



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História

**Quem deu a ciranda a Lia? A
história das mil e uma Lias da
ciranda (1960-1980)**

Déborah Gwendolyne Callender França

Recife, 2011

Déborah Gwendolyne Callender França

**Quem deu a ciranda a Lia? A
história das mil e uma Lias da
ciranda (1960-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito para obtenção
do título de Mestre em História.

Orientadora: Isabel Cristina Martins Guillen

Recife, 2011

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

F814q França, Déborah Gwendolyne Callender.
Quem deu a ciranda a Lia? : a história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980) / Déborah Gwendolyne Callender França. – Recife: O autor, 2011.
203 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Martins Guillen.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós Graduação em História, 2011.
Inclui bibliografia.

1. História. 2. Cultura popular – Pernambuco. 3. Danças folclóricas. 4. Ciranda. 5. Indústria cultural. I. Guillen, Isabel Cristina Martins (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22.ed.) UFPE (CFCH2011-122)

Déborah Gwendolyne Callender França

**Quem deu a ciranda a Lia? A história das mil e
uma Lias da ciranda (1960-1980)**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós Graduação em
História da Universidade Federal
de Pernambuco

Banca Examinadora

**Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Martins Guillen
Departamento de História da UFPE
Orientadora**

**Prof.^o Dr. Antônio Paulo Rezende
Universidade Federal de Pernambuco
Examinador Interno**

**Prof.^o Dr. Carlos Sandroni
Universidade Federal de Pernambuco
Examinador Externo**

**Prof.^a Dr.^a Sylvia Costa Couceiro
Fundação Joaquim Nabuco
Examinadora Externa**

Recife, 2011



**ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DA ALUNA DÉBORAH GWENDOLYNE
CALLENDER FRANÇA**

As 9h do dia 31 (trinta e um) de agosto de 2011 (dois mil e onze) no Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pela aluna Déborah Gwendolyne Callender França intitulada "Quem deu a tiranda a Lia? A história das mil e uma Lias da tiranda (1960-1980)", em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder a mesma o conceito 'APROVADA', em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Isabel Cristina Martins Guillen (orientadora), Antonio Paulo de Moraes Razezende, Carlos Sandroni e Sylvia Costa Couceiro. A validade deste grau de Mestre está condicionada à entrega da versão final da dissertação no prazo de até 90 (noventa) dias, a contar da presente data, conforme o parágrafo 2º (segundo) do artigo 44 (quarenta e quatro) da resolução N° 10/2008, de 17 (dezoisete) de julho de 2008 (dois mil e oito). Assinam a presente ata os professores supracitados, a Vice-coordenadora, Profª. Drª. Tamyra Maria Pires Brandão e a Secretária de Pós-graduação em História, Sandra Regina Albuquerque, para os devidos efeitos legais.

Recife, 31 de agosto de 2011

Profª. Drª. ~~Isabel~~ Cristina Martins Guillen

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Razezende

Prof. Dr. Carlos Sandroni

Profª. Drª. Sylvia Costa Couceiro

Profª. Drª. Tamyra Maria Pires Brandão

Sandra Regina Albuquerque

AGRADECIMENTOS

Foram diversas as pessoas que contribuíram de algum modo para a realização desse trabalho. Colegas de turma com críticas e sugestões, amigos que indicavam livros e documentos para consulta, outros que nos momentos difíceis tentavam apenas me descontraír, funcionários do Arquivo Público Estadual e da Fundação Joaquim Nabuco, sempre solícitos em ajudar com a documentação. A todos muito obrigada.

Nomearei alguns nomes de fundamental importância que comigo estiveram presente de forma mais direta nessa caminhada, ao mesmo tempo árdua e prazerosa. Isabel Guillen, minha orientadora, que com sua competência contribuiu para meu crescimento intelectual, suas observações foram de fundamental importância. Sylvia Couceiro que, desde minha iniciação na academia esteve presente e, como minha orientadora do Pibic, sempre depositou confiança na minha capacidade. Também devo a você muito do que sei hoje. Ao professor Carlos Sandroni, membro da banca de qualificação, sua contribuição e disponibilidade em estabelecer contato entre mim e Teca Calazans foram de grande importância.

A Teca Calazans, pela cordialidade e presteza em colaborar com esse trabalho respondendo às minhas entrevistas. A minha amiga Tatiana Oliveira, um muito obrigada de coração pela paciência e competência com que fez a revisão. A minha família que escutou muitas vezes de mim: “Não posso ir, estou escrevendo um capítulo”, “não tenho tempo, estou fichando documentação.” A todos os almoços que faltei, aniversários, e tantos outros encontros, o meu pedido de desculpas por tantas ausências. Agradeço a compreensão que tiveram e aviso: Estou de volta, prometo agora estar mais presente.

Agradeço a Cylene Araújo, cantora de forró que me recebeu tão bem em sua casa e me levou a Dona Duda que me contou várias histórias sobre a ciranda. Agradeço a cirandeira Lia de Itamaracá e a Dona Severina Baracho aos relatos a mim concedidos os quais compõem essa pesquisa. A Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco por ter me concedido o afastamento das minhas funções em sala de aula para que eu me dedicasse integralmente à pesquisa e a redação da dissertação.

É preciso agradecer também a todos os professores da UFPE, em especial ao professor Antônio Montenegro, despertando em mim uma outra forma de pensar a história, promovendo deslocamentos “violentos” nos lugares mais cômodos de minhas *certainzas* tão ingênuas. Ao professor Antônio Paulo, mostrando em suas aulas o lado mais belo da história, sem dúvida nenhuma vocês participaram do meu amadurecimento

intelectual. Agradeço também a Sandra, secretária do Programa de Pós-Graduação da UFPE, sempre solícita em ajudar e ao apoio financeiro da Capes/CNPq pela concessão da bolsa.

Finalmente, como não podia deixar de ser, devo agradecer a Edvaldo, meu marido e companheiro de todas as horas, que comigo vivenciou todas as fases desse trabalho, sempre presente com sua calma e confiança. Foi minha fortaleza nos momentos mais difíceis. Sem sua força e compreensão eu não poderia hoje sentir a sensação do dever cumprido. Agradeço a Deus por ter presenteado minha vida com tantas pessoas maravilhosas e com elas construir minha história. A todos muito obrigada!

RESUMO

A ciranda - manifestação cultural que compreende canto e dança – foi categorizada pelos estudiosos como sendo uma manifestação folclórica e “pertencente” ao “povo”, como trabalhadores rurais, pescadores e biscateiros. O ambiente em que se cantava e dançava cirandas restringia-se aos locais populares como as beiras de praia e pontas de ruas. Nos anos 1970, as rodas de cirandas se popularizaram entre a classe média, sendo deslocadas para espaços de lazer da cidade do Recife. A prática cultural metamorfoseou-se, apresentando-se com modificações na sua configuração, letras das músicas, sentidos e significados, transformando-se em um espetáculo no calendário turístico da cidade. A espetacularização das cirandas ocorreu, sobretudo, a partir dos Festivais de Cirandas, concursos nos quais os cirandeiros disputavam o título da melhor ciranda do ano. Esses festivais atendiam não apenas a indústria cultural que criava um mercado de produção, distribuição e consumo de bens culturais, mas também a indústria do turismo que buscava entreter turistas e parte da sociedade pernambucana com “shows de cirandas”. Na realização deste trabalho, dialogamos com diversas fontes documentais, desde os periódicos, os relatos de memória, a iconografia, passando pela análise da música enquanto fonte histórica, buscando estabelecer um diálogo polifônico entre as diversas vozes que delas ecoaram. Nessas fontes, buscamos compreender os sentidos e os significados da ciranda na vida dos cirandeiros (as), isto é, como esses os sujeitos sociais pensaram, agiram, vivenciaram e significaram os processos que metamorfosearam a prática cultural no período de 1960 a 1980. Através das mudanças operadas na manifestação cultural, buscamos compreender as relações que os diversos cirandeiros estabeleceram com instituições públicas, privadas, intelectuais e demais artistas, ou seja, como estes sujeitos sociais interagiram com as transformações que foram operadas nas rodas de cirandas, constituídas de sistemas de símbolos que articularam significados construídos dentro de um grupo-tempo-espaço.

Cultura Popular. Ciranda. Indústria Cultural.

ABSTRACT

The *ciranda* - cultural event that includes song and dance - was classified by scholars as a folkloric manifestation and "belonging" to the "people", as peasants, fishermen and odd-job man. The environment on which it sang and danced *cirandas* was restricted to popular sites like the borders of beach and street ends. In the 1970s, the wheels of *cirandas* became popular in the middle class, being displaced to leisure facilities of the city of Recife. The cultural practice metamorphosed, presenting with modifications in its configuration, lyrics, senses and meanings, turning into a spectacle in the city's tourist calendar. The spectacularization of the *cirandas* occurred, mainly, from *Cirandas* Festivals, contests in which the singers vied for the title of the best *ciranda* of the year. These festivals not only met the cultural industry that created a market for the production, distribution and consumption of cultural goods, but also the tourism industry that sought entertain tourists and part of society from Pernambuco with "concerts of *cirandas*". In this work, we dialogued with several documental sources, from journals, narrative of memory, the iconography, passing through the analysis of music as a historical source, seeking to establish a dialogue polyphonic between the different voices that echoed them. In these sources, we seek to understand the meanings of the the *ciranda* in the life of the singers, that is, how these social subjects thought, acted, and experienced and meant the process that metamorphosed the cultural practice in the period 1960 to 1980. Through of the changes in the cultural manifestation, we sought to understand the relationships that the singers established with public and private institutions, with intellectuals and with other artists, that is, how the social subjects interacted with the transformations that were operated in the wheels of *cirandas*, constituted of simbols systems that articulated meanings constructed into a group-space-time.

Key words: Popular Culture. *Ciranda*. Culture Industry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Xilogravura roda de ciranda. José Costa Leite (coleção do autor) - p. 46.
2. Quadro *Cirandas* de Maria Ezilda Goiana. Fonte: DP 11/11/1977 – p.82.
3. Fotografia da *Ciranda Brasileira* no Pátio de São Pedro. Fonte: Fundaj – p.89.
4. Capa do Lp *Vamos Cirandar* lançado em 1972. Fonte: MISPE – p.105.
5. Fábrica de Discos Rozenblit. In: TELLES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000 – p.113.
6. Capa do Lp *Têca Aquela Rosa/Cirandas* da cantora Terezinha Calazans. In: VICENTE, Tamisa Ramos. *Vamos cirandar. Políticas públicas de turismo e cultura popular: Festivais de ciranda em Pernambuco 1960 – 1980*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Caxias do Sul, Turismo, 2008 - p. 115.
7. Lia de Itamaracá – “A Rainha da Ciranda.” Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/51133758@N05/4712061759/in/photostream/> – p. 135.
8. Lia de Itamaracá, cantando ao lado de Marisa Monte, Naná Vasconcelos e Elza Soares no carnaval do Recife em 2008 no Marco zero. Disponível em: <http://recifemusica.blogspot.com/2008/02/fotos-do-carnaval-2008-de-recife.html> -p.140.
9. Imagem da entrega da medalha da Ordem do Mérito Cultural a cirandeira Lia de Itamaracá pelo presidente Luis Inácio Lula da Silva em 09/11/2004, Brasília, DF. Foto: Ricardo Stuckert/PR. Disponível em: http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=ptBR&source=hp&biw=1270&bih=652&q=lia+de+itamarac%C3%A1&gbv=2&oq=LIA+DE+I&aq=2&aqi=g1&aql=&gs_sm=c&gs_upl=12661274110139781816101111012831125012-51510 – p.143.
10. Fotografia da Boneca gigante Lia de Itamaracá no carnaval de Olinda em 2004. Disponível em:

<http://portalolinda2.interjornal.com.br/carnaval2004/cobertura.kmf?cobertura=8&indice=10&total=29> – p.143.

11. Lia de Itamaracá vestida de Iemanjá Fonte: Cartão postal de Renata Faccenda e Joana Amador. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/51133758@N05/> - p.146.

12. Cirandeiro Antônio Baracho da Silva. Fonte: Revista Continente, Ano V, n.º 54, Junho de 2005. Imagem do arquivo do DP – p.152.

13. Mestre Antônio Baracho mostrando sua carteira de identidade. Disponível em: http://marciliobaracho.blogspot.com/2009_06_01_archive.html- p.153.

14. As duas filhas do cirandeiro Antônio Baracho, Dona Biu e Dona Dulce, conhecidas como *As Filhas de Baracho*, com Lia de Itamaracá. Disponível em: http://ciateatromusica.blogspot.com/2008_01_01_archive.html - p.154.

15. Dona Duda segurando um quadro do artista Bajado. Disponível em: <http://cloviscampelo.blogspot.com/2011/03/dona-duda-cirandeira.html> - p.155.

16. Tela *Ciranda Amarela* da pintora Regina Célia Kioko Ikeda Ferretti. Disponível em: http://rkioko.blogspot.com/p/dipinti_28.html – p.157.

17. Cirandeiro José Barbosa da Silva ao lado de sua cadeira de engraxate no centro do Recife em frente ao Bar Savoy. Fonte: DP: 26/03/1978 – p. 158.

18. Lia de Itamaracá. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/fundarpe/4990376674/> – p.166.

19. Capa do Lp *A Rainha da Ciranda*. Disponível em: <http://www.radiodiamantefm.com.br/2011/10/lia-de-itamaraca.html> – p.172.

