-se

O canto é acompanhado sempre por um “terno” (“instrumento 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 (Iyanaga, 2014, p. 82).

Esta atividade foi pensada para as turmas de 3º, 4º e 5º anos, porém, adaptando o ponto c, ela se torna possível de ser aplicada nas turmas de 1º e 2º anos.

a) Introdução:

Comece colocando gravações de Cirandas que possuam acompanhamento instrumental realizado com percussão e instrumentos de sopro. A partir dessas gravações, pergunte aos estudantes quais instrumentos eles conseguiram identificar. Em seguida, mostre que os instrumentos que vamos explorar podem ser divididos em duas categorias; primeiro os instrumentos de percussão com altura não definida – o surdo ou zabumba, a caixa e o ganzá; e, na segunda categoria, os instrumentos de sopro que possuem altura definida, como o saxofone, o trompete e o trombone de vara.

A partir do que ouvirem, instigue-os a refletir sobre o que são instrumentos de altura definida e instrumentos de altura não definida. Em seguida, explique que instrumentos de alturas não definidas produzem sons que não conseguimos classificar, identificar como notas, que não possuem altura definida. Em contrapartida, os instrumentos de altura definida são exatamente aqueles que produzem melodias com sons de altura determinada.

Em seguida, coloque outros exemplos sonoros dos instrumentos acima citados e mostre fotos/imagens. Se for possível, mostre vídeo dos instrumentos sendo executados²⁷, destacando as características de timbre de cada um, juntamente com os estudantes.

b) Aprendendo a melodia:

Após a atividade de reconhecimento dos timbres e classificação de instrumentos de percussão de altura definida e não definida, apresente a Ciranda “Meu bombo e meu ganzá”, do mestre Mané baixinho, e estimule-os a refletir sobre aspectos relacionados à Ciranda anteriormente trabalhados (referente à forma e ao ritmo, especialmente). Como sugestão para apreciação, há a gravação disponibilizada no livro “Ciranda de Adulto”, de Pimentel (2005). Caso essa versão não esteja disponível, o/a professor/a pode tocar e cantar a Ciranda, disponibilizando a letra ou mesmo a partitura para os estudantes, caso tenham já alguma familiaridade com a escrita musical (Figura 14).

²⁷ Exemplo de zabumba, caixa e ganzá – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G0f1-KF_z7Y. Acesso em: 21 Jul. 2025. Exemplo de instrumentos tocando Ciranda com Mestre Anderson – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nqgzVKMijik>. Acesso em: 21 Jul. 2025.

Figura 14 – Partitura de “Meu bombo e meu ganzá” de Mané Baixinho

Meu bombo e meu ganzá

Mané Baixinho

Verso

Sou ci-ran-dei-rones-ta terra_a-té mor-rer. Só não pos-so es-que-

4 Refrão

-cer O meu bom-bo_e meugan-zá. Vou es-cre-ver u-ma car-ta pra Ma-ri-a pra-saber qual é o

8 Verso

di-a que_e-la vem ou quer que_eu vá. Sou ci-ran-dei-rones-ta ter-ra_a-té mor-rer. Só não pos-so es-que-

12 Refrão

-cer O meu bom-bo_e meugan-zá. Vou es-cre-ver u-ma car-ta pra Ma-ri-a pra-saber qual é o

16

di - a que_e - la vem ou quer que_eu vá.

Fonte: Pimentel, 2005, p. 106.

Meu Bombo e meu Ganzá

Verso

Sou cirandeiro nesta terra até morrer
Só não posso esquecer
O meu bombo e meu ganzá

Refrão

Vou escrever uma carta pra Maria
Pra saber qual é o dia
Que ela vem ou quer que eu vá

Após a análise da Ciranda “Meu bombo e meu ganzá”, ensine a melodia,

cantando primeiro o verso para que os estudantes repitam, e, em seguida, cante a melodia do refrão e repita o procedimento. Depois de ensinar parte por parte, cante conforme a estrutura original, pedindo que alguém seja o/a mestre/a cirandeiro/a, enquanto o restante da turma representa os cirandeiros.

c) Atividade dos timbres:

Antes de realizar a atividade é interessante mostrar aos estudantes que, antigamente, o surdo/zabumba era chamado de bombo. A ciranda “Meu bombo e meu ganzá” só cita esses dois instrumentos que, de fato, integram o terno (forma como é chamado o grupo de instrumentistas das Cirandas, formado por percussionistas e instrumentistas de sopro). O bombo, que é a zabumba/surdo, tem uma função muito importante na Ciranda que é marcar o pulso, como foi visto na primeira atividade. O ganzá consegue preencher sonora e ritmicamente o pulso que é marcado pelo bombo.

