

**AS RE-ELABORAÇÕES DA CIRANDA NA CIDADE: COTIDIANO E  
MODERNIDADE VIVENCIADOS NA RODA DE CIRANDA EM  
PERNAMBUCO**

Déborah G. Callender França  
Mestranda em História (UFPE)  
[callender.deborah@gmail.com](mailto:callender.deborah@gmail.com)

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Cristina M. Guillen

Neste trabalho nos propomos analisar historicamente como as transformações empreendidas a partir de processos urbano-industriais, metamorfosearam a roda de ciranda e os elementos que a compõe no período de 1950 a 1970 em Pernambuco. Através de levantamento bibliográfico e documental, da investigação de coleções iconográficas e do uso da história oral, com a realização de entrevistas com mestres cirandeiros da Região Metropolitana do Recife, compreendemos como uma manifestação cultural passou, nos seus inícios de um folgado “popular”, vivenciado em locais como beiras de praia e pontas de rua, a uma nova forma de *show* e de diversão da classe média, sendo apropriada pelos diversos atores sociais, assumindo novos papéis na vivência dos sujeitos em determinados períodos da história. Essa diversidade de fontes nos permitiu perceber as mudanças no âmbito do cotidiano dos mestres cirandeiros e brincantes que dançavam a ciranda ao longo das décadas, além das articulações empreendidas entre cirandeiros, intelectuais, indústria cultural e autoridades.

Segundo o padre Jaime Diniz, o primeiro estudioso a se dedicar sobre o tema, ciranda é uma dança de adultos, embora dela também possam participar crianças. Possivelmente sua origem seria portuguesa, tendo chegado ao Brasil no século XVIII, junto com o pastoril. No Estado de Pernambuco a ciranda predominou na Mata Norte e no Litoral, onde a dança preferida pelos populares era o coco, o qual durante a década de 40 foi perdendo adeptos para a ciranda. A dança foi categorizada pelos estudiosos como sendo uma manifestação folclórica e “pertencente” aos populares, pessoas simples

como trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros.

Em seus inícios, o ambiente em que se configurava a ciranda restringia-se aos locais populares como as beiras de praia, os terreiros de bodega, pontas de rua. Durante os anos 50, a dança era freqüente “desde o litoral norte de Pernambuco nos municípios de Goiana, Igarassu e Paulista até o fundo dos vales do Capibaribe-mirim e Tracunhaém, aparecendo também em localidades como Nazaré da Mata e Timbaúba, já na Zona da Mata Seca (ou Mata Norte)”. (BENJMAIN, 1989, p.19). Entretanto, a partir da década de 70, as cirandas foram sendo apropriadas por um outro grupo social, a classe média, passando a ser dançada em locais turísticos do Recife, como bares, restaurantes e clubes esportivos, espaços que modificaram sua configuração. Esse deslocamento, para o folclorista Evandro Rabello transformou a ciranda em um espetáculo, tornando-a, “uma dança da moda” pernambucana. (RABELLO, 1979, p.88).

Para o historiador Marcos Napolitano, as décadas de 1950 a 1980 correspondem a um período onde ocorrem mudanças no âmbito da nomeada cultura popular, no qual o Brasil rural de comunidades agrárias e camponesas passa a coexistir com um país que, proporcionalmente vai se urbanizado e industrializando. “Esse processo desencadeou, na cultura popular, o cruzamento de elementos imemoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das novas massas trabalhadoras”. (NAPOLITANO, 2006, p.08). No Nordeste, as transformações oriundas da industrialização em meados da década de 50, foram adentrando no universo da “cultura popular”, pouco a pouco os elementos da ciranda, desde as letras, os instrumentos, as coreografias (passos), a configuração espacial dos mestres e cirandeiros, entre outros foram se modificando. Essas mudanças que a prática vivenciava nos espaços urbanos da cidade foram interpretadas como a ‘desculturalização do folclore nordestino’ pelo historiador Josemir Camilo, que atribuía o motivo dessas transformações a atuação dos meios de comunicação e ao capitalismo que ‘descaracterizavam a cultura popular’:

*O processo cultural, ou de desculturalização, que envolve a ciranda, não é um fenômeno isolado. Faz parte de um complexo de descaracterização da Cultura Popular, processada pelo incremento e difusão dos meios de comunicação (Mass media), fruto de uma aplicação não-planejada do capitalismo industrial no Nordeste <sup>1</sup>.*

Utilizando a iconografia na perspectiva das imagens no fazer história, no universo da representação da ciranda através da xilogravura, encontramos uma imagem que expressa uma roda de ciranda entre as décadas de 50 e 60 em sua composição. O poeta e gravador José Costa Leite representou em uma xilogravura os elementos que uma roda de ciranda descrita pelos intelectuais na década de 1960 possuía:



Xilogravura do poeta e gravador popular nordestino, José Costa Leite.  
(Coleção do autor).

A xilogravura representa uma ciranda composta de homens e mulheres dançando com um movimento em perspectiva cadenciada das mãos. No centro da roda encontra-se o contra-mestre, tocador do bombo, denominado também de zabumba, caixa ou surdo e ao seu lado o mestre cirandeiro puxando o ritmo, tirando as cantigas, as cirandas e improvisando os versos. José Costa Leite retratou o detalhe do mestre cirandeiro com a mão no próprio ouvido, segundo a descrição de Evandro Rabello, esse gesto era usado pelo mestre para “(...) chegar a consoante, ou seja, a inspiração” (RABELLO, 1979, p.80), facilitando a composição dos versos cantados na roda. Como a manifestação no

período dos anos 50 e 60, era dançada nas beiras de praia, nos terreiros de bodega, nas pontas de rua, geralmente durante a noite, a iluminação era freqüentemente feita através da luz de candeeiro, também representado na imagem. A descrição clássica de uma roda de ciranda realizada durante as pesquisas do padre Jaime Diniz na década de 60, na obra *Ciranda: Roda de Adultos no Folclore Pernambucano*, assemelha-se à representação e percepção visual da ciranda retratada na xilogravura pelo artista. Segundo Jaime Diniz o cenário de uma roda de ciranda era composto da seguinte maneira:

*A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. É a “ponta de rua” exposta à escuridão (...) por onde andamos, encimado num mastro um único cadieiro (ou um “carboreto”), (...) se planta no meio do terreiro, se encarrega de iluminar o curioso local destinado às danças dos cirandeiros, (...) no centro da roda está a figura principal “Mestre Cirandeiro” ou simplesmente “Mestre”. (...) junto à figura principal encontram-se alguns apreciadores dos cantos e os músicos: tocadores de Bombo. (...). (DINIZ, 1960, p.22-23).*

O fato dos cirandeiros terem que se adequar aos novos espaços para cirandar, alteraram a posição do mestre, do contra-mestre e dos músicos que saíram do centro da roda, como foi descrita e representada a ciranda nos anos 60, para se adaptarem aos microfones e aparelhos de som, elementos que não faziam parte do cotidiano dos atores sociais que dançavam nas pontas-de-rua e terreiros das casas, mas que agora faziam parte dos novos espaços, como os bares e restaurantes. Cirandar passou também a haver limite de tempo e de participantes, em consequência do tamanho dos espaços, agora fechados ou em tablados, requisitos para a apresentação das diversas cirandas programadas no roteiro turístico do Recife.