20. Lia de Itamaracá ao lado de Ozires Diniz e Fernando Borges. Fonte: DP 15/08/1977 – p.172.

21. Capa do Cd *Eu sou Lia*. Disponível em: http://rateyourmusic.com/lists/list_view?list_id=264431&show=50&start=100 – p.173.
22. Capa do Cd *Ciranda de Ritmos*. Disponível em: <http://ecosdotelecoteco.blogspot.com/2009/06/papo-de-teleco-teco-quem-nunca-dancou.html> – p.174.
23. Cirandeira Lia de Itamaracá. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/gastronomia/2011/0101/perfis.shtml> – p. 177.
24. Lia de Itamaracá fazendo a merenda na escola pública em Itamaracá. Disponível em: <http://dancasbrasileiras.wikispaces.com/Lia+de+Itamaraca> - p.179.
25. Lia de Itamaracá. Fonte: DP 01/01/1983 – p. 182.
26. Centro Cultural Estrela de Lia (CCEL), na praia de Jaguaribe em Itamaracá. Disponível em: http://marciliobaracho.blogspot.com/2009_06_01_archive.html – p.186.

Lista de Siglas

EMPETUR – Empresa de Turismo de Pernambuco

EMETUR – Empresa Metropolitana de Turismo

MCP – Movimento de Cultura Popular

MEC – Ministério da Educação e Cultura

PNC – Política Nacional de Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
<u>PRIMEIRO CAPÍTULO</u>	
1 CIRANDA: SILÊNCIOS, HISTÓRIAS E USOS	30
1.1 As rodas do silêncio...	30
1.2 Coco ou ciranda? Ciranda ou coco?	36
1.3 Do compasso do pé ao encontro das mãos	43
1.4 Das pontas de ruas aos salões	47
1.5 Entre a ‘pureza original’ e a ‘dinâmica do tempo’...	56
1.6 No meio do povo: O Movimento de Cultura Popular e a busca das “raízes” da cultura brasileira	64
1.7 Anos 70 – A cultura popular e o Movimento Armorial	70
<u>SEGUNDO CAPÍTULO</u>	
2 HOJE TEM ESPETÁCULO? TEM SIM SENHOR. E A CIRANDA O QUE O QUE É?	80
2.1 No cirandar da indústria cultural	80
2.2 O popular como “produto turístico”: Instituições turísticas e concepções de Cultura popular	87
2.3 A dança da moda: Os festivais de cirandas nos anos 1970	97
2.4 Do <i>Bom Gosto</i> à <i>Rozenblit</i> : A indústria fonográfica em Pernambuco	111
2.5 Nas rodas das melodias: Apropriação cultural e direitos autorais em trânsito	118
<u>TERCEIRO CAPÍTULO</u>	
3 AS MIL E UMA LIAS DA CIRANDA	134
3.1 Eu sou Lia de Itamaracá	134
3.2 Quem deu a ciranda a Lia?	146
3.3 Eu só sei que Lia é Lia...	166
3.4 Eu sou Lia	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS E FONTES	193
BIBLIOGRAFIA	196

INTRODUÇÃO

A história do presente trabalho iniciou-se em 2004, durante minha graduação em História na Universidade Federal de Pernambuco quando, cursando a disciplina de Iniciação à Pesquisa Histórica, realizei uma atividade como obtenção de nota final para conclusão da disciplina. A atividade referida era ir aos arquivos e ter o primeiro contato com os documentos. Foi sugerido que escolhêssemos um tema, um objeto de pesquisa no qual iríamos compulsá-lo na documentação do arquivo. Logo de imediato me veio à memória a “ciranda”, não sem razão, pois essa era uma manifestação que fazia parte das lembranças de minha infância quando, muitas vezes fiquei em casa, acompanhada de meus irmãos, para que nossos pais fossem às rodas de cirandas. No escutar de tantos relatos de meus pais, de como aqueles momentos eram agradáveis e divertidos, eu partilhava dessas memórias mesmo que nunca tivesse ido a nenhuma ciranda.¹

Fui ao arquivo. Encontrei algumas notícias dos Festivais de Cirandas, das apresentações de vários cirandeiros no Pátio de São Pedro, na Casa da Cultura, Sítio da Trindade, na Ilha de Itamaracá, diversas matérias sobre Lia de Itamaracá, entre outras. Através dessa documentação percebi como a ciranda estava presente de modo tão amplo nas redes de sociabilidades e, principalmente, como divertimento de parte da sociedade da Região Metropolitana do Recife em determinado período. Noticiada como “uma das melhores coisas do momento”,² uma das primeiras coisas que me intrigou foi a escassa produção historiográfica sobre essa prática cultural quando resolvi aprofundar a pesquisa. Encerrada a atividade de pesquisa proposta para obtenção de nota para conclusão da disciplina Iniciação a Pesquisa Histórica, permaneceu em mim diversas dúvidas e foram surgindo outros questionamentos à medida que ia amadurecendo leituras e discussões teóricas metodológicas.

Em maio de 2007, fui bolsista Pibic na Fundação Joaquim Nabuco sob a orientação da historiadora e pesquisadora Dr.^a Sylvia Costa Couceiro da Diretoria de Pesquisas Sociais.

¹Aqui retomo a perspectiva do sociólogo Maurice Halbwachs na obra *A memória coletiva*, São Paulo: Vértice, 1990, na qual as lembranças podem, a partir da vivência em grupo serem reconstruídas ou mesmo simuladas, instituindo representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, que presenciaram acontecimentos e que nos relataram. Desse modo, a memória individual não se reduziria a memória coletiva, mas o indivíduo seria constituído das relações que a memória individual e coletiva mantém entre si. Nessa perspectiva de construção de memórias, retomo também, Gabriel García Márquez o qual relatou como as histórias narradas por seus familiares construíram imagens, lugares e espaços em sua memória. Ver a obra *Viver para contar*, Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 61.

²Diário da Noite, 18 de março de 1972.

Nesse período, desenvolvi pesquisas sobre a ciranda em Pernambuco no projeto denominado “Roda de ciranda: Expressão da cultura imaterial pernambucana”. Durante esse projeto também auxiliei no levantamento documental da pesquisa “Formas de Expressão da Cultura Imaterial em Pernambuco”, realizada de forma interinstitucional, envolvendo a Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ, a Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e a Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE, sob a coordenação geral da professora Dr.^a Isabel Cristina Martins Guillen.

A ciranda no referido projeto se inseriu na categoria Formas de Expressão do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, representando as formas não-linguísticas de comunicação associadas a determinados grupos sociais ou região, desenvolvidos por atores sociais (individuais ou grupos). Estes são reconhecidos pelas comunidades, em relação às quais os costumes instituem normas, valores, padrões de comportamentos, etc. Durante o projeto realizei um levantamento de escritos e de diversas fontes históricas que abordavam a ciranda, buscando contribuir para uma maior compreensão da História dessa prática cultural. Foram nessas veredas, dialogando com a documentação e no apresentar-se de novas perguntas a exigir um contínuo processo de desconstrução de *certezas e verdades*, que decidi escolher o tema desse trabalho.

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. Embora não haja uma datação a respeito do surgimento/aparecimento da ciranda em Pernambuco, há registro dessa manifestação cultural realizado por Pereira da Costa no início do século XX, quando o folclorista escreveu que havia:

Outros gêneros de danças populares, com música e letra, avultam também entre nós, tais como a *ciranda*, a *rolinha* e as *anquinhas*, a (*sic*) *caranguejo* e o *candieiro*, e as puramente consagradas aos brinquedos infantis, como a *viuvinha*, *Constança*, *formiga da roça* e outras mais [...].³

O ano de 1907, data da publicação da obra de Pereira da Costa, entretanto, não deve ser considerado enquanto marco do aparecimento das rodas de cirandas em Pernambuco, por haver divergências na bibliografia sobre o tema. O escritor Altimar Pimentel situou o seu

³ COSTA, F. A Pereira da. Folklore pernambucano. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 70, 1907, LXX, p.227. Apud. DINIZ, Jaime. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. In: *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Recife: 1960, p.19.

surgimento nos anos 1940/50, baseando-se na ausência de registros anteriores da manifestação cultural nas obras de diversos dicionaristas e folcloristas. Atribuindo a ausência de registros da ciranda em obras e compêndios folclóricos, Altimar Pimentel pressupôs a inexistência da prática cultural, colocando-a sob a condição de existir exclusivamente através do seu registro, conclusão que será questionada durante esse trabalho. Para Altimar Pimentel “essa ausência de registro deve-se, naturalmente, ao fato de a dança haver surgido em Pernambuco em torno da metade do século XX, ou seja, há pouco tempo.”⁴

O folclorista Evandro Rabello na obra *Ciranda dança de roda, dança da moda* publicada em 1979, registrou a presença de cirandas de adultos em Pernambuco nos anos 1940. É o que também sinalizou o cirandeiro Antônio Dias do município de Arassoiaba, o qual durante o período das eleições, tornava-se “cabo eleitoral”, compondo cirandas para candidatos locais. Antônio Dias afirmou ter sido “cabo eleitoral” do senador Paulo Guerra desde 1945, período em que compunha cirandas durante as eleições para candidatos em disputa no pleito.

O ambiente em que se configurava a ciranda no início do século XX, restringia-se aos locais populares como as beiras de praia e as pontas de rua. De acordo com os jornais, a partir da década de 1970, a *classe média* passou a frequentar a dança de roda de forma intensa, demandando um deslocamento da prática para locais turísticos do Recife, como bares, restaurantes e clubes esportivos, espaços que modificaram suas configurações, enquanto canto e dança.⁵ Esse deslocamento espacial operado nas cirandas, para o folclorista Evandro Rabello, transmudou a prática cultural em um espetáculo, sobretudo quando foram criados os Festivais de Cirandas nos anos 1970, por instituições de turismo, como a Empresa Metropolitana de Turismo e a Empresa de Turismo de Pernambuco, que passaram a colocá-la como uma das principais atrações no calendário de programações turísticas da cidade, transformando a ciranda em “uma dança da moda pernambucana.”⁶

Nesse trabalho, objetivei levantar as fontes e realizar um estudo histórico acerca da ciranda em Pernambuco, historicizando a prática cultural, tão escassa de bibliografia, discutindo o papel dos cirandeiros, pessoas que fizeram e fazem a ciranda no Estado. Como os

⁴ PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Ciranda de adultos*. João Pessoa: Fundo de Incentivo à cultura “Augusto dos Anjos”, 2005, p.24.

⁵ A expressão classe média aqui utilizada refere-se à forma como era definido, pelos periódicos da cidade, o segmento social que passou a frequentar as rodas de cirandas nos anos 1970. De acordo com os periódicos, a classe média era composta por estudantes universitários, profissionais liberais, engenheiros, economistas, empresários, etc.

⁶ RABELLO, *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979, p.25.

estudos que abordam a temática são de cunho antropológico, destacando-se os estudos folclóricos que não priorizam a sua historicidade nem procuram entendê-la como construção social, este trabalho elaborou novos questionamentos, sobretudo no que tange ao estudo de representação, de valores, de significados, de sentido de pertencimento, a partir dos sujeitos sociais.

O referido estudo possui a perspectiva de que o historiador problematiza seu objeto de estudo em sua própria existência, a partir das questões suscitadas pelo presente, buscando no passado “[...] algo que pode até ter-se perdido nesse passado, mas que se coloca no presente como questão não resolvida.”⁷ Dessa forma, procurei analisar como esses atores sociais (individuais ou grupos) vivenciaram as transformações operadas na ciranda em Pernambuco, no momento em que esta se metamorfoseava em meio ao processo de crescimento urbano e industrial, do advento da indústria do turismo e da indústria cultural nas décadas de 1970, as quais transmutavam a manifestação, bem como os elementos que a compõe.

Resolvi delimitar o período a ser trabalhado nos anos 1960 a 1980, sem, contudo deixar de investigar as décadas anteriores e posteriores. A escolha justifica-se em função de uma série de fatores: em primeiro lugar, explicarei o porquê de iniciar em 1960. Os mestres de cirandas que compõem esse estudo, em sua maioria são provenientes da zona canavieira pernambucana, sendo, grande parte deles, trabalhadores rurais. No início dos anos 1960 muitos cirandeiros saíram da zona canavieira e migraram para outras localidades. Segundo Lygia Sigaud, entre os fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, houve um período de transferência da força de trabalho de dentro para fora dos engenhos, no qual diversos trabalhadores abandonaram e/ou foram expulsos das propriedades rurais e se instalaram nas cidades próximas, e até em outros Estados do país.⁸

Para a autora, esse processo foi desencadeado, entre outros motivos, pela atuação do movimento sindical rural, que organizou os trabalhadores em torno da reivindicação de seus direitos trabalhistas. Ao abandonar os engenhos, em busca de melhores condições de vida, “[...] esses trabalhadores se deslocam para Recife e seu distrito industrial, para o sul do país (campo ou cidade) e para regiões de fronteira [...]”⁹ Como parte desse movimento, alguns cirandeiros se deslocaram para cidades como Recife, Olinda, Abreu e Lima, Paulista, entre

⁷ VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha e KHOURY, Yara Maria Aun. *A pesquisa em história*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.43.

⁸SIGAUD, Lygia. *Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco*. São Paulo: Duas Cidades, (Coleção História e Sociedade), 1979.

⁹ SIGAUD, Lygia, op.cit., p.111.

outros, como por exemplo, os mestres cirandeiros Antônio Baracho da Silva, Zé dos Passos, Manoel Salustiano, José Custódio da Silva, e José Barbosa da Silva.

No artigo *Culturas do açúcar em Pernambuco*, Severino Vicente da Silva, afirmou que, apenas nos anos sessenta a ciranda chegou as grandes cidades, como Recife e Olinda.