Para executar essa atividade, providencie imagens de cada instrumento: saxofone, trombone, trompete, zabumba/surdo, caixa e ganzá. Espalhe as imagens na mesa viradas para baixo. A turma será dividida em dois grupos, formando uma fila. Os estudantes que estiverem na frente da fila iniciarão a jogada. Ao ouvirem o som, deverão correr até a mesa e achar o instrumento correspondente, dizendo o nome do instrumento. Para pontuar, o nome e a carta devem corresponder ao som. O jogo continua até todos participarem. Por meio dessa atividade, é possível desenvolver a percepção do timbre e a relação do nome com o instrumento.

Para finalizar, cante a Ciranda “Meu bombo e meu ganzá” fazendo uma roda (realizando os passos da primeira atividade), substituindo a palavra bombo e ganzá, cada vez que repetir o refrão. Na primeira vez, cante “o meu surdo e o meu ganzá”, na segunda cante “o meu trompete e meu trombone”, peça aos estudantes que ao cantarem o nome dos instrumentos, imitem sua forma de tocar.

4.4 Proposta musical: explorando os ritmos das Cirandas

Nesta proposta, vamos explorar o ritmo que cada um dos instrumentos de percussão executa, utilizando a percussão corporal. Dentro da BNCC, esta atividade pode desenvolver a habilidade referenciada pelo código EF15AR15, contida no objeto de conhecimento intitulado “Materialidades”, dentro da unidade temática

“Música”: “Explorar fontes sonoras diversas, como as existentes no próprio corpo (palma, voz, percussão corporal), [...] reconhecendo os elementos constitutivos da música e as características de instrumentos musicais variados” (Brasil, 2017, p. 203). Ainda está de acordo com a habilidade de código EF15AR17, inserida no objeto de conhecimento de nome “Processos de Criação” também da unidade temática “Música”: “Experimentar improvisações, composições [...] utilizando vozes, sons corporais [...] de modo individual, coletivo e colaborativo” (Brasil, 2017, p. 203).

Para as atividades de percussão corporal, utilizaremos as bases rítmicas expostas no Dossiê INRC, com algumas adaptações. Esta atividade foi pensada para as turmas de 4° e 5° anos.

a) Introdução:

Nesta última atividade, trabalharemos o ritmo que os instrumentos que compõem o terno executam. São eles: a zabumba/surdo, a caixa e o ganzá. Na atividade anterior, trabalhamos os timbres desses instrumentos; nessa atividade, vamos explorar o ritmo que cada um executa utilizando o corpo, com a percussão corporal.

Para começar, coloque os estudantes para ouvir uma gravação da Ciranda “Minha Ciranda”, do compositor Capiba. Enquanto estiverem ouvindo, peça que todos marquem o pulso da Ciranda. Para o desenvolvimento das atividades, sugere-se que, na primeira vez, sigam os comandos do/a professor/a, que conduzirá os movimentos de percussão corporal, alternando para que não fique cansativo. Como sugestão de áudio de “Minha Ciranda” para apreciação, temos a gravação [Minha Ciranda - Coral Madeira de Lei](#).²⁸

b) Exploração sonora com percussão corporal:

Para dar continuidade à atividade, o/a professor/a pode pedir que todos fiquem de pé, formando uma roda. A exploração sonora utilizando o corpo seguirá e, neste primeiro momento, os estudantes serão livres para improvisar e criar o som que quiserem com o corpo, porém mantendo uma regularidade de 2 tempos (se a turma for pequena, pode usar a duração de 4 tempos). Para facilitar a marcação do

28

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2L_ZkS3SIKM&list=RD2L_ZkS3SIKM&index=2. Acesso em: 21 Jul. 2025.

pulso, peça que os estudantes que marquem com os pés: 1º e 2º tempos andando para frente e 3º e 4º andando para trás, com um leve balançar do corpo. Não é necessário se locomover demais. Caso o estudante não consiga executar o pulso com os pés e o improvisado com o resto do corpo, peça que execute somente o improvisado. Para essa atividade de exploração dos sons corporais, pode ser usada também uma base instrumental para não ter muita informação na execução da atividade.