Realizando um contraponto entre as diversas fontes: percepções e representações da ciranda nas imagens que a retrataram, construção bibliográfica dos autores e entrevistas realizadas com cirandeiros (as), percebemos que em alguns momentos há diferentes atribuições de significados e representações do folguedo, ora consoantes, ora dissonantes. A cirandeira Dona Severina Baracho, recorda a ciranda de seu pai Antônio

Baracho, nos anos 50 e 60 na qual participava, afirmando em seu discurso tanto a representação da xilografia de José Costa Leite, ressaltando inclusive os elementos que a imagem exprime, como a percepção que o musicólogo Jaime Diniz descreveu da dança, para Dona Severina:

*(...) a ciranda que meu pai cantava era no chão com lampião, não tinha luz era um lampião, roda de ciranda bonita, (...), agora eles mudaram o jeito mesmo da ciranda não é. As cirandas que ele cantava, botava a mão no ouvido pra cantar, eu não vejo nenhum cirandeiro cantar com os gestos dele não, com a mão no ouvido, cantava muito bem, tirava o verso na hora, não precisava de ensaio, nem está escrevendo nada, a ciranda dele era na hora, na hora mesmo.*<sup>2</sup>

Dona Severina Baracho definiu o espaço onde se dançava a ciranda e os elementos que a constituíam: o terreiro, representado por ela na palavra chão, e o lampião que “(...)se encarrega de iluminar o curioso local destinado às danças dos cirandeiros, (...)”(DINIZ, 1960, p.22-23). As mudanças na ciranda que Dona Severina Baracho relata já haviam sido observadas pelos estudiosos na década de 70, através da mudança dos espaços para a dança, da incorporação de novos instrumentos, dos temas que os músicos utilizavam em suas melodias, bem como na adesão de um novo público participante, sendo dessa forma, a ciranda para alguns cronistas “transformada em artigo de consumo da classe média”<sup>3</sup>.

A cirandeira Lia de Itamaracá ressalta a mudança quanto ao espaço “originário” da ciranda, antes dançada ao ar livre, deslocando-se para outros locais que aos poucos vão imprimindo outros sentidos à manifestação. Vivenciada em espaços fechados, como os teatros, em *shows* e em festivais, onde um público observa o canto dos cirandeiros e os passos de grupos e dançarinos: “Os espaço é ao ar livre. Eu mesmo eu brinco no ar livre, daí vem os teatros, vem as prefeituras, aí na prefeitura a gente brinca na praça do Pilar, quando tem show.”<sup>4</sup>

É durante a década de 80 que surgem os festivais de ciranda no Recife, programados e estimulados por órgãos e instituições oficiais, com o objetivo de

preservar e divulgar uma das principais manifestações entendidas como folclóricas do litoral pernambucano. Os festivais de ciranda se tornaram eventos importantes, reunindo um grande número de pessoas que não deixavam de participar: “(...) três dias que durou o festival, mas de três mil pessoas vieram de ônibus dos mais distantes subúrbios para simplesmente olhar ou fazer outras rodas de ciranda ao lado do local reservado para julgamento”<sup>5</sup>. Esses festivais eram compostos por comissão julgadora, prêmios, troféus e a participação de grupos do Grande Recife, havendo regulamentos, obrigatoriedade em dançar, limite mínimo de participantes, tempo marcado para apresentação, além de identificação dos grupos com faixas, braçadeiras, chapéus.

Realizados anualmente, os festivais estabeleciam critérios e regras para a ciranda, como por exemplo, a delimitação do número de pessoas na roda durante a apresentação, estimulando a dança nos espaços fechados e distante do público e limitando o tempo destinado a cada apresentação. Alguns cirandeiros ditos “tradicionais” passaram a não fazer parte desses festivais, sendo suas ausências sentidas pelo público e pelos jornalistas que freqüentavam as apresentações, nas quais “os grandes mestres cirandeiros não compareceram. Ninguém viu lá Mestre Baracho de Abreu e Lima, por exemplo. Nem Severino Pacaru, ou Zé Custódio, Zé Grande, Galego. Dona Duda, do Janga, foi no último dia como atração especial<sup>6</sup>. No entendimento do folclorista Evandro Rabello, esses critérios retiravam do povo “a liberdade de decidir, mudar, criar e em suma, fazer as coisas do jeito que quiser, sem nenhum policiamento. Os promotores criando artificialmente coisas, que o povo até então não usava” (RABELLO, 1979, p.85).