Essa chegada da Ciranda, juntamente com o Maracatu Rural nos espaços da capital, está associada com o estabelecimento das gerações de migrantes [...] provocadas pelas estiagens, pela expansão dos canaviais e destruição dos sítios, além da perseguição política contra camponeses sindicalizados. Entre os primeiros Mestres da Ciranda está Baracho, que foi mestre nos alambiques do Engenho Santa Fé, em Nazaré da Mata.¹⁰

É relevante destacar também que é em 1960 o ano da publicação pelo pesquisador Jaime Cavalcanti Diniz dos estudos sobre as rodas de cirandas em Pernambuco, a partir de pesquisas realizadas *in loco* em diversas regiões do Estado, sobretudo na Zona da Mata pernambucana. De acordo com Leonardo Dantas, até a referida data, “[...] a ciranda, como dança de adultos, só era conhecida nas comunidades rurais e totalmente desconhecida pelos pesquisadores. É deste ano o trabalho do padre Jaime Cavalcanti Diniz, um dos mais brilhantes musicógrafos brasileiros, [...] veio chamar a atenção dos estudiosos para a mais democrática de nossas danças.”¹¹

No levantamento bibliográfico, verifiquei uma escassez de obras que tivessem por objeto a ciranda. Não foi encontrado, pelo menos até o presente momento, nenhum outro estudo anterior ao da referida obra do pesquisador Jaime Diniz. Refiro-me também à pesquisa realizada em 2008 que ressaltou a escassez de estudos específicos sobre a ciranda, contemplada, na maioria das vezes, apenas em verbetes de dicionários, painéis e compêndios, obras que reúnem diversos tipos de manifestações culturais.¹²

É na década de 1960 também que surge no Recife o Movimento de Cultura Popular (MCP), um movimento instituído por um grupo de intelectuais que tinham por base a educação e o desenvolvimento da cultura, fundamentando-se nas “raízes” da cultura popular, estimulando o desenvolvimento intelectual e crítico do “povo.” A concepção dos intelectuais

¹⁰ SILVA, Severino Vicente da. *Culturas do açúcar em Pernambuco*. In: *Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica* - N. 26-2, 2008, p. 13.

¹¹ SILVA, Leonardo Dantas. *Cancioneiro pernambucano*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, 1978, p.255.

¹² Ver LIMA, Gênova Maria Silva de. *A emergência da cultura imaterial na produção intelectual e na agenda política em Pernambuco (1988-2008)*, subprojeto desenvolvido em 2008 atrelado ao projeto Formas de Expressão da Cultura Imaterial em Pernambuco.

do MCP compreendia a cultura popular como guardiã das “tradições” brasileiras, buscando no “popular” os elementos simbólicos para a construção de uma cultura nacional.¹³

A questão da “tradição” e das “raízes autênticas” das práticas culturais em Pernambuco presentes nos debates dos intelectuais do MCP, também fizeram parte dos debates que os estudiosos e folcloristas empreenderam em torno das metamorfoses que a ciranda vivenciou no processo em que era “retirada da guarda do povo”. O Movimento de Cultura Popular se desfez após o Golpe Militar em 1964, contribuindo também para sua extinção “[...] uma difícil crise, decorrente do conflito entre os que objetivavam resultados políticos imediatos e os que pensavam em primeiro plano em elevação cultural do povo.”¹⁴

Ariano Suassuna, participante da fundação do MCP, possivelmente em meio a essa crise, se desligou do Movimento de Cultura Popular “[...] pois discordava da concepção de arte dirigida, ou melhor, da elaboração artística como instrumento de um projeto político ou educacional.”¹⁵ Em 18 de outubro de 1970 é fundado pelo romancista e teatrólogo Ariano Suassuna, na época diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, o Movimento Armorial, no qual a cultura popular representava os elementos “autênticos” das “raízes” culturais brasileira. Essa concepção do Movimento Armorial e de seu idealizador convergiram no Recife com as ideias de alguns estudiosos, folcloristas, sobretudo, no que se refere à cultura popular no fim dos anos 60 até a década de 1970, período em que Pernambuco, segundo os periódicos, vivenciava um estado de descaracterizações dos folguedos populares.

O medo de que as “descaracterizações” extinguissem as práticas culturais populares através de sua “deformação” foi compartilhada por diversos intelectuais inclusive, também, dos que não faziam parte do Movimento Armorial. Tal concepção se afinou com as ações culturais empreendidas nos anos 1970 em torno da cultura popular por instituições públicas do Estado de Pernambuco, através das Secretarias de Cultura, bem como das atividades culturais promovidas pela Empresa Metropolitana de Turismo e pela Empresa de Turismo de Pernambuco. Algumas dessas ações institucionais utilizaram a ciranda em programas e promoções turísticas, com o objetivo de fazer re(viver) as manifestações populares nomeadas de pernambucanas.

¹³ MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970 -76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000, p.92. Ver também a entrevista de Germano Coelho In: MAURICIO, Ivan. *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)* Recife: Ed. Alternativa, 1978, p.22.

¹⁴ BARBOSA, Letícia Rameh. *Movimento de cultura popular: impactos na sociedade pernambucana*. Recife: Ed. do autor, 2009, p.32-33.

¹⁵ MORAES, Maria Thereza Didier de, op.cit., p.95.

Nesse sentido, tentei perceber nos estudos de alguns intelectuais que produziram nas décadas de 1960 a 1970, principalmente através do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Movimento Armorial, as concepções no que se refere às práticas culturais nesse período, estabelecendo um contraponto com os estudos e os debates em torno das rodas de cirandas em Pernambuco elencados pelos periódicos. A ressonância advinda dos debates intelectuais originados por esses dois movimentos, MCP e Armorial, aliados às ações dos órgãos públicos nos anos 70, proporcionaram à ciranda uma maior visibilidade, atrelada às ações dirigidas para o desenvolvimento do turismo que promoveram os Festivais de Cirandas, ocorridos até meados de 1980, década fixada como final do período no trabalho. Estes festivais eram concursos realizados anualmente, objetivando estimular a ciranda e a formação de novos grupos de cirandeiros, cujas apresentações visavam o entretenimento de pernambucanos e turistas no Recife. Os Festivais de Cirandas foram incluídos:

[...] no calendário de atrações da Emetur, sendo divulgado em todo o País como um dos principais eventos turísticos do Recife. O presidente da Emetur, Reginaldo Guimarães, enfatizou o apoio aos grupos de cirandeiros da Região Metropolitana do Recife, destacando que representam a mais autêntica manifestação popular do Nordeste.¹⁶

Nos anos 1970 e 1980, diversas instituições privadas passaram a convidar grupos de cirandeiros para se apresentarem em *shows*, e a se apropriar da ciranda como um produto, no mercado de consumo de bens culturais. Nessa época, diversas composições foram gravadas por várias gravadoras e selos, cantores e compositores de formação erudita passaram a compor e a cantar cirandas, alegando que, como músicas folclóricas, constituíam domínio público, originando conflitos com os cirandeiros que reclamavam para si a autoria das cirandas. Por todas essas questões apresentadas, estabeleci como periodização do trabalho os anos de 1960 a 1980.

Em *Cultura brasileira e identidade nacional*, Renato Ortiz afirmou que durante o período entre 1964 a 1980 ocorreu uma importante expansão, em se tratando da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. Segundo esse autor:

Não resta dúvida de que a política estatal pós-64 tem um impacto efetivo sobre o mercado cultural, ela atua, no entanto, de diferentes maneiras através de uma pluralidade de formas. Por exemplo, a política de turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre

¹⁶ Diário de Pernambuco, 26 de maio de 1978.

associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais.¹⁷

É em meio a esse panorama que a ciranda em Pernambuco, através dos que a vivenciaram, irá reconfigurar suas funções sociais e significados culturais, transmutando-se, a partir das mudanças operadas na cidade e de suas novas formas de lazer, da atuação da indústria do turismo e da indústria cultural. Analisei o papel social da ciranda na vida dos cirandeiros e cirandeiros e, como estes vivenciaram os processos que a modificaram. Busquei através da experiência dos cirandeiros (as) que dela fizeram e ainda fazem parte, por meio de seus relatos de memória, perceber o modo como estes a ressignificaram ou foram ressignificados, quando as rodas de cirandas passaram a se constituir também em divertimento de parte da classe média. Busquei compreender como se deu a ampliação de outros segmentos sociais, bem como dos deslocamentos espaciais que a prática cultural vivenciou no momento em que as cirandas tornaram-se atrações no calendário da programação turística de Pernambuco. Para os periódicos da cidade, as rodas de cirandas teriam saído da condição de relegadas ao esquecimento, adquirindo “status inimaginados”:

Relegada como que ao esquecimento ou não levada a sério como promoção de caráter turístico; [...] a ciranda tem saído do borralho nestes últimos anos e atingindo a alturas nunca dantes imaginadas sequer. Daí para frente pode-se dizer que a velha brincadeira tomou conta da cidade, passando a um domínio permanente como atração deixando para trás antigos e tradicionais folguedos [...].¹⁸

O fato de a ciranda ter se tornado “um domínio permanente como atração” turística da cidade, como afirmou a matéria do *Diário da Noite*, foi associado pelo historiador Josemir Camilo ao processo que o mesmo denominou de “urbanização” da ciranda. Para o historiador, que realizou pesquisas sobre a prática cultural em Pernambuco na década de 1970, a “urbanização” foi resultante da ampliação do segmento social nas rodas de cirandas, iniciado durante os anos de 1960. Tal ampliação teria transmutado a manifestação cultural em espetáculo. Os indivíduos que compuseram o grupo social que passou a frequentar as rodas de cirandas foram considerados “não populares”, os quais procuravam apenas o aspecto exótico da prática:

[...] a participação de elementos não populares (estudantes universitários, gente da classe média, burguesia que gosta de “exótico” etc...) [...] a partir da década de

¹⁷ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1989, p.87.

¹⁸Diário da Noite, 08 de maio de 1974.

1960 [...] longe de se identificarem com a dança e todo seu revestimento cultural, buscaram auferir somente o exótico.¹⁹

Durante a pesquisa nos questionamos: a participação desse outro segmento social nas cirandas foi algo realmente pernicioso para a prática cultural e conseqüentemente para os cirandeiros? Será que os populares não foram partícipes das mudanças operadas nas cirandas? Ou foram passivos à dinâmica dessas transformações? Qual o processo que transmudou as rodas de cirandas em uma manifestação não apenas popular e folclórica, mas pernambucana? Que embates foram travados entre os grupos de cirandas e outros artistas em torno da questão do domínio público das melodias? Que mediações as instituições públicas e alguns intelectuais realizaram junto com os cirandeiros? São essas questões entre outras que permeiam este trabalho e que tentei discutir.

Meu objetivo foi colocar no centro da investigação os agentes sociais, cirandeiros e cirandeiros, buscando entender como estes pensaram, agiram, criaram, representaram e transformaram as cirandas em Pernambuco ao passo que estas também se transformavam. No entretecer dessa História, procurei estabelecer um diálogo das fontes documentais a partir das experiências dos sujeitos sociais, através da documentação escrita bem como dos relatos de memória, com a historiografia e a documentação produzida nos periódicos correspondentes ao período da pesquisa.

Se os tratei genericamente por *populares* durante a narrativa, sem estabelecer as possíveis diferenças e especificidades entre eles, isto se deveu ao fato dos cirandeiros (as) terem compartilhado elementos, experiências e práticas culturais comuns, além dos mesmos, serem assim denominados pelos estudiosos. O compartilhamento das experiências desses sujeitos sociais podem ser identificadas em situações como, por exemplo, no fato de os cirandeiros se constituírem como parte da parcela da sociedade menos favorecida economicamente, possuindo profissões como, cortadores de cana, pescadores, biscateiros, operários da construção civil, empregadas domésticas, engraxates, donas de casa; sendo a ciranda por vezes utilizada como complemento da renda de muitos cirandeiros. Alguns destes não são alfabetizados, muitos não completaram as séries iniciais do ensino básico, isto é, o ciclo I, denominado anteriormente de ensino primário.

Diversos cirandeiros também compartilharam do êxodo rural, através das correntes migratórias da zona canavieira em direção à Região Metropolitana do Recife. Durante os anos 1970, alguns mestres de ciranda experienciaram disputas e conflitos em consequência da

¹⁹ MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte I. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

expropriação cultural e dos embates pelos direitos autorais de algumas composições.²⁰ Esses conflitos, ora deram-se entre cirandeiros como Lia de Itamaracá, Antônio Baracho, José Custódio, Dona Duda, entre outros, ora, entre cantores, compositores e grupos musicais que, sob a alegação de domínio público, passaram a gravar e a registrar cirandas sob suas autorias.

Analisei de que forma se constituíam as redes de sociabilidade entre os cirandeiros, bem como suas relações culturais e políticas com diversas instituições públicas ou privadas, artistas, intelectuais e políticos. Como agentes de sua própria história, busquei compreender como cirandeiros e cirandeiros partilharam e apropriaram-se das mudanças na roda de ciranda, redefinindo e ressignificando suas práticas, atribuindo sentidos e significados múltiplos e diversos.