Em uma primeira rodada, pode-se realizar uma pausa entre uma execução e outra. Em uma segunda execução da atividade, peça que os estudantes fiquem atentos para executar seu improvisado imediatamente após quem está ao seu lado, seguindo o pulso. É importante que todos estejam concentrados, caso haja resistência dos estudantes em criar algo, peça que executem somente dois movimentos de percussão corporal, ou mesmo que marquem a pulsação.

c) Aprendendo a melodia:

Após a atividade de exploração sonora, peça que os estudantes se sentem em roda e traga, novamente, a Ciranda que começamos essa proposta: “Minha ciranda”. Relembre características das Cirandas que já foram estudadas nas atividades anteriores, como, por exemplo, a estrutura que, nesse caso, é verso-refrão. Comece abordando o refrão; logo após, siga ensinando os versos. Se possível, coloque a gravação já indicada acima e peça aos estudantes que cantem junto.

Figura 15 – Partitura de Minha Ciranda de Capiba

Minha Ciranda

Capiba

Refrão



Mi-nha Ci - ran-da não é mi-nha só — é de to-dos nós — é de to-dos nós — A me-lo-

6 Verso



- di-a prin-ci-pal quem ti - ra é a pri-mei-ra voz — é a pri-mei-ra voz —

1. Prase dan-çar Ci-ran
2. A noi-te es-tá tão cla
3. Já é de ma-dru-ga-

11



- da — jun-ta-mos mão com mão — for-ma-mos u - ma ro - da —
- ra — a - té pa - re - ce di - a — vou a - ca-bar dan - çan - do —
- da — o sol já vem rai-an - do — de tão fe-liz que eu es-ta - va —

16



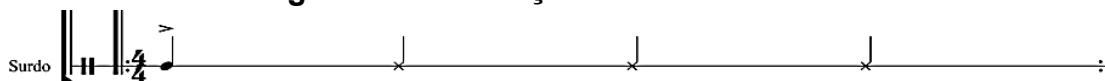
can - tan-do u - ma can - ção — Mi - nha Ci - do —
em ou - tra fre - gue - zia —
vou ter-mi - nar cho - ran - do —

Fonte: Silva, 1978, p. 264.

d) Aprendendo o ritmo da zabumba:

Comece relembando que a zabumba é o instrumento responsável por marcar a pulsação, assim guiando os músicos do terno, o mestre cirandeiro e a própria dança de roda com os cirandeiros.

Figura 16 – Indicação do ritmo da zabumba



Fonte: Iyanaga, 2014, p. 100.

Na execução da zabumba/surdo, temos a presença dos quatro tempos do compasso, porém, somente o primeiro tempo recebe um acento (mostre o símbolo do acento), ou seja, no primeiro tempo marcamos mais forte.

Peça aos estudantes que fiquem em pé e façam os passos: 1 e 2 andando para frente, 3 e 4 andando para trás. Quando bater o pé no tempo 1, vamos bater um pouco mais forte e simultaneamente bater no peito. Os outros tempos caminham sem marcar. Faça a primeira vez contando 1, 2, 3, 4. Depois, faça sem a contagem falada e peça que eles falem “tum” quando baterem no peito. Coloque a gravação somente com o instrumental e execute o ritmo da zabumba/surdo com os estudantes; quem conseguir poderá cantar junto a letra da Ciranda.

e) Aprendendo o ritmo do ganzá:

Para executar o mineiro/ganzá, utilize os sons da boca juntamente com a batida da coxa, acentuando sempre a cabeça de tempo. Diga aos estudantes que, diferente da zabumba/surdo, o ganzá marca todos os quatro tempos, porém com uma divisão rítmica menor e mais rápida, que são as semicolcheias. Peça que eles marquem os quatro tempos da mesma forma como fizeram com a zabumba: 1 e 2 andando para frente, 3 e 4 andando para trás. Agora, bata quatro vezes na coxa direita quando andar para frente no tempo 1, depois mude para perna esquerda no tempo 2; continue realizando esse movimento de forma similar nos tempos 3 e 4. Para facilitar, conte 1, 2, 3 e 4 a cada pisada.