Observamos que a composição das letras das cantigas da ciranda, que podem ser decoradas ou improvisadas, também foi modificada. Os temas das letras que eram geralmente ligados à agricultura, a natureza, ao amor, as praias; durante o período dos anos 70 os temas das composições musicais mudaram, não apenas pela criatividade dos atores sociais, como também por contratos estabelecidos entre uma pessoa ou empresa e os cirandeiros. Assim, abordando nomes próprios, de empresas comerciais; servindo muitas vezes como mais um meio propagandístico, estabelecendo-se que “quando se trata de um contrato feito por uma Prefeitura, o prefeito é sempre elogiado, embora, às

vezes, o mestre prefira cantar as belezas da terra”<sup>7</sup> Trechos dos versos de duas cirandas retratam a metamorfose que a composição das cantigas atravessou no período, dos anos 1960 aos anos 1970:

Mandei fazer  
Uma casa de farinha  
Da roda bem maneirinha  
Que o vento poss’ assoprar (bis)

Achei bonito  
as menina se banhando  
eu saí saboreando  
um sorvete Maguary (bis)<sup>8</sup>

Para Jaime Diniz, essas mudanças deturpavam as feições ‘primitivas’ das melodias do povo, pois “esses cantos, como tantos outros do repertório popular, fazem lembrar um fenômeno comum que ocorre no folclore. Consiste em se cantarem letras novas – até improvisadas – com músicas conhecidas, às vezes forçando, aumentando, deturpando a feição melódica primitiva” (DINIZ, 1960, p. 42).

As modificações permearam de forma tão forte o universo cirandeiro que pouco a pouco, mesmo a ausência por vezes efetiva de alguns elementos como, por exemplo, os tablados, já estavam eivados no comportamento de alguns participantes da ciranda. Absorvida por parte dos sujeitos sociais, essas modificações deram um outro sentido para o centro da roda, antes destinado ao mestre cirandeiro e a seus músicos, tornando-se espaços para bolsas, sacolas e outros objetos dos participantes:

*(...) na Casa da Cultura (Recife) instrumentistas e cantor ficam de lado e não no centro da roda de cirandeiros. Mas não existe tablado ou qualquer outro tipo de elevação. Os participantes da dança, encontrando espaço vazio no centro da roda, colocam pelo chão bolsas, sacolas, embrulhos, etc. (RABELLO, 1979, p.25).*

Dessa forma, descrição de uma manifestação ao ar livre, dançada em pontas de ruas, de participação ilimitada de pessoas, onde o mestre tinha um valor simbólico por sua inspiração de conduzir a roda de ciranda não mais se adequava a ciranda da década de 70, pois:

*(...) nas apresentações onde se utilizam microfones, e caixas de som na divulgação, o mestre limita-se apenas a cantar, sem balançar o*

*mineiro e até mesmo nem cantar, pois hoje dentro de determinados conjuntos, existe o cantor e o mestre funciona como uma espécie de proprietário, ou canta acidentalmente. (IDEM, p.56)*

Uma matéria sob o título de *A Dinâmica Cultural da Ciranda*, de autoria de Josemir Camilo, afirmar que entre os elementos que desencadearam as transformações do folgado estão à inclusão de um novo público participante, ‘não popular’ na roda de ciranda, ou seja, a classe média, público esse que para o historiador trouxe uma contribuição negativa para a ciranda, uma vez que:

*(...) A participação de elementos não populares (estudantes universitários, gente da classe média, burguesia que gosta de “exótico” etc...) vem alterando a feição e o feitio da ciranda. Isto se dá, provavelmente, a partir da década de 1960 para cá e poderíamos denominar de “urbanização” da ciranda. (...) A influência que este novo público – participante traz, é em geral pernicioso, pois, longe de se identificarem com a dança e todo seu revestimento cultural, buscam auferir somente o exótico.<sup>9</sup>*

