

AS RE-ELABORAÇÕES DA CIRANDA NA CIDADE: DANÇA DE RODA, DANÇA DA MODA

Déborah G. Callender França¹

O presente trabalho visa discutir as transformações que permearam a roda de ciranda em Pernambuco, entendida enquanto canto e dança, a partir do processo de urbanização da Região Metropolitana do Recife, no período de 1960 a 1970. Analisaremos de que forma as transformações urbanas e industriais que atravessavam a cidade, interferiram na composição da ciranda, sobretudo a partir da década de 70, quando a manifestação começou a se popularizar entre a classe média. Pretendemos compreender como os cirandeiros, sujeitos sociais no fazer-se e refazer-se de sua prática, interagiram com as transformações que permeavam a cidade, constituída de sistemas de símbolos que articulam significados os quais são construídos dentro de um grupo-tempo-espaço, estabelecendo outros sentidos para a ciranda.

Dança de Roda

Segundo o padre Jaime Diniz, ciranda é “roda de adultos, como as que há em Portugal, cantada e bailada, e aonde possivelmente vai buscar sua remota origem” (DINIZ, 1960, p.15), na qual “observa-se a participação de pessoas de diversas faixas etárias, sendo que a presença de adultos sobrepuja a de crianças” (RABELLO, 1979, p.20). A ciranda foi categorizada por Jaime Diniz como sendo “uma manifestação, uma expressão popular __genuína dança do povo__ (...)” (DINIZ, 1960, p. 15), praticada por pessoas simples como trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros.

Nos estudos produzidos por Jaime Diniz e Evandro Rabello, o ambiente em que se configurava a ciranda restringia-se aos locais populares como as beiras de praia, os terreiros de bodega e as pontas de rua. Nos 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, de acordo com os jornais, a partir da década de

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE. Apoio Capes/CNPq.
callender.deborah@gmail.com

70, um outro grupo social, nomeado de “classe média”, passou a frequentar as rodas de ciranda, que passou a ser dançada em locais turísticos do Recife, como bares, restaurantes e clubes esportivos, espaços que modificaram sua configuração, enquanto canto e dança. Esse deslocamento espacial que foi operado na roda ciranda, para o folclorista Evandro Rabello, transformou a prática 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 urbanizando e industrializando. “Esse processo desencadeou, na cultura popular, o cruzamento de elementos imemoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das novas massas trabalhadoras”. (NAPOLITANO, 2006, p.08).

No Nordeste, as transformações oriundas da industrialização em meados da década de 50, adentraram no universo da “cultura popular”, modificando os sentidos de diversas práticas “populares”. Em Pernambuco, as manifestações culturais como a ciranda, o coco, o pastoril, entre outras, passaram a fazer parte de apresentações turísticas da cidade, atreladas ao lazer urbano, organizadas por instituições como a Empresa Pernambucana de Turismo –Empetur - e a Empresa Metropolitana de Turismo – Emetur.

Assim, 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 “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 Nordeste¹.

Utilizando a iconografia na perspectiva das imagens no fazer história, no universo da representação da cultura 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 constituíam, na década de 1960 uma ciranda, descrita pelos intelectuais Jaime Diniz e Evandro Rabello. Imagem que nos permite historicizar a prática nos anos posteriores, produzindo-nos dessa forma, um deslocamento a partir da multiplicidade imagética da xilogravura, estabelecendo diálogo com outras fontes:



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

A xilogravura acima 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 do folclorista 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 nos anos 50 e 60, nas descrições dos estudiosos Jaime Diniz e Evandro Rabello, era vivenciada 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 retratada na xilogravura pelo artista, no qual 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).

Dança da Moda

Nos anos de 1970 surgem os Festivais de Cirandas no Recife, programados e estimulados por órgãos e instituições oficiais, os quais segundo os jornais, possuíam o objetivo de preservar e divulgar uma das principais manifestações entendidas como folclóricas do litoral pernambucano. Os Festivais de Cirandas eram eventos anuais, realizados no Pátio de São Pedro, que reuniam um grande número de pessoas, como o festival do ano de 1975 noticiado pelo Jornal da Cidade: “(...) 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”². Esses festivais eram compostos por comissão julgadora, prêmios, troféus e a participação de grupos do Grande Recife, havendo regulamentos e regras, obrigatoriedade em dançar, limite mínimo de participantes, tempo marcado para apresentação, além de identificação dos grupos com faixas, braçadeiras e chapéus.

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, 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 especial³. 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”, pois os promotores desses eventos, na concepção do folclorista, criavam “artificialmente coisas, que o povo até então não usava” (RABELLO, 1979, p.85).