Figura 17 – Indicação do ritmo do ganzá



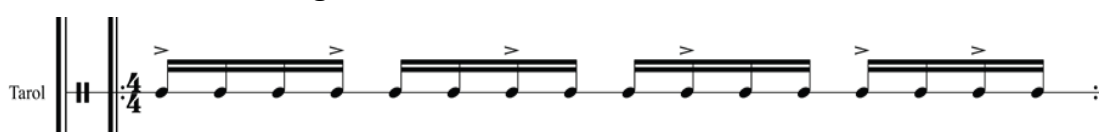
Fonte: Iyanaga, 2014, p. 99.

Se os estudantes estiverem assimilando, sugira que no lugar de contar 1, 2, 3 e 4, eles falem Tx Q Tx Q (onde Tx é o som da panela de pressão chiando). Da mesma forma que foi feito com a zabumba, coloque a base instrumental e execute a percussão corporal pelo menos uma vez com os estudantes. Se for possível, proponha que cantem junto a Ciranda.

f) Aprendendo o ritmo da caixa:

Para executar o ritmo da caixa, continue utilizando a marcação do pulso com os pés, sendo 1 e 2 andando para frente, 3 e 4 andando para trás (relembre que não precisa de um movimento muito amplo, são passos pequenos). Para simplificar a execução pelos estudantes, vamos adaptar o ritmo abaixo representado e utilizar palavras para ajudar na execução mais correta do ritmo.

Figura 18 – Indicação do ritmo da caixa



Fonte: Iyanaga, 2014, p. 95.

Nessa proposta, vamos usar as palmas para realizar a acentuação rítmica da caixa que ocorre nos quatros tempos do compasso, porém somente o primeiro e o quarto tempo acontecem dentro do pulso. O segundo e o terceiro tempo ocorrem deslocados do pulso, sendo um pouco mais difícil de executar. Por isso, na proposta rítmica abaixo, utilize as palavras “Cai-xa, tá, bombo” para trabalhar o ritmo. Mostre a eles que no terceiro tempo não haverá som, o que chamamos de pausa. O ritmo do primeiro tempo e do quarto tempo são juntos com a batida do pé no chão. O único que é diferente, que acontece no ar, suspenso, é o segundo tempo. Então execute o ritmo, caminhando e falando as palavras.

Figura 19 – Variação do ritmo da caixa

Fonte: Célula rítmica nossa, inspirada nos exemplos de ritmo de Ciranda do IPHAN, 2014.

Por último, faça como nos ritmos dos instrumentos anteriores e execute o ritmo da caixa com a base instrumental. Mais importante do que exigir perfeição, é permitir que os estudantes experimentem e se divirtam fazendo a Ciranda e compreendendo seus aspectos musicais de forma prazerosa.

g) Agora, vamos cirandar:

Como proposta final, divida a turma em três grupos, cada um deles responsável por executar um instrumento. Coloque a base instrumental indicada anteriormente para tocar junto numa primeira execução. Na repetição, use apenas a gravação cantada de “Minha Ciranda”. Em seguida, divida ainda mais a turma: um grupo será o terno, alguém será o/a mestre cirandeiro/a e o restante da turma constituirá os cirandeiros, fazendo os passos da Ciranda em roda. Divirtam-se e deixem a roda e a Ciranda acontecer.