A instituição do “pertencimento” da ciranda às camadas populares na compreensão dos diversos estudiosos, suscita reflexões e debates a despeito da complexidade das categorias folclore e cultura popular. Segundo Martha Abreu, alguns estudiosos concebem a cultura popular como equivalente ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; outros acreditam que o popular desapareceu em consequência da pressão da cultura de massa, não sendo por isso possível identificar o que seria a “essência do povo.”²¹ O termo cultura popular, existente desde o século XVIII, é um conceito bastante discutido, foi utilizado com objetivos e em contextos variados, geralmente envolvidos com juízo de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas. As dificuldades e controvérsias oriundas da utilização do conceito de cultura popular são tantas que Martha Abreu na introdução do seu livro *O império do divino* questionava:

[...] por que utilizei um conceito tão polêmico e, ao mesmo tempo, tão desgastado pelas disputas teóricas e políticas que o envolveram? Desde os folcloristas do século passado, que o elegeram como o local da alma nacional, passando pelos que o associaram à consciência fragmentária dos oprimidos ou pelos que o reduziram a uma correspondência de resistência de classe, assistiu-se, mais recentemente, a um movimento pela sua invalidação, seja pela dificuldade em se precisar a origem social das manifestações culturais, seja pelos motivos da massificação das sociedades moderníssimas.²²

Segundo Martha Abreu, apesar de todas as dificuldades e riscos de se utilizar um conceito tão variável e polissêmico, com todas as apropriações e controvérsias que existem

²⁰ Essas informações encontram-se na pesquisa realizada pelos jornalistas Ivan Maurício, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida, intitulada *O artista popular na região metropolitana do Recife*. In: MAURICIO, Ivan, op.cit., p.59.

²¹ Ver a introdução da obra *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

²² ABREU, Martha, op.cit., p.27.

em torno do mesmo, ainda seria o caso de se utilizar o conceito em um trabalho de historiador. Nessa perspectiva, utilizar e tentar compreender o conceito significa enfrentar uma série de incômodos e armadilhas. Por outro lado, recusá-lo não nos libertará de outras tantas dificuldades. “Nesse sentido, cultura popular não se conceitua, enfrenta-se.”²³ Dessa forma, utilizei a expressão cultura popular nesse trabalho não desconhecendo e, nem desatenta a todas as críticas e problemas que permeiam o conceito. Muito menos o utilizei de modo integral, referendando a compreensão que possuíam sobre o mesmo alguns intelectuais e, sobretudo os folcloristas que discutiram a cultura popular nos anos 1960 e 1970 em Pernambuco. O uso da terminologia cultura popular, na minha intenção foi, de alguma forma, enfatizar a perspectiva de Martha Abreu de que:

O conceito emerge na própria busca do como as pessoas comuns, as camadas pobres ou populares (ou pelo menos o que se considerou como tal) criavam e viviam seus valores [...] considerando sempre a relação complexa, dinâmica, criativa e política mantida com os diferentes segmentos da sociedade: seus próprios pares representantes do poder, setores eruditos e reformadores.²⁴

Deve evitar na narrativa modelos simplistas e dualistas de oposição de uma cultura homogênea, seja a nomeada popular, seja a denominada erudita, que estaria cega às diferenças, as circulações fluídas e aos conflitos.²⁵ “Portanto, seria mais coerente falarmos em culturas, grupos ou segmentos das elites e culturas populares no plural, contemplando, assim, a diversidade, a contradição e também as tensões e conflitos resultantes desses (des)encontros culturais.”²⁶ Sabe-se que as culturas populares não são evidenciadas por um determinado grupo de traços intrínsecos e imutáveis; e que toda classificação – ou definição – que obedece a modelos rígidos torna-se empobrecedora. Instituir a classificação de cultura popular se justifica, do ponto de vista metodológico, como um meio de se explicar a complexidade das práticas tecidas nas relações sociais e, de se delimitar um objeto de estudo de forma mais clara e ordenada.

O historiador Peter Burke levantou as armadilhas do uso do termo, entre eles, a impressão de uma grande homogeneidade no tempo e no espaço do aspecto cultural e o de favorecer abusos sobre a suposta oposição entre cultura popular e cultura erudita. Para Peter

²³ Idem, *ibidem*, p.28.

²⁴ ABREU, Martha, *op.cit.*, p.28-29.

²⁵ Para uma maior discussão ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, bem como BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

²⁶ COUCEIRO, Sylvania Costa. *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920*. Tese de doutorado da Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, História, 2003, p.24.

Burke, o caminho seria pensar a interação, bem como o compartilhamento entre estas duas culturas, a partir do conceito criado por ele de “biculturalidade”, expressando que tanto membros das elites, representantes da “alta cultura”, conheciam e participavam do universo da cultura popular, ao mesmo tempo em que preservavam sua própria cultura. Esse trabalho aproxima-se do conceito de cultura popular enunciado por Peter Burke em *Cultura popular na idade moderna*, construído não a partir de objetos específicos que seriam imanentes de um grupo, mas que a cultura popular seria “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados.”²⁷

No uso das fontes documentais, segui a perspectiva da ampliação da noção de documento que começou a ser elaborada a partir de 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. Estes historiadores insistiram na necessidade de se ampliar a noção de documento, criticando a historiografia positivista que se centrava na noção de fato histórico, em que o documento estava sempre associado a uma prova, afirmando-se essencialmente como documento escrito. Após essas críticas, não foi mais possível imaginar a história feita estritamente através de textos escritos, a concepção de documento foi ampliada, abrangendo outras formas de documentação que passaram a ser consideradas enquanto fontes históricas.

Assim, foram diversas as fontes documentais que compuseram o entretecer desta História, desde os periódicos, a utilização dos relatos de memória, o uso da iconografia, passando pela análise da música enquanto fonte histórica, buscando estabelecer um diálogo polifônico entre as diversas vozes que delas ecoavam. Procurei nas fontes documentais compreender como os sujeitos sociais pensaram e agiram no mundo em que viviam. Escrever a história, ou melhor, escrever uma história, não significa descobrir e relatar aspectos do passado, mas recriá-los, reescrevê-los, reelaborá-los, a partir da nossa própria experiência, atravessados por tempos múltiplos, por isso, *toda* (palavra perigosa para se usar em história) história é contemporânea. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”²⁸

Na análise das fontes, procurei ficar atenta para não cair nas armadilhas dos documentos que oferecem sentidos/significados evidentes, instituindo e produzindo verdades. Como enfatizou o historiador italiano Carlo Ginzburg, um dos desafios para quem trabalha

²⁷ BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11.

²⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica. arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 4ª edição, 1988, p.224.

com a cultura popular é a escassez de testemunhos diretos sobre as atitudes e comportamentos relativos à vida das camadas populares, em função da forte tradição oral desses grupos. Restaria, portanto, aos historiadores a utilização de fontes escritas, e essas:

São duplamente indiretas: por serem escritas e, em geral, de autoria de indivíduos, uns mais, outros menos, abertamente ligados à cultura dominante. Isso significa que os pensamentos, crenças, esperanças [desses grupos] chegam até nós através de filtros e intermediários que os deformam. É o que basta para desencorajar, antecipadamente, as tentativas de pesquisa nessa direção.²⁹

Não utilizei a documentação como prova, mas como conteúdo de expressão, instrumento a ser trabalhado, descolando-a de um caráter de evidência. Tive por objetivo problematizar o “estatuto de verdade” de cada um deles, levantando, ao mesmo tempo, os significados que estes teriam adquirido. Também busquei não estabelecer uma hierarquização das fontes documentais, cada uma, em sua especificidade, possui importância na produção de “efeito de verdade.” Na utilização dos relatos, tentei não cair em um dos problemas de algumas práticas da história oral “militante” em considerar que o relato “[...] que resulta da entrevista de História oral já é a própria “História”, levando à ilusão de se chegar à “verdade do povo” graças ao levantamento do testemunho oral. Ou seja, a entrevista, em vez de fonte para o estudo do passado e do presente, tornar-se a revelação do real.”³⁰

Também é válido ressaltar que tentar escrever uma história não implica conseguir fazer um trabalho final, conclusivo, completo, atendendo a todos os objetivos e expectativas assinalados pelo autor. Alcançar todos os propósitos na composição da narrativa é bastante difícil, nem sempre possível, sobretudo nesse período inicial de aprendiz de historiador. Esse trabalho seria mais um exercício da incompletude do conhecimento, fica, então, o desejo de acertar!

A utilização da história oral foi de fundamental importância na reconstrução da vivência dos cirandeiros, fonte que demanda uma interlocução com as outras disciplinas das ciências sociais, lançando diversas questões a respeito da própria produção de fontes, da relação pesquisador/pesquisado e do diálogo que se pretende entre história e memória. O uso dos relatos orais como fonte histórica, possibilita-nos esclarecer e reconstruir trajetórias individuais e coletivas, constituindo-se em um aprendizado contínuo distribuído em diversas fases (realizar a entrevista, transcrever, digitar, analisar e interpretar), atentando, ainda, para o fato de que o uso do material coletado é fruto de experiências de sujeitos, de seres humanos,

²⁹ GINZBURG, Carlo, op. cit., p.18.

³⁰ ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: *Fontes históricas*. Carla Bassanezi Pinsky (Org.), São Paulo: Contexto, 2008, p.158.

exigindo sempre sensibilidade, respeito e ética. Nas narrativas, as histórias relatadas são, antes de tudo, acontecimentos lembrados, nos quais estes “[...] não são meras exposições da memória, mas um olhar através do tempo múltiplo, um olhar que reconstrói, decifra, revela e permite a passagem de um tempo a outro e, especialmente, trazem a possibilidade de atualização do passado no presente.”³¹

Analisei as rodas de cirandas em Pernambuco entre as décadas de 1960 a 1980 a partir de experiências humanas vivenciadas através das necessidades, dos embates, dos interesses, e dos conflitos, procurando entender as transformações no contexto dos cirandeiros que dão sentido à existência da prática. Tal perspectiva não se exime identificar diferenças que ocorreram/ocorrem na ciranda, mas desloca o lugar da investigação, assinalando práticas que foram apropriadas e tecidas de maneiras distintas. Busquei, nesse sentido, uma história plural, na medida em que as sociedades vivem muitas histórias, assinalando a vida dos indivíduos com experiências distintas, em constantes conflitos e negociações pela constituição de uma visão hegemônica sobre a memória histórica.

Organizei esse estudo da seguinte maneira: o primeiro capítulo abordou as rodas de cirandas em Pernambuco, elencando as mudanças que a manifestação cultural atravessou nos finais dos anos 1960 e, os debates que ocorreram em torno de uma suposta perda de “autenticidade”, diante das transformações que a metamorfoseava. Analisei o ambiente intelectual nos anos 1960 e 1970 em Pernambuco, no qual a ciranda estava inserida, através do Movimento de Cultura Popular e do Movimento Armorial, os quais foram importantes para um ambiente que promoveu pesquisas e debates em torno da cultura popular, originando projetos e políticas de cultura que terão a prática cultural como objeto das ações de instituições públicas da cidade.

No segundo capítulo, discuto como a ciranda se tornou um produto de consumo no mercado de bens culturais, tornando-se tema de diversas propagandas comerciais, sendo o próprio termo ciranda, por vezes, apropriado das mais diversas formas, frente a um período histórico onde houve apropriações, negociações e reinvenções da cultura popular. Analiso as ações implementadas por intelectuais e instituições públicas do Recife, como a Emetur e a Empetur, através de políticas culturais e da criação dos Festivais de Cirandas, concursos que ao mesmo tempo em que promoviam a ciranda e seus sujeitos sociais a uma maior

³¹ NETO, Regina Beatriz Guimarães. Artes da memória, fontes orais e relato histórico. In: *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia: julho/dezembro de 2000, p.103.

visibilidade, espetacularizava a prática cultural, dentro da lógica da indústria cultural e do mercado de bens culturais.

Ainda no segundo capítulo, discuto também a questão da apropriação cultural ocorrida nos anos 1970. Nesse período, vários discos foram gravados com músicas de mestres cirandeiros, compositores populares e músicos de formação erudita, além de conjuntos musicais, corais e orquestras que, “à maneira do povo”, compuseram cirandas ou fizeram adaptações desse gênero musical. Desse modo, aponto alguns conflitos, entre os cirandeiros e os demais artistas, empresários, e produtores musicais no que se refere à questão do domínio público das canções de cirandas, que geraram conflitos a partir de então, pelos direitos autorais das músicas registradas.

No último capítulo, realizei um ensaio biográfico sobre a cirandeira Lia de Itamaracá que não procura atender à chamada biografia tradicional, estando mais próxima de relatos com pretensão biográfica. Resolvi, por isso, chamar de *uma trajetória em narrativas*. A escolha da cirandeira Lia não pretendeu atribuir uma valoração maior à mesma e, conseqüentemente menor aos demais cirandeiros que compõe este trabalho, sem falar nos que nem aqui foram citados, pela impossibilidade estrutural do trabalho. A escolha da cirandeira deu-se durante a análise das fontes documentais, ao perceber nos documentos que a imagem de Lia de Itamaracá como cirandeira foi construída, entre tantos outros adjetivos, como ‘a mais tradicional’, ‘a mais famosa’, ‘a mais célebre cirandeira’, ‘a mais representativa da ciranda’, sendo chamada inclusive de ‘A Rainha da Ciranda’. A escolha, então, se colocou diante da necessidade de pensar um indivíduo em sua trajetória, tecida nas relações humanas. Nesse processo, várias questões surgiram: Como pensar essa construção de Lia de Itamaracá? De que maneira foi feita essa construção? Que sujeitos dela fizeram parte? Quais relações a permitiram?