Desse modo, a ciranda sendo em seus inícios uma forma de divertimento “popular”, uma manifestação do cotidiano de pessoas simples, do homem ordinário de que fala Michel de Certeau, foi sendo apropriada, transformando-se gradativamente em diversão de outras camadas sociais, a exemplo da ciranda de Dona Duda, que entretinha parte da classe média que se deslocava para o litoral norte nos fins de semana em busca de um divertimento alternativo, quando “dançar a ciranda, tornou-se coisa de predileção geral de estudantes, donas de casa, comerciários, professores liberais, industriais, operários, etc.” (RABELLO, 1979, p.85).

Nestor Garcia Canclini desenvolve o conceito de hibridismo cultural concentrando sua análise na complexidade das relações culturais. Suas reflexões contribuem no sentido de pensarmos o processo que permeou a roda de ciranda no século XX. Para o autor, as mudanças provenientes da expansão urbana geraram a intensificação da hibridação cultural, fenômeno que incluiria a fusão de diversas

mesclas interculturais, fazendo com que “tradições” culturais coexistissem com a modernidade. Canclini ressalta que o desenvolvimento moderno não extinguiu as “culturas populares tradicionais”, uma vez que o avanço das comunicações e transformações técnico - científicas não suprime o folclore, sendo inclusive as indústrias culturais, aliado ao folclore e ao populismo político, os três elementos que levaram o “popular” à cena<sup>10</sup>.

O debate de alguns estudiosos que ocorreu em torno das transformações culturais, sobretudo em relação à ciranda, não concebia as mudanças das práticas culturais como parte da dinâmica do processo histórico-social pelo quais os grupos que a faziam vivenciavam. Segundo alguns estudos, a “cultura popular” ia pouco a pouco perdendo seus traços “característicos”, para usar a terminologia dos intelectuais. Nesse sentido, para alguns intelectuais era fato de que não apenas a ciranda, mas diversas práticas culturais tendiam ao desaparecimento, diante das mudanças que a urbanização, a cultura da massa, entre outros, causavam nas manifestações culturais em Pernambuco, sobretudo nos anos 60 e 70. Os estudiosos que se detiveram ao estudo da nomeada cultura popular, principalmente ao estudo da ciranda conceberam-na de forma cristalizada, entendendo que as mudanças operadas na cultura retiravam a “autenticidade” e a “pureza” dos “populares” e de suas práticas.

A morte anunciada das práticas culturais em Pernambuco bem como do folclore de um modo geral, foi anunciada por diversos folcloristas do período, como por exemplo, Mário Souto Maior, para quem o folclore passava por uma série de dificuldades, sendo inclusive relegado a segundo plano diante do progresso que ‘descaracterizava as manifestações populares’, misturando o ‘tradicional’ e o moderno, estabelecendo uma confusão entre o tecnológico e o folclórico<sup>11</sup>. Por vezes, no plano da interpretação folclórica, os folcloristas tenderam a abordar os aspectos das práticas culturais em que elas se apresentavam como se fossem um “sistema fechado”, que se reproduz mecanicamente, preservando os elementos “puros” e “essenciais” que nessa concepção seriam imanentes do povo

Entendemos que as mudanças que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais, dentro da perspectiva de que a cultura é fruto da re-elaboração que os indivíduos

produzem em suas práticas. Esses indivíduos vivem em uma sociedade que se transforma, onde as pessoas trocam experiências entre si o tempo todo, circulam entre diferentes regiões, espaços, migram, se influenciam, modificam-se às vezes para realçar diferenças recíprocas e satisfazer suas necessidades. Mestres cirandeiros dominam repertórios amplos e brincantes circulam entre diferentes práticas culturais. As artes e as festas conversam umas com as outras, com o cotidiano, sobretudo, os indivíduos participam de vivências dentro de um espaço-tempo distintos, que se moldam e são moldados, são atravessados por processos e tendências históricas incontáveis e amplas. Entendemos as transformações que ocorreram na ciranda pernambucana entre as décadas de 1960 a 1970, a partir de experiências humanas vivenciadas através das necessidades, dos interesses, dos conflitos e dos antagonismos, procurando compreender as mudanças no contexto dos cirandeiros que dão sentido a existência da dança.