Nos anexos, apresentamos mais algumas sugestões de cirandas que podem ser trabalhadas da mesma forma que as Cirandas acima, podendo ser exploradas musicalmente na abordagem de conteúdos de ensino-aprendizagem musical.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo principal mostrar quais são os elementos musicais presentes nas Cirandas do Nordeste que podem ser trabalhados em sala de aula dos anos iniciais do ensino fundamental, contribuindo para o processo de ensino aprendizagem musical. Para atender a tal objetivo, a pesquisa se dividiu em cinco capítulos: na introdução, como o primeiro deles, abordamos quais foram as motivações pessoais, objetivo, justificativa e metodologia da pesquisa. No segundo capítulo, trouxemos a perspectiva multi/intercultural na abordagem sobre a Ciranda na escola, explorando os referenciais teórico-metodológicos e suas contribuições para o presente tema. No terceiro capítulo, abordamos os aspectos culturais, sociais e musicais da Ciranda enquanto manifestação cultural brasileira. No quarto capítulo, apresentamos a Ciranda na sala de aula, com algumas propostas de atividades com a finalidade de demonstrar as contribuições musicais presentes nas Cirandas do Nordeste possíveis de serem trabalhadas nas aulas de música, contribuindo para o processo de ensino-aprendizagem musical.

A pesquisa iniciou-se com levantamento bibliográfico, no qual foi possível constatar que existem poucos trabalhos acadêmicos sobre as Cirandas do Nordeste. Menos ainda, na área de educação, como ferramenta para ensino-aprendizagem musical. Contribuindo para a relevância dessa pesquisa, a Ciranda do Nordeste como manifestação cultural alinhada às diretrizes da BNCC, reforçada pela presença da cultura na educação por meio de práticas que sejam conhecidas e investigadas, resultando na valorização e no respeito presente na diversidade da cultura brasileira e nas manifestações.

Dentro do levantamento bibliográfico, foram utilizados para referencial teórico os textos de Candau (2011), Candau e Koff (2006), Queiroz (2015; 2017), Silva (2005) e Olcina-Sempere, Reis-Jorge e Ferreira (2020), que contribuíram para um diálogo sobre cultura, multiculturalismo e interculturalidade na educação. Para compreender a temática específica sobre Ciranda, foram selecionados os textos de Callender (2013), IPHAN (2014), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2021), Campana (2011), Oteló e Vieira (2016) e Rabello (1979) ampliando a conhecimento sobre a Ciranda enquanto manifestação cultural no contexto musical.

O propósito desta monografia foi valorizar, dar voz e ressaltar a importância da cultura dentro de sala de aula, principalmente da manifestação cultural Ciranda.

Trazer essa temática para sala de aula tem como finalidade compartilhar conhecimentos sobre a cultura brasileira com os estudantes e promover uma apropriação da cultura, como parte integrante da formação do indivíduo. Apresentar, compartilhar, promover o diálogo com outras culturas e manifestações e gerar empatia e respeito é o que se espera de uma educação que parte do princípio que é necessário dar espaço e voz para que todos possam ser conhecidos, assim como vimos no segundo capítulo, quando abordamos o pensamento multi/intercultural, que preza por espaços para todas as culturas. Espaços nos quais as culturas não habitam igualmente, considerando todo o debate que foi feito, mostrando que isso não é possível, pois algumas culturas foram silenciadas e marginalizadas por outras. Contudo, é possível promover e conceder mais espaços dentro dos ambientes educacionais e das salas de aulas, onde todas possam ser vistas, conhecidas, respeitadas e trazidas para promoção do diálogo.

As Cirandas do Nordeste, como manifestação cultural, foram vistas no terceiro capítulo, no qual foi possível perceber que sua execução por meio da dança é um elemento principal, onde todos que desejam participar precisam apenas dar as mãos. Esse ato tem um forte valor simbólico e corresponde ao objetivo principal da Ciranda: a união. A Ciranda é uma prática inclusiva a qual, apesar de ter passos de dança, funções importantes, como o mestre Cirandeiro e os músicos do terno e a cantoria, ninguém precisa ter conhecimento prévio para participar, o único pré-requisito é a vontade de participar.