A adaptação dos cirandeiros em virtude de 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 diálogo entre as diversas fontes: percepções e representações da ciranda nas imagens que a retrataram, na construção bibliográfica dos autores e entrevistas realizadas com cirandeiros (as), percebemos que em alguns momentos há diferentes atribuições de significados e representações do folguedo. A cirandeira Dona Severina Baracho, recorda a ciranda de seu pai, mestre cirandeiro Antônio Baracho, nos anos 50 e 60 na qual participava, afirmando em seu relato de memória a representação da xilografia do artista José Costa Leite, ressaltando inclusive os elementos que a imagem exprime, como também rememora a percepção que o musicólogo Jaime Diniz descreveu da prática. Os relatos de memória que a cirandeira relata lembra:

*(...) 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.*⁴

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

lampion 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 da adesão de um novo público participante, sendo dessa forma, a ciranda para alguns cronistas “transformada em artigo de consumo da classe média”⁵.

A cirandeira Lia de Itamaracá ressalta a mudança quanto ao espaço “originário” da ciranda, antes dançada ao ar livre, mas que posteriormente foi deslocada para outros locais, que aos poucos foram 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, a cirandeira lembra que: “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.”⁶

A composição das letras das cantigas da ciranda, que podem ser decoradas ou improvisadas, também foi modificada. Os temas das letras, antes geralmente ligados à agricultura, a natureza, ao amor, as praias; durante o período dos anos 70, segundo Josemir Camilo, as 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”⁷ 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	Achei bonito
Uma casa de farinha	as menina se banhando
Da roda bem maneirinha	eu saí saboreando
Que o vento poss’ assoprar (bis)	um sorvete Maguary (bis) ⁸

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) .

Na “Tradição”, o torvelinho de Mudanças...

Para os intelectuais, sobretudo os folcloristas a ciranda era uma prática “pertencente” aos “populares”, então, no momento em que um outro grupo social passou a freqüentá-la, a noção de pertença foi quebrada. A presença da “classe média” foi considerada pelo historiador Josemir Camilo como algo negativo e pernicioso. No entendimento do folclorista Evandro Rabello, a partir desse momento “dançar ciranda, tornou-se coisa de predileção geral de estudantes, donas de casa, comerciantes, profissionais liberais, industriais, operários, etc. (RABELLO, 1979, p.85)”.

A concepção de que a ciranda era uma forma de divertimento “popular”, uma manifestação “genuína” do cotidiano de pessoas simples, do homem ordinário de que fala Michel de Certeau; prática “autêntica” e “espontânea” do “povo” provocou um debate, a partir do momento que a ciranda passou a circular em outros campos e segmentos sociais de parte da sociedade recifense, e a interagir com as mudanças que estavam sendo operadas na cidade, transformando-se gradativamente em diversão de outras camadas sociais, quando, as rodas de ciranda “(...) foram invadidas pelos veranistas e depois pelos turistas de classes sociais mais altas”, e “a ciranda tornou-se uma dança da moda” (BENJAMIM, 1989, p 122).

Dessa forma, a 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, não mais se adequava à 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. (RABELLO, 1979, p.56)

Uma matéria sob o título de *A Dinâmica Cultural da Ciranda*, de autoria de Josemir Camilo, afirma que entre os elementos que desencadearam as transformações do folguedo estão à inclusão de um novo público participante, considerado “não popular” na roda de ciranda. Esse novo grupo que passou a transitar era a “classe

média”, público esse que, segundo o autor, não se identificava com a ciranda e dessa forma acarretava uma contribuição negativa:

(...) 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.⁹

As mudanças culturais que incidiram sob as diversas manifestações culturais “populares” em Pernambuco nesse período, em especial a ciranda, originaram um debate em que os estudiosos não concebiam que as modificações nas práticas culturais, faziam parte da dinâmica do processo histórico-social pelos quais, os grupos no seu saber-fazer vivenciavam. Segundo alguns estudos, a “cultura popular” ia pouco a pouco perdendo seus traços “característicos”, para usar a terminologia dos intelectuais. Nesse sentido, era fato de que não apenas a ciranda, mas diversas práticas culturais tendiam, em uma conclusão apocalíptica, ao desaparecimento, diante das mudanças que o progresso, a urbanização, a cultura da massa, a intervenção dos órgãos de turismo, entre outros, ocasionavam na “cultura popular” em Pernambuco nos anos 60 e 70.

As concepções de parte desses intelectuais concebiam a cultura, como se fosse um “modelo de duas camadas” (BURKE, 2010, p.17), a da “elite” e a “popular”, estabelecendo uma fronteira definida entre elas, como se as categorias “povo” e “elite”, “popular” e “erudito” fossem homogêneas. Tais análises apreenderam que as mudanças operadas na cultura retiravam a “autenticidade” e a “pureza” dos “populares” e de suas práticas, não observando a interação entre as múltiplas variedades dos grupos.

A morte anunciada das práticas culturais em Pernambuco bem como do folclore de um modo geral, foi enunciada 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 folclórico¹⁰. 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 mumificado. Para esta interpretação, a época áurea da “cultura popular” estaria no passado, no qual, nos discursos, éramos chamados ao seu resgate, enquanto o presente tornar-se-ia uma ameaça constante às “originalidades” e “autenticidades” da “cultura popular” que deveria ser preservada com seus elementos “puros” e “essenciais”, que nessa concepção seriam imanes do povo.