Ciente de que o ser humano existe somente dentro de uma rede de relações, esse ensaio tenta ser individual e coletivo ao mesmo tempo, uma vez que a narrativa sobre Lia de Itamaracá está imbricada com a dos demais indivíduos do grupo social no qual fez e ainda faz parte, ou seja, dos cirandeiros. Não desejando fazer afirmações generalizantes, haja vista as especificidades individuais, uma reflexão sobre a trajetória de Lia de Itamaracá nos fez compreender o ambiente social em que estavam inseridos os grupos de cirandas em Pernambuco de forma mais ampla. Espero ter dado a partida inicial.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1 CIRANDA: SILÊNCIOS, HISTÓRIAS E USOS

“Ó Cirandeira
Se eu disser, você se espanta:
Duas moça virou santa
De tanto dançar ciranda!”
(Ciranda de Nazaré da Mata)

1.1 As rodas do silêncio...

“Ciranda __ genuína dança do povo__ ainda não esmiuçada pelos folcloristas” ³²

Muito pouco se estudou no Brasil sobre a ciranda. A bibliografia sobre o tema é escassa e, no que se refere a Pernambuco, até os anos 1970 restringia-se a dois autores, Jaime Diniz e Evandro Rabello. De acordo com o *Diário de Pernambuco*, o padre e pesquisador Jaime Cavalcanti Diniz “[...] foi considerado o maior pesquisador pernambucano de música erudita, pesquisou ilustres músicos pernambucanos, e é o descobridor da ciranda.” ³³ Nascido no dia 01 de maio de 1924 em Água Preta, Jaime Cavalcanti Diniz formou-se em filosofia pelo Seminário de Olinda-PE, e em teologia no Seminário Central do Ipiranga em São Paulo. Pesquisador e musicólogo, Jaime Diniz foi ordenado padre em 1951 e, em virtude do sacerdócio, inicialmente suas atenções se concentraram na música religiosa.

Em 1958, Jaime Diniz viajou à Itália e a Paris para estudar música. Ao retornar para o Brasil, um ano depois, assumiu funções de professor e coordenador de corais em colégios, faculdades e instituições religiosas, tornando-se membro da Academia Brasileira de Música, por suas atividades como compositor e especialista em questões litúrgico-musicais. Convidado pelo reitor João Alfredo, Jaime Diniz foi um dos fundadores do Curso de Música da Universidade do Recife, na ocasião, foi nomeado coordenador e professor de História da Música e de Harmonia complementar.

³² DINIZ, Jaime. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. In: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960, p.15.

³³ *Diário de Pernambuco*, 23 de fevereiro de 1980.

Para o padre, “a composição passa a constituir uma de suas mais constantes preocupações, interessado, inclusive, pelo dodecafonismo, de que toma lições com Guerra Peixe.”³⁴ Ao pesquisar sobre música, Jaime Diniz publicou diversos trabalhos como, por exemplo, *músicos pernambucanos do passado*, *Nazareth estudos analíticos*, *a música pernambucana do passado*, *o piano em Pernambuco e seus compositores*, entre outros. Ao comentar seus estudos sobre a ciranda em Pernambuco, publicado em 1960 sob o título *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*, o periódico *Diário de Pernambuco* afirmou: “Ciranda, roda de adultos foi o primeiro trabalho de Jaime Diniz após 10 anos de pesquisa de campo, destruindo a tese de Mário de Andrade que em 1937 afirmou em Praga que no Brasil a ciranda era uma dança exclusivamente infantil.”³⁵

Evandro Rabello foi outro estudioso que pesquisou sobre a ciranda em Pernambuco. Nascido em 07 de setembro de 1935, na vila de Macujê, em Aliança Pernambuco, Evandro Rabello dirigiu seus estudos não apenas à ciranda, mas a diversas manifestações do folclore e da cultura popular. Licenciado em História pela Universidade Católica de Pernambuco, o folclorista pesquisou principalmente sobre o carnaval, analisando diversos jornais dos séculos XIX e XX, desde a época do entrudo até os primeiros corsos. Em uma de suas últimas obras, *Memórias da folia – O carnaval do Recife pelos olhos da imprensa 1822/1925*, o folclorista, segundo José Teles, reuniu uma ampla documentação, através de diversos jornais da cidade, como por exemplo, *Jornal Pequeno*, *A Província*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio*, reunindo uma gama de fontes documentais agrupadas em 29 tomos manuscritos.³⁶

Em 1978, Evandro Rabello foi presidente da Subcomissão de Folguedos, órgão da Comissão Pernambucana de Folclore. Durante a gestão na Subcomissão de Folguedos, Evandro Rabello divulgou um manifesto contrário à atuação das empresas de turismo em Pernambuco, principalmente à Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur) e à Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur). A campanha cujo título “*O turismo é o câncer da cultura popular*” defendia a não interferência dessas instituições nas práticas culturais populares, como a ciranda, o carnaval, entre outros. Para o estudioso, as ações e promoções dessas instituições, transformavam o folclore e a cultura popular em shows, resultando em práticas culturais “descaracterizadas”, condicionando-as à função de espetáculos.

³⁴ OLIVEIRA, Valdemar de. Galeria dos nossos – Padre Jaime Diniz. In: DINIZ, Jaime, op. cit., p.05.

³⁵ *Diário de Pernambuco*, 23 de fevereiro de 1980. Apesar da matéria do periódico afirmar que Mário de Andrade esteve em Praga, não encontramos registro da referida viagem do escritor.

³⁶ Ver Um século de carnaval contado pelos jornais. In: *Nordeste Web*. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0904/ne_not_20040828e.htm. Acesso em 23 de maio de 2010.

O pesquisador, em 1979, publicou a obra *Ciranda: dança de roda, dança da moda*, na qual assinalou o momento em que as rodas de cirandas em Pernambuco estavam inseridas, ou seja, inclusas na lógica do mercado de bens culturais da indústria cultural. Em sua obra, o folclorista apontou as mudanças operadas no folguedo, resultantes das ações implementadas pela Empetur e Emetur. Quando nos referimos aos silêncios sobre a manifestação, nos remetemos às análises empreendidas por esses dois estudiosos - o padre e musicólogo Jaime Diniz em sua obra *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano* e o folclorista Evandro Rabello em *Ciranda: dança de roda, dança da moda*, os quais afirmaram que grande parte dos dicionaristas e folcloristas omitiram a palavra **ciranda**, bem como relegaram seu estudo.

Durante suas pesquisas, em 1960, Jaime Diniz afirmou não haver qualquer estudo brasileiro - mesmo genérico - sobre a dança, concluindo que “diante dos primeiros dados recolhidos, a dúvida se erguia: seria a Ciranda uma coisa “nova” para o nosso Folclore, um fenômeno inédito, ou uma dança conhecida pelos estudiosos e rotulada diversamente? [...]”³⁷ Em *Ciranda: dança de roda, dança da moda* publicada em 1979, o folclorista Evandro Rabello retomou a discussão em torno da ausência da expressão **ciranda** nos dicionários, concluindo que grande parte dos dicionaristas omitiram a palavra dos seus compêndios. Quando falavam, era apenas como instrumento para joeirar, origem do vocábulo, e um pequeno número incluiu como dança de adultos ou infantil.³⁸ A partir do estudo do padre Jaime Diniz, Evandro Rabello afirmou que pesquisou:

[...] em dezoito dicionários da língua portuguesa, tupi. Também dicionários de vocábulos portugueses derivados das línguas orientais e africanas, exceto árabe e sem esquecer uma consulta aos dicionários de termos populares da língua portuguesa. Dicionários elaborados e/ou editados em Portugal, Áustria, Alemanha, França, Brasil, desde 1837 até praticamente os nossos dias.³⁹

Para o padre e pesquisador pernambucano Jaime Diniz, no Brasil como em Portugal, os musicólogos limitaram-se a repetir, sem maior interesse, que as rodas infantis - com o nome genérico de Ciranda - eram conhecidas no território brasileiro e português. Segundo o escritor e teatrólogo Altimar de Alencar Pimentel, a ausência de registro da manifestação “[...] deve-se, naturalmente, ao fato de a dança haver surgido em Pernambuco em torno da metade do Século XX, ou seja, há pouco tempo.”⁴⁰ Para alguns estudiosos, a expressão “ciranda”

³⁷ DINIZ, Jaime, op. cit., p.11.

³⁸ Ver RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979, p.30.

³⁹ RABELLO, Evandro, op.cit., p.30.

⁴⁰ PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Ciranda de adultos*. João Pessoa: Fundo de Incentivo à cultura “Augusto dos Anjos”, 2005, p.24.

teria origem na palavra espanhola “zaranda”, instrumento para peneirar farinha, ou no vocábulo árabe *çarand*, que significa encadear, enlaçar, tecer uma coisa. Leite de Vasconcelos “[...] filiou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em *serões*, grafando, por esta razão, *seranda*, e não ciranda.”⁴¹

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 do estudo de Jaime Cavalcanti Diniz, editado na cidade do Recife no ano de 1960. A obra *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano* revelou que havia uma prática cultural denominada também de ciranda, mas que não era 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 nos anos 60, refletindo a respeito da ausência de estudos sobre a prática cultural, Jaime Diniz 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.”⁴²

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

Sabemos que Câmara Cascudo possuía conhecimento da prática cultural nomeada de ciranda em outros Estados do território brasileiro na década de 1970, como percebemos no *Dicionário do folclore brasileiro* na edição de 1972. No referido dicionário, há o verbete ciranda, no qual o folclorista faz referência à manifestação em São Paulo e no Rio de Janeiro, sem, no entanto, se referir à dança de roda em Pernambuco. No verbete ciranda, o folclorista descreveu que esta era:

⁴¹ DINIZ, Jaime. Ciranda: dança popular. In: *Revista Estudos Avançados*, Dossiê Nordeste I, vol. 1, n.º 1, São Paulo: 1987, p.231.

⁴² Idem. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. In: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960, p.16.

Dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminando o baile rural do fandango, em rodas concêntricas, homens por dentro e mulheres por fora.⁴³

Em depoimento a Evandro Rabello, o escritor Orlando Parahym⁴⁴ que promovera uma apresentação de ciranda em Pernambuco, na ocasião de uma homenagem a Câmara Cascudo, este “[...] espantou-se ao ver, em 1973, a dança até então não vista em ocasião de sua homenagem promovida pelo Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco.”⁴⁵ Na edição de 2001 do *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo, há a menção da ciranda em Pernambuco, quando na repetição do verbete acima citado, acrescenta-se que “em Pernambuco, a Ciranda de roda é dança de adultos. Um dos versos cantados mais conhecidos diz: Esta ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá.”⁴⁶

No livro *Cancioneiro pernambucano*, o jornalista Leonardo Dantas afirmou que “até 1960 a ciranda, como dança de adultos, só era conhecida nas comunidades rurais e totalmente desconhecida pelos pesquisadores. É deste ano o trabalho do padre Jaime Cavalcanti Diniz, um dos mais brilhantes musicógrafos brasileiros, [...] veio chamar a atenção dos estudiosos para a mais democrática de nossas danças.”⁴⁷ A ciranda também ficou excluída das obras de alguns poetas, sociólogos, cronistas, teatrólogos e jornalistas pernambucanos em diferentes épocas, a exemplo de Miguel do Sacramento Lopes Gama, o padre Carapuceiro que criticou os costumes na primeira metade do século XIX, referindo-se a diversos festejos como: bumba-meu-boi, mamulengo, fandango, pastoril, pandeiro, etc., sem mencionar a ciranda.⁴⁸ O poeta Manuel Bandeira, que em seu poema *Evocação do Recife*, relatou as coisas que fizeram parte da sua infância falando de pregões, cavalhadas, brincadeira de chicote queimado, entre outros e, da roda infantil, mas não se referiu à roda de adultos.

⁴³ CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª edição, Brasília: INL, 1972, p.267.

⁴⁴ Essas informações foram relatadas pelo escritor, médico e professor Orlando Parahym ao folclorista Evandro Rabello na obra citada, em 1979. De acordo com Orlando Parahym, o encontro de Câmara Cascudo com a ciranda teria se dado em uma apresentação de ciranda em sua homenagem promovida pelo Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco, cujo diretor na época era Orlando Parahym. A folclorista Elza Loureiro, funcionária do Departamento de Cultura do Estado e organizadora da homenagem citada a Câmara Cascudo, em abril de 1979 teria relatado também a Evandro Rabello que Câmara Cascudo desconhecia a ciranda.

⁴⁵ RABELLO, Evandro, op. cit., p.40.

⁴⁶ CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª edição _ edição ilustrada _ São Paulo: Global, 2001, p.141.

⁴⁷ SILVA, Leonardo Dantas. *Cancioneiro pernambucano*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, 1978, p.255.

⁴⁸ Essa discussão da ausência de estudos sobre a ciranda encontra-se em DINIZ, Jaime. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. In: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960 e em RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979.

Em seu *Guia prático histórico e sentimental da cidade do Recife*, bem como no *Guia prático histórico* da cidade de Olinda, o sociólogo Gilberto Freyre fala de diversos folguedos pernambucanos, bumba-meu-boi, maracatus, clubes de frevo, caboclinhos, dentre outros, mas em nenhum momento falou da ciranda como dança existente nas duas cidades. O teatrólogo Luiz Marinho, autor de diversas peças como *Um sábado em 30*, e *Viva o cordão encarnado*, o qual, para Valdemar de Oliveira, fixou em suas peças o nosso país como nenhum outro, com tamanha legitimidade, tendo como temas em seus trabalhos fandango, sambas, congos, também não tratou do folguedo em nenhum de seus trabalhos.