Depois de apresentados conceitos sobre a perspectiva multi/intercultural e sobre a Ciranda como manifestação cultural, foram selecionados, a partir de uma pesquisa e análise musical, alguns exemplos de Cirandas brasileiras que demonstraram potencial para abordar elementos musicais em sala de aula. Dentro dessas propostas, estão as Cirandas “Lia de Itamaracá”, de mestre Baracho, “Minha Ciranda”, do compositor Capiba, “Patinhos”, do mestre João Grande, e “Meu bombo e meu ganzá”, do mestre Mané Baixinho. Nas propostas apresentadas no quarto capítulo, foram abordados aspectos musicais como pulso, forma musical, timbres e ritmo, e todos os aspectos envolveram o aprendizado melódico das Cirandas.

Por fim, não se encerram aqui as contribuições, análises e reflexões apresentadas neste Trabalho de Conclusão de Curso, e, sim, constituem apenas o início de uma investigação mais ampla sobre as potencialidades das Cirandas do Nordeste no ensino musical. Diante da relevância do tema e das lacunas

identificadas, este estudo será aprofundado na dissertação do Mestrado Profissional em Educação Básica, já em curso, com o objetivo de ampliar o diálogo entre manifestação cultural e práticas musicais nos anos iniciais do ensino fundamental.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Berenice de. **Música para crianças**: possibilidades para a Educação Infantil e o Ensino Fundamental. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014. (Como eu ensino).
- ALMEIDA, Maria Berenice; PUCCI, Magda. **Outras terras, outros sons**: caderno de partituras. São Paulo: Callis, 2015.
- ALMEIDA, Fernanda de Souza; SÁ, Andreza Lucena Minervinho. Pequenos brincantes da educação infantil: um encontro entre a dança e as culturas populares brasileiras. **Cena**, Porto Alegre, v.34, p.51–61. maio/ago. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/110186/61775>. Acesso em: 30 jul. 2025
- BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. 2. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.
- BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Casa Civil, 1996 [on-line]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/9394.htm. Acesso em: 30 jul. 2025.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base nacional comum curricular**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: https://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_verseofinal_silte.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.
- BRASIL. **Ciranda do Nordeste é reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil**. Brasília: Ministério do Turismo, 31 ago. 2021 [on-line] Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/noticias/ciranda-do-nordeste-e-reconhecida-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: maio 2025.
- CAMPANA, Maristela Alberini Loureiro. **Ciranda** - do canto de roda ao universo composicional contemporâneo. 2011. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/ceba6404-117e-4d28-86c1-4f601cf26a62/content> . Acesso em: 30 jul. 2025.
- CANDAU, Vera Maria; KOFF, Adélia M. N. Simão e. Conversas com...sobre a didática e a perspectiva multi/intercultural. **Educ. Soc.** Campinas, v. 27, n. 95, p. 471-493, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/BBffmgmBRgGN6NDzT6MPsDm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão. Diferenças culturais, cotidiano escolar e práticas pedagógicas. **Currículo Sem Fronteiras**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 240-255, jul/dez 2011. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/CurriculosemFronteiras/2011/vol11/no2/15.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CALLENDER, Déborah. Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 113-132, maio. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/10176/7945>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CALLENDER, Déborah; SOUZA, Ester Monteiro de Souza. Os lugares da Ciranda. *In*: IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de Referências Culturais, 2014. parte I. p. 21-35. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

CALLENDER, Déborah. Meia volta, volta e meia: memória, vigência, sentido e transformações da Ciranda em Pernambuco. *In*: IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de Referências Culturais, 2014. parte IV. p. 129-148. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

COUTINHO, Paulo. R. de O.; ROCHA, Inês de Almeida. Diversidade musical: reflexões e análises a partir das percepções de professores de música em um projeto social. **Revista da ABEM**, v. 32, n. 2, p. 2-23. set / fev. 2024. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/1243/697>. Acesso em: 30 jul. 2025.

FERNANDES, Fernanda. Ciranda: História e origens. **Multirio**. Rio de Janeiro, 2 de jul. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/aos-75-anos-lia-de-itamaracalanca-livro-de-memorias-e-novo-disco/> Acesso em: 4 abr. 2025.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23. ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 2003. (Coleção polêmicas do nosso tempo; 4).

IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de Referências Culturais, 2014. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

IYANAGA, Michael. A musicalidade da Ciranda. *In*: IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de Referências Culturais, 2014. parte III. p. 81-108. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

IYANAGA, Michael. O mestre-cirandeiro e a mestra-cirandeira: conceito e ofícios. *In*: IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de

Referências Culturais, 2014. parte III. p.108 -121. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

IPHAN. **Ciranda do Nordeste**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2021[*on-line*]. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/ciranda-do-nordeste/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=49&source_list=collection&ef=%2Fbensculturais%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dtable%26paged%3D5%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%26fetch_only_meta%3D65736%252C65773. Acesso em: maio. 2025

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LOUREIRO, Maristela; TATIT, Ana. **Festas e danças brasileiras**. São Paulo: Melhoramentos, 2016. (Coleção Brinco e Canto).

LOUREIRO, Maristela; LIMA, Sonia Albano de. As cirandas brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 393–410, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13971/9054>. Acesso em: 30 jul. 2025.

MARCONDES, Marcos Antônio (Coord.) **Enciclopédia da música brasileira**: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

OLCINA-SEMPERE, Gustau; REIS-JORGE, José; FERREIRA, Marco. La Educación Intercultural: La música como instrumento de cohesión social. **Revista de Educación Inclusiva**, v. 13, p. 288-31, jun. 2020. . Disponível em: <https://revistaeducacioninclusiva.es/index.php/REI/article/view/392/547>. Acesso em: 30 jul. 2025.

OTELLO, Renata Celina de Moraes; VIEIRA, Marcílio de Souza. A Ciranda de todos nós. **Dialektiké**, Natal, v.2, p.02-09, maio/jun. 2016.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Ciranda de adultos**. João Pessoa: Governo da Paraíba; FIC Augusto dos Anjos; Gráfica Mundial e Editora, 2005.

QUEIROZ, Allyne Krsthina dos Santos. **Vamos dançar ciranda?!!**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Pedagogia) – Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Matins/RN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/server/api/core/bitstreams/775565f3-8b94-4fbd-92ab-c5ccd19bbce9/content>. Acesso em: 30 jul. 2025.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Há diversidade(s) em música: reflexões para uma educação musical intercultural. *In*: SILVA, Helena Lopes da.; ZILLE, José Antônio Baêta (Orgs.). **Música e Educação**: Série Diálogos com o Som. Barbacena: EdUEMG, 2015. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1I9g7uCKyl3wN57RluYhI4KhOVnDchZEh/view?pli=1>. Acesso em: 30 jul. 2025.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **InterMeio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS, v. 23, n. 45, p. 99-124, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/17QCilFJE9eXY9lyut4d25Gd6VyXBExpH/view>. Acesso em: 30 jul. 2025.

RABELLO, Evandro. **Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda**. Universidade Federal de Pernambuco, 1979.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 6. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. *E-book* (34 p.). Disponível em: <https://producoeseconhecimentos.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/02/o-que-c3a9-cultura-josc3a9-luiz-dos-santos-pp21-50.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SILVA, Leonardo Dantas. **Cancioneiro pernambucano**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco; Secretaria de Educação e Cultura; Departamento de Cultura, 1978.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Jaqueline de Oliveira e. De mãos dadas: a dança na Ciranda pernambucana. *In*: IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de Referências Culturais, 2014. parte III. p. 70-80. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

SOUZA, Ester Monteiro de Souza. Entrelaçando saberes: descrevendo a Ciranda em Pernambuco. *In*: IPHAN. **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: Inventário Nacional de Referências Culturais, 2014. parte III. p. 61-69. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66714/Ciranda_de_DossieCirandaemPernambuco.pdf. Acesso em: 30 jul. 2025.

UNESCO. **Educação**: um tesouro a descobrir. Relatório para a UNESCO da comissão Internacional sobre Educação para o século XXI. Brasília: UNESCO, jul. 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_por. Acesso em: 3 maio 2025.

VIOLA, Kamille. Aos 75 anos, Lia de Itamaracá lança livro de memórias e novo disco. **Portal Geledés**. São Paulo, 23 de out. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/aos-75-anos-lia-de-itamaraca-lanca-livro-de-memorias-e-novo-disco/>. Acesso em: 4 abr. 2025.