A cultura, nesse sentido, não poderá permanecer estanque, fixa e imutável, como se pudesse ser isolada em determinados grupos identificados como “populares”, como se determinadas práticas culturais “pertencessem” ao povo compreendido como categoria homogênea dentro do processo histórico-social. Assim, concebemos a roda de ciranda em Pernambuco no período de 1960 a 1970, não apenas como uma manifestação estritamente “popular” em si, mas uma prática cultural que teve formas distintas pelas quais foi apropriada por diferentes atores sociais que a vivenciaram de formas diversas. Tal perspectiva não impede identificar diferenças na ciranda, mas desloca o lugar da investigação, assinalando práticas que são vivenciadas de maneiras diferentes nos usos e nas interpretações inscritos nas práticas dos indivíduos em determinada sociedade.

## **Notas**

---

<sup>1</sup> Ver Jornal da Cidade – 1976.

<sup>2</sup> Entrevista com Dona Severina Baracho em 23/07/08. Grifo meu.

<sup>3</sup> Ver Jornal da Cidade – 1975.

<sup>4</sup> Entrevista com Lia de Itamaracá em 25/04/08.

<sup>5</sup> Ver Jornal da Cidade – 1975

<sup>6</sup> Idem. - 1975

<sup>7</sup> Idem. – 1975.

<sup>8</sup> Ver Jornal da Cidade – 1976.

<sup>9</sup> Idem. – 1976.

<sup>10</sup> Ver essa discussão em CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 1998, p. 215.

<sup>11</sup> Ver essa discussão em SOUTO MAIOR, Mário. *Folclore Etc. & Tal*. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1995, p. 44-46.

### **Referencias Bibliográficas**

ABREU, Martha. C. *Cultura Popular: um conceito e várias histórias*. In: Abreu, Martha; Soihet, Rachel. (Org.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ANDRADE, Nicélia Dias Fernandes. *Danças Populares na Xilogravura*. Monografia de bacharel em desenho industrial/programação visual, Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 1999.

ARAÚJO, Cylene. *Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil*. Recife: Ed. Do autor, 2004.

ARANTES, Antonio Augusto. *O Que é Cultura Popular*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 13ª edição.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Folguedos e Danças de Pernambuco* – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, (Coleção Recife, LV) 2ª edição, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Que é Folclore*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 10ª edição.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 1998.

COSTA, F. A Pereira da. *Folk-lore Pernambucano. Subsídios para a História da Poesia Popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

COUCEIRO, Sylvia. *Os Desafios da História Cultural*. In: *Cultura e Identidade: Perspectivas Interdisciplinares*. Joanildo A. Burity (Org.), Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand do Brasil. 1990.

\_\_\_\_\_. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2008.

DINIZ, Jaime. *Ciranda Roda de Adultos no Folclore Pernambucano*. Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960.

MAIOR, Mário Souto; VALENTE, Waldemar. *Antologia Pernambucana de Folclore*. Recife: Ed. Massangana, 1988.

\_\_\_\_\_. *Folclore Etc. & Tal*. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*, São Paulo: Contexto, 3ª edição, 2006.

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES  
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:  
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES  
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

---

OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de. *Danças populares como espetáculos públicos no Recife de 1970 a 1988*. Dissertação de mestrado da Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, História, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. Programa de estudos e pós-graduados em ciências sociais / PUC, São Paulo: 1985.

PELLEGRINI FILHO, Américo. *Danças Folclóricas*. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1980.

RABELLO, Evandro. Ciranda. In: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar (orgs.) *Antologia Pernambucana de Folclore 1*. Recife: FJN. Ed. Massangana, 1988.

\_\_\_\_\_. *Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979.