Ainda que o objetivo desse trabalho seja estudar a ciranda vivenciada no Estado de Pernambuco no período de 1960 a 1980, é relevante destacar que, salvo as especificidades, há cirandas, ou melhor, há danças de roda ou circulares em diversos países, como França, Inglaterra, Escócia, Portugal, bem como em diversos Estados brasileiros, como São Paulo, Rio de Janeiro, Paraíba, Amazonas. Em cada local a manifestação possui diferentes conotações e sentidos, assumindo elementos diferentes. Segundo Elvira D’Amorim:

Encontramos também no oeste da França, na região da Bretanha, “evoluções coreográficas” que em nada diferenciam das nossas tradicionais Cirandas. Esse tipo de dança pode ser apreciado, ainda hoje, em outros países como a Irlanda, País de Gales, Inglaterra, Escócia e na Península Ibérica: Galícia e Astúrias.⁴⁹

A palavra ciranda, “[...] no Rio de Janeiro, apresenta dupla significação: é sinônimo de dança e também designação de baile composto por danças populares recorrentes no litoral sul fluminense.”⁵⁰ Também é denominada de chiba, sendo a ciranda sinônimo de baile popular entre pescadores do litoral fluminense, divertimento para, assim, quebrarem a monotonia das noites ou animar as festas de São João.⁵¹ Para Altimar Pimentel, a expressão ciranda, surgiu muito antes do aparecimento da dança em Pernambuco, que o pesquisador situa nos anos 1940-50, “[...] o termo já era aplicado no litoral fluminense e no interior paulistano, e até folguedo, no Amazonas.”⁵²

Em *Danças dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade classificou a ciranda que presenciou no Amazonas, no lugarejo de Caiçaras em 1927, como dança dramática. O

⁴⁹ D’AMORIM, Elvira, op. cit., p. 119.

⁵⁰ FRADE, Maria de Cásia. *Cantos do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença Edições: Secretária de Estado de Ciência e Cultura, Departamento de Cultura, INEPAC/Divisão de Folclore, 1986, p.69.

⁵¹ Idem, p.75-76.

⁵² PIMENTEL, Altimar de Alencar, op. cit., p.42.

folclorista relatou que “a dança dramática que vi bailar, eles a chamavam de Ciranda, e de fato, como cantiga de transladação do rancho pelas ruas, cantavam a dança de roda [...]”⁵³

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

1.2 Coco ou Ciranda? Ciranda ou Coco?

A ausência de estudos sobre a ciranda em Pernambuco nos motivou a levantar uma série de questões sobre os possíveis fatores da não produção de estudos sobre o tema: Será que o fato de a ciranda não ter uma indumentária própria, considerada ‘exótica’, não precisar de nenhum tipo de aprendizagem *a priori*, ou seja, qualquer um pode aprender na hora a dançar e não ser uma prática cultural cercada de ritos e instrumentos considerados ‘pitorescos’, pode ter gerado a falta de interesse em narrar a manifestação?

Será que a maioria dos folcloristas a consideraram ‘desinteressante’ por ser uma prática cultural informal e pela falta de ‘exotismo’ tão procurado por alguns estudiosos na época? Afinal, os folcloristas quase sempre preferiram estudar as manifestações herméticas e ritualísticas, com indumentárias específicas, objetos simbólicos, práticas cerimoniais e ‘exóticas’, com o objetivo desvendá-las. Mas, como disse Elvira Amorim, a ciranda era considerada uma prática espontânea: “[...] dança-se em círculo, de mãos dadas, sem preocupação com a formação de pares ou a divisão de sexo.”⁵⁴

Levantamos ainda a possibilidade dessa escassez está relacionada ao fato de alguns pesquisadores, possivelmente, a terem confundido com outra prática cultural, o coco, manifestação que desconhece fronteiras rígidas com relação à ciranda e que, por vezes, é praticada conjuntamente pelos seus integrantes. Nesse sentido, Roger Bastide na obra

⁵³ ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2ª ed. Belo Horizonte: Ed: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, p.42.

⁵⁴ D’AMORIM, Elvira. *Do lundu ao samba: pelos caminhos do coco*. João Pessoa: Idéia/Arpoador, 2003, p.119.

Sociologia do folclore brasileiro, nos chamou a atenção para a dificuldade de no Brasil não haver uma terminologia uniforme, no que se refere à denominação das práticas culturais populares.

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

[...] não existe no Brasil uma terminologia uniforme; conforme as regiões, nós nos encontramos diante de léxicos folclóricos diferentes, quer uma mesma dança, por exemplo, tome nomes diversos, como batuque, jongo, samba rural, coco, chegança dos marujos, Nau Catarineta, quer o mesmo nome designe realidade muito diversa, o que quase sempre acontece com um desses termos que acabamos de citar, o que é ainda mais grave.⁵⁵

Em suas pesquisas, Mário de Andrade em *A literatura dos cocos*, estudo publicado na obra *Os cocos*, também ressaltou a variação das terminologias estabelecidas para as práticas culturais no Nordeste, principalmente no que se refere à nomenclatura que se conferiram aos cocos. Segundo Mário de Andrade, as designações das manifestações culturais populares, sobretudo, nos “cantos orquésticos”, definidos pelo autor como formas culturais que reuniram música, poesia e dança, como a ciranda e o coco, por exemplo, estariam a causar dúvidas e confusões. Nos anos 1920-30, a utilização da expressão coco, fez com que Mário de Andrade ressaltasse a dificuldade de saber o que a terminologia designava na época como coco, avaliando que:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, **coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem.** O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, embolada” e outras.⁵⁶

⁵⁵ BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959, p.09.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep. Introd. Notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró – Memória, 1984, p.346. Grifo nosso.

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

O coco ora é dançado ora não. **Sob esse ponto-de-vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas pra adultos.** Não dou isto como certo, é apenas uma impressão que tenho. Porém essa impressão tem razão de ser. A ascendência portuguesa (*sic*) é bem constante na música do norte brasileiro, Pernambuco pra cima. De lá pra baixo ela aparece também mas sobretudo nas nossas rodas infantis e nos acalantos. Já nas **danças e cantigas pra adultos é mais difícil da gente perceber e desaparece por completo** as mais das feitas.⁵⁷

A dúvida do escritor Mário de Andrade em relação à mobilidade da nomenclatura referente aos cocos, também foi registrada durante uma de suas viagens ao Estado da Paraíba, em 28 de janeiro de 1929. O poeta, ao encontrar com um coco, faz um trocadilho com as palavras ao ouvir os sons do folgado. Ao avistar algumas pessoas cantando e dançando um coco em uma praia paraibana, o poeta afirmou que o mesmo não possuía “método, ritos coreográficos do coco”:

Logo de entrada pra me indicar a possibilidade de um bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. **O que é, o que não é: era uma crilada gasosa dançando e cantando na praia.** Gente predestinada pra dança e cantar, isso não tem dúvida. **Sem método, sem os ritos coreográficos do coco,** o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável.⁵⁸

Alguns estudiosos, como Altimar Pimentel, Jaime Diniz, Evandro Rabello, Josemir Camilo, Maria Ignez Novais Ayala, Marcos Ayala, entre outros, também comentaram as aproximações existentes entre o coco e a ciranda. Estes estariam imbricados na vivência dos grupos praticantes dessas duas manifestações, seja nos temas das músicas presentes nas duas práticas culturais, sendo apenas adaptadas às letras e/ou ritmos, seja nos passos, isto é, na coreografia realizada nos cocos e nas cirandas. No compartilhamento dessas duas práticas culturais no que se refere a alguns instrumentos, como o bombo, o ganzá e o tarol, encontrados tanto no coco como nas rodas de cirandas, bem como na configuração da dança,

⁵⁷ Idem, p. 347. Grifo nosso.

⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993, p.40. Grifo nosso.

os dois são danças de rodas e não possuem uma data, período e/ou ciclo festivo específico para apresentar-se.

Dessa forma, “quando nos referimos a essas duas manifestações de música, canto e dança, é preciso lembrar que estamos diante de duas brincadeiras que, em geral, são encontradas juntas, pois no decorrer do coco também se dança a ciranda.”⁵⁹ Nos estudos realizados sobre os cocos na Paraíba, Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, na obra *Cocos: alegria e devoção*, esses autores perceberam que havia “[...] uma preferência pela ciranda em várias localidades visitadas. São raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem depois da meia noite. Antes, só ciranda.”⁶⁰

O historiador Josemir Camilo de Melo, ao pesquisar um grupo de cirandas/cocos localizado em uma comunidade rural denominada Caiana dos Crioulos, em Alagoa Grande na Paraíba, demonstrou como essas duas práticas culturais estão imbricadas e imiscuídas, de tal forma que se torna complexa a distinção do que seria o coco e do que seria a ciranda no grupo, o que nos remete às observações de Mário de Andrade nos anos 1920-30. Josemir Camilo de Melo referindo-se à ciranda Caiana dos Crioulos afirmou que “coco e ciranda estão entrelaçados e a ciranda, ao que tudo indica, é uma modalidade de dança originada do coco.”⁶¹ Tanto que em algumas apresentações, o grupo se exhibe com coco e o público brincante que entra na roda, sem perceber, dança ciranda.”⁶²

Em Caiana dos Crioulos, teria ocorrido “[...] uma cena de circularidade diferente em que os gêneros e ritmos são alternados: dona Edite canta coco, a roda dança ciranda e a nora Elza, uma das líderes do grupo, dança coco com outra pessoa no meio da roda.”⁶³ Nesse entrecruzar de cirandas e cocos, nos indagamos: Não teria ocorrido esse amalgama entre cocos e cirandas em outros períodos e em outros grupos de cirandas que não apenas a de Caiana dos Crioulos, sobretudo nas rodas de adultos em Pernambuco?

Suposição provável, uma vez que sabemos que as manifestações culturais são produtos de práticas sociais, que os sujeitos que as fazem circulam nas mais distintas manifestações da cultura popular, ressignificando suas práticas no fazer-se e refazer-se de sua cultura. Mestres

⁵⁹ AYALA, Marcos e Maria Ignez Novais. (Orgs.) *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000, p.10.

⁶⁰ Idem, p. 37.

⁶¹ Ressaltamos que não encontramos em nossa pesquisa documental nenhum indício de que a ciranda tenha se originado do coco, queremos aqui apenas explicitar as aproximações entre as duas práticas culturais.

⁶² MELO, Josemir Camilo de. Cultura, memória coletiva e identidade étnica na ciranda de Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande-PB). In: *X Encontro Nacional de História Oral _ Testemunhos: história e política, 10, 2010, Recife. Anais do X Encontro Nacional de História Oral _ Testemunhos: história e política*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010, p.07.

⁶³ Idem, p.10.

cirandeiros, são por vezes, também mestres de cocos, maracatus, reisados, pastoris, etc., como, por exemplo, Antônio Baracho, mestre de ciranda e também de maracatu, Salustiano que era cirandeiro, mestre de maracatu e rabequeiro, Geraldo de Almeida, mestre da *Ciranda Imperial* e de um coco com o mesmo nome, também era brincante de um reisado, João da Guabiraba, mestre cirandeiro, possuindo também um pastoril. Desse modo, encontramos em uma manifestação cultural expressões e diálogos com tantas outras práticas culturais distintas, mas que se relacionam, através dos atores sociais, e se ressignificam. Mas, para além das semelhanças e diferenças que o coco e a ciranda possam ter compartilhado ou mesmo venham ainda dividir, a roda de adultos em Pernambuco, segundo o folclorista Evandro Rabello, foi gradativamente ganhando espaço e retirando a preferência do coco que:

Foi dominado por outra dança, chamada Ciranda, que lhe quebrou as forças. O **coco** foi aos poucos deixando de gozar da integral preferência [...] aí pela década de quarenta. A Ciranda já existia e dividia com ele esta glória. Cantava-se e dançava-se cada vez mais Ciranda e, logicamente, menos **coco**.⁶⁴

Em consonância com a afirmação de Evandro Rabello, para quem o coco teria perdido a preferência para a ciranda, o escritor Altimar Pimentel afirmou que, “a substituição do coco de roda pela ciranda, como era de esperar, deixou marcas do primeiro sobre a segunda, principalmente no que se refere ao samba de ciranda, registrado pelo padre Jaime Diniz [...]”.⁶⁵ O samba de ciranda que Altimar Pimentel se referiu, foi registrado por Jaime Diniz em Ribeiro Grande, localizado no Estado de Pernambuco, como uma “curiosidade coreográfica”, nas palavras do pesquisador e, que não poderia ser algo generalizado para os demais grupos de cirandas. Relatou Jaime Diniz:

Uma curiosidade coreográfica de Ciranda __ absolutamente não generalizada __ é o “samba de ciranda”, bailado de mãos dadas (as mãos, apenas) com muitos movimentos do corpo, sobretudo de um lado para o outro. Em Ribeiro Grande, tivemos a oportunidade de ver essa modalidade de dança, realizada __ notem a curiosidade __ por meninos e rapazes, à alta hora da noite.⁶⁶

Após a observação do “samba de ciranda”, Jaime Diniz anotou os versos cantados em Ribeiro Grande, cujo tema, segundo o pesquisador, era encontrado em outras manifestações do folclore. Eis a melodia registrada pelo musicólogo:

**Cajuêro abalou,
Abalou, deixa abalá**

⁶⁴ RABELLO, Evandro, op. cit., p. 20.

⁶⁵ PIMENTEL, Altimar de Alencar, op. cit., p.27.

⁶⁶ DINIZ, Jaime, op. cit., p. 30.