ANEXO A – CIRANDA ITAMARACÁ

A primeira sugestão é a Ciranda “Itamaracá”, do mestre João Grande, que traz nome de lugares na letra da Ciranda, mencionando Itapissuma (Distrito do município de Igarassu), Pernambuco, e Itamaracá que é município de Pernambuco, de onde temos também como referência Lia, cirandeira da Ilha de Itamaracá.

Itamaracá

Mestre João Grande

Verso



Ita-ma-ra - cá é pra lá de I-ta-pis - su - ma I - ga-ras - sú já fi-cou mui-to pra

Refrão



trás. Tem um ra - paz que já tá deper-na bam-ba de tan - to dan-çar ci -

Verso



-ran-da, só pe- din - do: Eu que-ro mais Ita-ma-ra - cá é pra lá de I-ta-pis - su - ma I-ga-ras-

Refrão



-sú já fi-cou mui-to pra trás. Tem um ra - paz que já tá deper-na bam-ba de tan - to dan-çar ci -

Verso



-ran - da, só pe - din - do: Eu que - ro mais.

Verso:

Itamaracá é pra lá de Itapissuma,
Igarassú já ficou muito pra trás.

Refrão:

Tem um rapaz
Que já tá de perna bamba
De tanto dançar ciranda
Só pedindo: "Eu quero mais!"

ANEXO B – CIRANDA E BAIÃO

A **segunda sugestão** é “Ciranda em baião”, do mestre Mané Baixinho, que traz como tema a própria ciranda, numa estrutura de verso-refrão. Nessa ciranda, o início dos fraseados não é em anacruse, e sim acéfalo. Também ocorre o VII grau abaixado, conteúdos que podem ser abordados nas aulas comparando com as outras cirandas.

Ciranda em baião

Mestre Mané Baixinho

Verso

E - la pe - diu pr'eu can - tar u - ma ci - ran - da em bai - ão eu dis - se não can - to não

4 Refrão

— por - que meu tem - po não dá Eu não sou dois sou um só, não pos - so tá lá e cá, es - sa ci - ran - da é fa - cei

8 Verso

- ra pra vo - cês se ba - lan - çar E - la pe - diu pr'eu can - tar

Verso:

Ela pediu pr'eu cantar
 Uma ciranda em baião
 Eu disse não canto não
 Porque meu tempo não dá

Refrão:

Eu não sou dois
 Sou um só
 Não posso tá lá e cá
 Essa ciranda é faceira
 Pra vocês se balançar

ANEXO C – ROSA VERMELHA E Ô CIRANDEIRA

A **terceira sugestão** reúne as Cirandas “Rosa vermelha” e “Ô cirandêra”, ambas cirandas de Pernambuco. A primeira fala sobre a rosa vermelha e sobre o amor; a segunda traz o tema do anel da cirandeira

Rosa Vermelha & Ô cirandêra



ANEXO D – CIRANDEIRO, AH! E CASA DE FARINHA

A **quarta sugestão** é um arranjo do livro “Outras terras, Outros sons” de Pucci e Almeida (2015), que une duas cirandas: “Cirandeiro, ah!” e “Casa de Farinha”. Nossa transcrição terá somente a linha melódica.

Cirandeiro, ah! /Casa de Farinha

Ciranda tradicional brasileira (Pernambuco)

Ci-ran-dei - ro ci-ran-dei-roah! a pe-dra do teu a-nel bri-lha mais do que o

5
sol Ci-ran-dei - ro ci-ran-dei-roah! a pe-dra do teu a-nel bri-lha mais do que o

9
sol eu fui fa - zer u-ma ca-sa de fa-ri - ha__ tão ma-nei - ri-nha que o ven-to pos-sa le-var

13
— oi pas-sa sol pas-sa chu-va pas-sa o ven-to só não pas-sa o mo-vi-men - to do ci-ran-dei-ro a ro-

17
-dar oi pas-sa sol pas-sa chu-va pas-sa o ven-to só não pas-sa o mo-vi-men - to do ci-ran-dei-ro a ro -

21
-dar