No Recife havia um saudosismo pelo que “já não era mais como antes”, suas ruas, praças, igrejas, carnavais, etc., o temor diante das mudanças que se operavam, desde os aspectos físicos da cidade, aos aspectos culturais e seus significados levavam parte da intelectualidade da cidade a responder de modo negativo às mudanças que ocorriam a sua volta. O historiador Raimundo Arrais, na obra *A Capital da Saudade*, reconstitui o modo como alguns intelectuais nascidos no Recife nos últimos anos do século XIX, percebem a cidade e, discutem o que para eles merecem ser conservado ou restituído na paisagem do Recife. Segundo o historiador, essa maneira saudosa de pensar desses autores não é aleatória e sem historicidade, mas está presa as mudanças geradas no Recife em um momento de definição do lugar que a capital de Pernambuco passou a assumir no Brasil, na fase de redefinições de territórios econômicos e hierarquias políticas.

A aversão às mudanças que alteravam não só os espaços físicos da cidade, mas também desenhava um outro Recife, imprimindo transformações nas formas materiais, nos modos de organização social, nas maneiras de pensar, retratar, experienciar e expressar a vida e o cotidiano, resultou em uma nostalgia do passado:

“A saudade, assim, não era uma singularidade de temperamento de um ou outro recifense. Tampouco foi um sentimento elaborado por Gilberto Freyre e irradiado dentro de seu círculo de prestígio. Esse era um sentimento revelado por muitos e em grande medida cultivado, tendo-se convertido em mote literário que nutriu muitas páginas de poesia e prosa que tiveram o Recife como tema”.
(ARRAIS, 2006, p.15)

Nos periódicos da cidade, esse saudosismo era freqüente, com um chamado a salvar das mudanças, as “tradições próprias” de Pernambuco que estariam sendo

“descaracterizadas”, esvaziadas de suas “autenticidades” e “originalidades”, alteradas por intervenções advindas do progresso e do capitalismo que demandavam ingerências das instituições responsáveis pelo turismo no Estado em busca de retornos financeiros, bem como, as transplantações da “cultura popular” de seus “habitats naturais, onde se realizavam de forma espontânea e improvisada, para espaços cênicos onde se realizam de forma ensaiada (...)” (OLIVEIRA, 1991, p.20).

Em 1977, o periódico Diário de Pernambuco, em matéria intitulada *A morte da Tradição*, apresenta com melancolia as razões do esvaziamento dos sentidos das “práticas populares” em Recife, anunciando a morte de tais práticas e, colocando sob incerto a face de um novo mundo que estaria por vir, ou seja, o medo de um futuro vazio de tradição e, carregado de incertezas:

Não é preciso recuar muito. (...) Já se pode observar a descaracterização acelerada das tradições populares. Tão funda que já é, em muitos casos, rigidez da morte. (...) Da narcotizante catadupa de publicidade derramada sobre o povo, comercializando crenças e emoções, esvaziando o sentido profundo dos usos e costumes em troca de curvas altas de venda. As tradições agonizariam dessoradas pelo espírito mercantil da civilização capitalista, em seus inúmeros desdobramentos e influências. Gostaríamos até de estar errados, mas esse lento emurhecer de vivências e mitos revela as crises de nascimento de um mundo novo, cuja fisionomia ainda é mistério.¹¹

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 em Pernambuco. 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 cena¹².

Entendemos que as mudanças que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais, dentro da perspectiva de que a cultura é fruto dos indivíduos. 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 incontroláveis e amplas.

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 e vivenciada por diferentes atores sociais que a experienciaram 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 interações inscritos nas práticas dos indivíduos em determinada sociedade.

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.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O Que é Cultura Popular*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 13ª edição.
- ARRAIS, Raimundo. *A Capital da Saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Folguedos e Danças de Pernambuco* – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, (Coleção Recife, LV) 2ª edição, 1989.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- 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.

- CAVALCANTI, Maria Laura. *Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular*. In. Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- 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.
- _____. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.
- 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.
- 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.
- 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.
- SANTOS, José Luiz. *O Que é Cultura*. Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 7ª edição.
- TELES, José. *Carlos Fernando recria a ciranda*. Jornal do Commercio, Recife, 24 de outubro de 1999. Disponível em www.2.uol.com.br/jc/1999/busca/1703/tqs1703.htm. Acesso em 09 de março de 2009.

Notas

¹ Ver Jornal da Cidade – 1976.

² Ver Jornal da Cidade – 1975

³ Idem. - 1975

⁴ Entrevista com Dona Severina Baracho em 23/07/08. Grifo meu.

⁵ Ver Jornal da Cidade – 1975.

⁶ Entrevista com Lia de Itamaracá em 25/04/08.

⁷ Ver Jornal da Cidade – 1976.

⁸ Idem– 1976.

⁹ Ibidem. – 1976.

¹⁰ Ver essa discussão em SOUTO MAIOR, Mário. *Folclore Etc. & Tal*. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1995, p. 44-46.

¹¹ Diário de Pernambuco- 1977.

¹² Ver essa discussão em CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 1998, p. 215.