A fulo da jaquêra
 A pena do meu pavão;
 Já chegou o qu'eu queria
 Descansei meu coração.⁶⁷

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

Mas, voltando para a questão da melodia, o registro das estrofes iniciais do samba de ciranda, anteriormente citada por Jaime Diniz em 1960, foi a mesma nomeada nos anos 1920/30 como “[...] o refrão dum coco: “Cajueiro abalou! Abalou, deixa abalar!”⁶⁸, por Mário de Andrade. Em 16 de setembro de 1960, em Goiana, Jaime Diniz também registrou uma melodia a qual era “um coco butado im (*sic*) ciranda.”⁶⁹ A referida ciranda, abaixo citada, teria sido informada ao pesquisador pela esposa do mestre cirandeiro Miguel Benevides, da cidade de Goiana, Mata Norte de Pernambuco:

Teu cabelo é preto, é preto,
 Teu sembrate (*sic*) é matadô;
 Na barra do teu vestido
 Nem fai (*sic*) frio, nem fai (*sic*) calô (*sic*).⁷⁰

Em relação à questão da estrutura musical de cocos e cirandas, segundo Jimmy Vasconcelos de Azevêdo há:

[...] versos de elevado teor lírico que são um híbrido gerado por uma zona de indiferenciação entre as formas do coco e da ciranda. A diferenciação ciranda ou coco só pode ser dada pelo ritmo com que os versos são cantados, e exige ouvidos bastante treinados, pois o ritmo da ciranda, em algumas localidades, chega a ser extremamente parecido com o do coco. Isso torna difícil o trabalho do pesquisador, ao mesmo tempo em que abre caminho para futuros aprofundamentos acerca dessa interessante interpenetração dos gêneros.⁷¹

⁶⁷ Idem, p. 30. Grifo nosso.

⁶⁸ ANDRADE, Mário de, op. cit., p.347.

⁶⁹ DINIZ, Jaime, op. cit., p. 43.

⁷⁰ Idem, p. 43.

⁷¹ AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: *Cocos: alegria e devoção*. AYALA, Marcos e Maria Ignez Novais (Orgs.), Natal: EDUFRN, 2000, p.80-81.

Essas são questões que merecem estudos mais aprofundados. Contudo, diante do exposto, acreditamos que não podemos condicionar o surgimento das cirandas em Pernambuco a partir dos seus registros por pesquisadores e folcloristas, como fez, por exemplo, Altimar Pimentel ao ter afirmado que a ausência de registro da prática cultural é devido ao fato da mesma haver surgido em Pernambuco em torno da metade do século XX. Altimar Pimentel condicionou a existência da ciranda aos registros escritos formais da mesma, realizados por estudiosos, datando seu aparecimento nos anos 1940-50. No entanto, sabemos que já em 1907 Pereira da Costa assinalou a presença de “outros gêneros de danças populares, com música e letra, [...] como a *ciranda*, a *rolinha* e as *anquinhas*, a (*sic*) *caranguejo* e o *candieiro*, [...]”⁷²

O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo da ciranda em Pernambuco entre as décadas de 1960 a 1980 percebendo-a enquanto prática cultural tecida no complexo universo dos sujeitos sociais que a compõem no seu cirandar, na perspectiva de um ambiente cultural, social e econômico amplo, em que os indivíduos a vivenciaram e ainda continuam a vivenciar. Desse modo, o que nos propomos a pesquisar, não é a roda infantil, nem é a referida dança dramática, mas sim as rodas de cirandas de adultos.

Os folcloristas que produziram estudos sobre as mais diversas práticas culturais em Pernambuco nas décadas de 1960 a 1980, momento que para Evandro Rabello era o período em que a ciranda havia se “tornado moda”, não se detiveram em estudos detalhados sobre a manifestação, apenas citando-a em verbetes ou fazendo tímidas referências, limitando-se a repetir os estudos de Jaime Diniz e do folclorista Evandro Rabello. Nesse sentido, não discutiremos a produção dos estudiosos em Pernambuco no que se refere à ciranda estritamente, uma vez que há uma escassa produção bibliográfica sobre o folguedo, como citamos anteriormente. Nessa etapa do trabalho, tentaremos perceber nos estudos de alguns intelectuais que produziram nas décadas de 1960 a 1980, principalmente através do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Movimento Armorial, suas formas de pensar a cultura popular nesse período, estabelecendo um contraponto com os estudos e debates em torno da ciranda em Pernambuco elencados pelos periódicos.

⁷² COSTA, F. A Pereira da. Folklore pernambucano. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 70, 1907, LXX, p.227. Apud. DINIZ, Jaime. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. In: *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*. Recife: 1960, p.19.

1.3. Do compasso do pé ao encontro das mãos

“Pra se dançar ciranda
Juntamos mão com mão
Fazendo uma roda
Cantando essa canção”
Minha Ciranda
(Autor: Capiba)

A melodia *Minha ciranda* do compositor Capiba expressa a configuração de uma roda de ciranda na qual, em movimentos circulares, os cirandeiros ao juntarem, mãos com as mãos, formam uma roda e cantam uma canção. Constituída por canto e dança, elementos imbricados na prática, Evandro Rabello comentou o ‘iniciar’ de uma roda de ciranda, é “quando se escutam os primeiros sons emitidos pelos instrumentos de uma Ciranda, juntamente com os primeiros cantos tirados, a tendência natural é começarem a aparecer os dançadores.”⁷³ Sendo uma dança circular, a manifestação na definição de Jaime Diniz, é “roda de adultos, como as que há em Portugal, cantada e bailada, e aonde possivelmente vai buscar sua remota origem,”⁷⁴ na qual há a participação de pessoas de diversas faixas etárias, sendo a presença de adultos em número maior que a de crianças.

Ainda que não estejamos preocupados com a “origem” da ciranda, mas sim com seus inúmeros *começos* e processos históricos que a permearam, a maioria da bibliografia por nós consultada indicou que a mesma possui proveniência portuguesa, com influências de outros países europeus, sem tecer considerações sobre de qual região a dança teria se originado.⁷⁵ A percepção da “origem”, nas práticas culturais nomeadas de populares, dentre elas a ciranda, no sentido de autenticidade, semente, essência e pureza, foram buscadas e proclamadas por diversos estudiosos nos anos 60 e 70 em Pernambuco, e ainda hoje tem lugar nos discursos de muitos estudiosos que trabalham com a cultura popular. Na compreensão destes intelectuais, como discutiremos posteriormente, era como se pudesse existir um modelo de ciranda imóvel, puro, imutável e anterior a tudo que lhe fosse externo.

Ainda que a ciranda seja uma dança de roda na qual os participantes tecem com seus corpos movimentos circulares, pois dança-se segurados pelas mãos ou pelos dedos, braço com

⁷³ RABELLO, Evandro, op. cit., p.43.

⁷⁴ DINIZ, Jaime, op. cit., p.15.

⁷⁵ A expressão *começos* aqui utilizada se afina com perspectiva de Nietzsche que se opõe a pesquisa de origem no sentido de buscar uma essência exata do objeto, sua forma imóvel que pudesse desvelar uma identidade primeira. Para uma discussão aprofundada ver Nietzsche, a genealogia e a história In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p.15.

braço, estendidos ou encolhidos até a altura da cintura, tórax ou ombros, não pretendemos no nosso estudo fazer uma discussão em torno das danças circulares. No entanto, é relevante destacar que em diversas épocas da história, as danças circulares estiveram presentes nas sociedades e, se realizavam geralmente em volta de um símbolo de caráter mágico, um deus, um animal sagrado, etc., em volta do qual um grupo se movimentava em círculos.⁷⁶ Isenta do aspecto sagrado, de acordo com Elvira D’Amorim “[...] a nossa Ciranda revela-se em forma bastante primitiva: dança-se [...], sem representar ou honrar nenhuma divindade, nem festejar santo ou marcar data.”⁷⁷

Em Pernambuco, a prática cultural foi categorizada por Jaime Diniz como sendo “uma expressão popular - genuína dança do povo” praticada por trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros.⁷⁸ Quando a ciranda começou a aparecer na zona norte de Pernambuco, cantava-se e dançava-se bastante o coco na região e em outros Estados nordestinos. De acordo com nossos estudos, em Pernambuco o folguedo era quase sempre dançado à noite, em geral nos finais de semana e sem data específica ou ciclo festivo determinado para ocorrer. Embora o folclorista Roberto Benjamim e o jornalista Leonardo Dantas a tenham incluído no ciclo junino:⁷⁹

Dança-se a ciranda durante o ano inteiro, exceção (por motivos religiosos) da quarta, quinta, sexta-feira santa, quarta-feira de cinzas, dia de finados. Também não é comum ver-se nos dias de carnaval, mas o padre Jaime Diniz registrou dias de folia em Nazaré da Mata, e também a Ciranda Caeté, em Abreu e Lima [...]. O pessoal brincava fantasiado e no meio da rua dançava Ciranda.⁸⁰

Na historiografia, o ambiente em que se configurava a ciranda em seus *começos* restringia-se aos locais populares como as beiras de praia e as pontas de rua.⁸¹ Nos anos 1950, 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

⁷⁶ Como exemplo, temos os antigos egípcios que realizavam danças em rodas em torno de um altar que simbolizava o sol, atentando para a importância dos astros no movimento diário e anual.

⁷⁷ D’AMORIM, Elvira, op. cit., p. 119.

⁷⁸ DINIZ, Jaime, op. cit., p.15.

⁷⁹ Ver BENJAMIM, Roberto. Festas juninas, p.14, bem como DANTAS, Leonardo. A música e o ciclo junino, p. 44. In: MAIOR, Mário Souto. *Ciclo junino*. Coordenação e edição Leny de Amorim Silva, Prefeitura da Cidade do Recife, 1992. Em contrapartida, MAURICIO, Ivan. *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)* Recife: Ed. Alternativa, 1978, p.62 afirmou que, apesar da ciranda e do coco de roda não serem brincadeiras específicas do ciclo natalino, na Região Metropolitana do Recife foram incorporadas à sua vida.

⁸⁰ RABELLO, Evandro, op. cit., p.49.

⁸¹ As pontas de ruas foram definidas por José Grabois como bairros residenciais ocupados principalmente por população proletária, na sua maioria, constituída por trabalhadores rurais assalariados e sazonais. Ver GRABOIS, José. Que urbano é esse? O habitat num espaço de transição do norte de Pernambuco. In: *Estudos Avançados*. Dossiê Nordeste seco, vol.13, n.º.36, São Paulo: May/Aug. 1999, p.22.

Norte).”⁸² Durante a década de 1960, “[...] a referida roda de adultos goza de um prestígio espantoso no meio popular”,⁸³ por ser uma prática cultural, segundo o pesquisador, “tão contagiante que faz inveja ao frevo.”⁸⁴ Em suas pesquisas, visitando diversas cirandas no Estado de Pernambuco, o musicólogo descreveu, minuciosamente, o espaço e os elementos que constituíam nos anos 1950-60 uma roda de adultos. O pesquisador afirmou que, apenas no município de Paudalho havia uma ciranda que possuía uma “sede coberta de palhas”, as demais:

A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. É a “ponta de rua” exposta à escuridão. [...] dado a observar por onde andamos, encimado num mastro um único candieiro (ou um “carboreto”), [...] se planta no meio do terreiro, se encarrega de iluminar o curioso local destinado às danças dos cirandeiros, [...] no centro da roda está a figura principal “Mestre Cirandeiro” ou simplesmente “Mestre”. [...] junto à figura principal encontram-se alguns apreciadores dos cantos e os músicos: tocadores de *Bombo* (ou *Zabumba*), de *Caixa*, [...] e de *Minêro* (*sic*) ou *Ganzá* como é conhecido também.⁸⁵

Evandro Rabello fez uma descrição semelhante à definição acima citada. O folclorista ressaltou ainda que “nas cidades e vilas, pode acontecer o aproveitamento de luz pública ou a utilização de um fio puxado até o centro da roda, onde é colocada uma lâmpada, amarrada a um mastro.”⁸⁶ O poeta e gravador José Costa Leite representou em uma xilogravura os elementos que constituíam uma roda de ciranda, descrita pelos intelectuais nos anos 60 e 70. Imagem que nos ajuda a historicizar as mudanças na manifestação cultural nos anos posteriores, a partir da multiplicidade imagética da xilogravura, estabelecendo diálogo com outras fontes documentais.

⁸² BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Folgedos e danças de Pernambuco* – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989. (Coleção Recife, LV) 2ª edição, p.19.

⁸³ DINIZ, Jaime, op. cit., p.47.

⁸⁴ Idem. Ciranda: dança popular. In: *Revista Estudos Avançados*. Dossiê Nordeste I, vol. 1, n.º 1, São Paulo, 1987, p.232.

⁸⁵ DINIZ, Jaime, op. cit., p.21-23.

⁸⁶ RABELLO, Evandro, op. cit., p.77.



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 ou surdo e, ao seu lado o mestre cirandeiro puxando o ritmo, tirando as músicas e improvisando os versos. O bombo, ou caixa, denominada também de tarol ou rufo, e o mineiro, conhecido também como ganzá, maracá, maracaxá ou caracaxá, são os instrumentos mais encontrados nas cirandas.⁸⁷ Seu conjunto denomina-se *terno*, ainda que o número de instrumentos venha a ser maior que três, pois outros instrumentos de sopro, como saxofone, trombone, clarineta, podem compor o instrumental e, até mesmo, uma sanfona em uma ciranda no município de Limoeiro, foi registrada nas pesquisas de Jaime Diniz.

O xilogravurista retratou “no centro da roda, em cirandas não desvirtuadas do seu habitat, um mastro, um candeeiro (ou um carbureto), o mestre e os seus músicos.”⁸⁸ No centro da ciranda na xilogravura, o cirandeiro coloca a mão no próprio ouvido, esse gesto seria usado pelos mestres cirandeiros para “[...] chegar a consoante, explicou-nos em 1969 o mestre Zé Grande.”⁸⁹ José Severino de Santana, conhecido também como Zé Grande, era mestre da ciranda *Ás de Ouro* da cidade de Itapissuma, o mesmo teria relatado a Evandro Rabello que ao colocar a mão no próprio ouvido enquanto cantava os versos, motivava a vinda da inspiração, facilitando a composição dos versos cantados na roda. Registramos

⁸⁷ Há uma descrição minuciosa dos instrumentos utilizados nas cirandas em RABELLO, Evandro, op. cit., p. 69-74.

⁸⁸ DINIZ, Jaime, op. cit., p.232.

⁸⁹ RABELLO, Evandro, op. cit., p.53.

também, que alguns músicos, por vezes, colocam a mão no próprio ouvido enquanto cantam, com o objetivo de se ouvir melhor, percebendo se a música cantada está dentro do ritmo.

É relevante destacar que Jaime Diniz já apontava sua compreensão em relação as mudanças e/ou variações que percebia em algumas cirandas, passando a ressaltar que “em cirandas não desvirtuadas de seu habitat” ou “não descaracterizada” o mestre e seus músicos se localizavam no centro da roda. Ao visitar diversos grupos no Estado de Pernambuco, o musicólogo refere-se às cirandas do município de Limoeiro e de Timbaúba como cirandas “menos representativas” e “muito descaracterizadas” devido às mesmas possuírem elementos que as “destoavam”, segundo o pesquisador, das demais. No entendimento de Jaime Diniz, inovações nas coreografias, isto é, nas formas de dançar realizada por alguns cirandeiros (as), o deslocamento destes para se apresentarem em espaços fechados, bem como os temas e as letras das composições que fizessem alusões a músicas cantadas nas rádios, eram considerados pelo estudioso elementos que retiravam a “autenticidade” da prática cultural. Essa concepção estabelecia um modelo de ciranda “colada” a determinados espaços e grupos, na qual a mudança destes, na visão do intelectual, faria a prática cultural se “desvirtuar”, perdendo sua suposta “essência.”

Como as cirandas nos anos 60, de acordo com as descrições dos estudiosos, eram vivenciadas nas beiras de praia e 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 elaborada pelos estudiosos na historiografia assemelha-se à percepção visual retratada na xilogravura por José Costa Leite, descrição que não dará mais conta de alguns grupos de cirandeiros que irão se transformar pouco a pouco a partir dos anos de 1970.

1.4 Das pontas de ruas aos salões

“Minha Ciranda
É famosa desde cedo
Canto sem fazer enredo
Ao livre ou no salão”
(*Ciranda Dengosa*)

O “prestígio” que a ciranda possuía entre “os populares”, como afirmou Jaime Diniz, na obra anteriormente citada, nos fins dos anos 1960, de acordo com os periódicos, aglutinou

um outro segmento social, nomeado de classe média, que passou a freqüentar a manifestação. A adesão e o interesse desse novo grupo fizeram com que a dança de roda saíssem das pontas de ruas e migrassem para outros espaços, como os salões, por exemplo, e passassem a serem dançadas em locais turísticos do Recife, e em locais como bares, restaurantes, clubes esportivos e residências; ambientes que foram modificando sua configuração, enquanto canto e dança.

A ampliação desse novo público participante, foi promovida dentre outros fatores, por uma maior visibilidade que as práticas culturais populares passaram a ter nos anos 1960 e 1970, principalmente a ciranda, em virtude de uma ambiente de discussões, debates e pesquisas, originadas a partir do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Movimento Armorial no Recife, que possuíam dentre outros objetivos aproximar “o povo e sua cultura” da cultura nomeada erudita.

O padre Jaime Diniz já havia apontado a importância que as cirandas possuíam nos anos 1960 e sua tendência a ampliar-se, fato que parece ocorrer dez anos depois,⁹⁰ avaliando que, no “[...] Estado de Pernambuco, as Cirandas de Adultos estão muito espalhadas e com uma tendência de expansão, segundo temos observado, bastante acentuada. São dançadas semanalmente __ e praticamente todo o ano.”⁹¹ Passados onze anos, em outubro de 1971, a *Revista Veja* publicou uma matéria sobre as novas opções de lazer de pessoas que antes freqüentavam locais “mais elegantes e refinados”, mas que agora preferiam as cirandas, como por exemplo, a *Ciranda de Dona Duda*, na praia do Janga, em Paulista, Região Metropolitana do Recife. A partir de então, as cirandas, segundo o periódico, perderão a sua simplicidade ao receber adeptos inesperados. Segundo a *Veja*, a:

Dança de pescadores [...] começa a perder a sua antiga simplicidade folclórica e ganhar adeptos inesperados. A ciranda de Dona Duda é uma ciranda tradicional, hoje a mais concorrida de Pernambuco. [...] As pessoas estão trocando as boates de Boa Viagem pela ciranda do Janga, com o repentino prestígio social da ciranda. [...] habituados aos pescadores de roupas pobres e pouco dinheiro foram invadidas por longos e roupas da moda e por engenheiros, economistas, etc. que antes freqüentavam locais mais elegantes e refinados.⁹²

Dona Duda possuía um bar chamado *Cobiçado*, localizado na praia do Janga, em Paulista, onde apresentava sua ciranda, conhecida como *Ciranda Cobiçada*, ou mesmo

⁹⁰ Durante nossas pesquisas, realizamos um mapeamento das cirandas que apareciam nos periódicos da cidade nos anos 1970 e 1980. Nesse mapeamento encontramos pelo menos 59 nomes de grupos de cirandas, sem contar com as homônimas. Na obra de MAURICIO, Ivan, op. cit., p.62 há uma tabela dos mestres de manifestações populares pesquisados pelo autor, na qual o maior número é de cirandeiros, correspondendo a 44 grupos.

⁹¹ DINIZ, Jaime, op. cit., p.20.

⁹² Revista *Veja* - 27 de outubro de 1971.

Ciranda de Dona Duda. Filha de agricultores e nascida no Engenho Muçaíba em Jaboatão dos Guararapes, ela cresceu ouvindo seu tio Manoel cantando cocos e repentes. Ao mudar-se para o Janga, segundo Cylene Araújo, Dona Duda:

[...] vê os filhos dos pescadores soltos na beira mar enquanto os pais se divertiam na dança do “coco de roda” [...]. Resolve convidar a todos para participar de noitadas com roda de ciranda com a única preocupação de divertir a criançada. Cantava o refrão de uma música e pedia que todos repetissem. Nos anos sessenta o Janga é apenas uma imensa roda de ciranda, crianças e adultos, de mãos dadas, cantando e dançado ao som das ondas [...].⁹³

Sobre o grupo de Dona Duda, Cylene Araújo afirmou que “o sucesso da ciranda ultrapassa as fronteiras pernambucanas. Personalidades de todos os segmentos da sociedade, principalmente os do cenário musical, não apenas do Brasil, também do estrangeiro, chegam para conhecer a ciranda de Dona Duda.”⁹⁴ Em frente ao *Cobiçado*, realizaram-se também alguns concursos de cirandas nos anos 1970 e de quadrilha junina, eventos que reuniam parte da sociedade pernambucana que se deslocava para o Janga em busca de divertimento. A ciranda no *Cobiçado* recebia “[...] o prestígio da participação de alguns dos mais talentosos artistas da Música Popular Brasileira, entre eles, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Caetano Veloso, Paulinho da Viola e Martinho da Vila.”⁹⁵

O deslocamento geográfico e espacial que foi operado na prática cultural, saindo dos terreiros, das pontas de ruas, cantada e dançada ao ar livre, para espaços fechados, na compreensão do folclorista Evandro Rabello, transformou a roda de adultos em espetáculo e artigo de consumo para turistas, convertendo a ciranda em “uma dança da moda” pernambucana.

Afinado com a perspectiva de Jaime Diniz de que o folguedo possuía um espaço próprio, um ambiente pré-estabelecido para se cirandar, Evandro Rabello defendia que, vivenciada em outros espaços que não os terreiros e as pontas de ruas, a prática cultural passava a se “descaracterizar.” O folclorista ressaltava ainda que, em espaços como os centros turísticos, o mestre cirandeiro e seus músicos saíam do centro da roda e deslocavam-se para os tablados. Essas mudanças, na percepção do estudioso, transformaram a manifestação em mais um espetáculo, destinado aos turistas que freqüentavam o Recife. Este fato passou a ocorrer quando a ciranda,

⁹³ ARAÚJO, Cylene. *Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil*. Recife: Ed. Do autor, 2004, p.22.

⁹⁴ Idem, p.23.

⁹⁵ Ibidem, p.26.

Saindo do seu ambiente, aparece com maneirismos e às vezes até descaracterizações, como no Centro de Turismo do Recife, Pátio de São Pedro, onde os instrumentos e o cantor da Ciranda se apresentam em cima de um tablado e fora do centro, isto pelo menos até meados de 1979.⁹⁶

Na percepção de Maria Goretti da Rocha Oliveira, que analisou como algumas danças populares se tornaram espetáculos públicos em Recife, seria por meio desses, que as danças e manifestações folclóricas passariam a ser divulgadas em um âmbito social cada vez maior, atingindo, desse modo, um maior número de pessoas de diversas classes sociais.⁹⁷ Para a autora, “transformar-se em espetáculo público tem sido uma forma das danças e brincadeiras cênicas folclóricas subsistirem os efeitos devastadores do progresso capitalista.”⁹⁸

Guy Debord afirmou ser o espetáculo uma forma na qual “tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação.”⁹⁹ Nessa perspectiva, a mudança do ambiente em que as cirandas eram vivenciadas pelos que a faziam antes das mesmas se tornarem “moda”, teriam transformado e/ou retirado seu sentido social, transmudando-as em mais uma forma de espetáculo da sociedade globalizada. Possivelmente, esse processo foi ocasionado simultaneamente, como projeto e resultado de um modo de produção intelectual, econômico, turístico e, sobretudo, a partir do advento da indústria cultural no mercado de bens, que irá se desenvolver nos anos 1970 em Pernambuco, promovendo a espetacularização de diversas práticas culturais. Segundo Guy Debord “o mundo, ao mesmo tempo presente e ausente que o espetáculo apresenta, é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido.”¹⁰⁰

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.¹⁰¹ “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.”¹⁰² No Nordeste, as transformações oriundas da industrialização em meados da década de 1950,

⁹⁶ RABELLO, Evandro, op. cit., p.25.

⁹⁷ A autora definiu danças populares em seu trabalho como sendo tipos específicos de danças que anonimamente caíram no domínio público. Tais danças são praticadas em várias ocasiões sociais, especialmente pelos escalões subalternos de uma sociedade de classes. In: 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, p. 31.

⁹⁸ OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de, op. cit., p.182.

⁹⁹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.13.

¹⁰⁰ Idem, p.37.

¹⁰¹ Não nos propomos discutir aqui a pluralidade do conceito cultura popular abordado por diversos teóricos, para essa discussão ver a introdução desse trabalho.

¹⁰² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, São Paulo: Contexto, 3ª edição, 2006, p.08.

adentraram no universo da cultura popular, modificando os sentidos de diversas manifestações culturais populares. Em Pernambuco, folguedos como a ciranda, o coco, o pastoril, entre outras, passaram a fazer parte de apresentações turísticas da cidade, atreladas ao lazer urbano, sob o objetivo de estimular e fazer (re)viver as práticas culturais entendidas como “autenticamente” pernambucasas.

Diversas ações nesse sentido foram organizadas por instituições como a Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur) e a Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur) através da criação de centros folclóricos, promoções de feiras de artesanatos, festivais e concursos das mais diversas manifestações culturais, bem como da culinária regional. No que se refere às cirandas, a Empetur e a Emetur criaram, em 1970, os Festivais de Cirandas, concursos realizados anualmente, onde diversos cirandeiros (as) disputavam o título de “melhor ciranda” do Estado. Esses festivais serão abordados no segundo capítulo.

Observamos que, pouco a pouco, os elementos que compõem a 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 um processo de “desculturalização do folclore nordestino” pelo historiador Josemir Camilo de Melo, que iniciou seus estudos sobre a manifestação em Pernambuco em 1971. O historiador atribuiu o motivo das transformações que “deturpavam” os grupos de cirandas, à atuação dos meios de comunicação de massa, 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.¹⁰³

Realizando um diálogo entre as fontes documentais, atentando para as diversas percepções na construção historiográfica dos autores em torno das rodas de adultos e, nas entrevistas realizadas com cirandeiros (as), percebemos que em alguns momentos há diferentes atribuições de sentidos e significados para a prática cultural. A cirandeira Dona Severina Baracho, em seu relato de memória recordou a *Ciranda de Caetés*, também conhecida como *Ciranda de Baracho*, da qual seu pai, o cirandeiro Antônio Baracho, era mestre. Dona Severina, também conhecida como Dona Biu, ao lado de Dona Dulce, atualmente canta cirandas no grupo denominado *Ciranda de Baracho*, ou *As Filhas de*

¹⁰³ MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte I. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

Baracho, se apresentando em diversos locais do Estado. As *Filhas de Baracho* teriam saído do engenho onde residiam em Nazaré da Mata para a cidade de Abreu e Lima, localizada na Região Metropolitana do Recife, onde residem atualmente, no final dos anos 1950 com Antônio Baracho, o qual era cortador de cana-de-açúcar em um engenho em Nazaré da Mata.

O cirandeiro Antônio Baracho morreu aos 81 anos de idade, em 05 de maio de 1988. Nos anos 1970 era considerado um dos cirandeiros mais “autênticos” e “tradicionais” da região, conforme noticiou o *Diário de Pernambuco* em 19 de junho de 1975. Antônio Baracho era um “nome conhecido até nacionalmente na estrita roda dos mais atentos ao que acontecem na música popular brasileira. Ele é o mais autêntico dos mestres-cirandeiros, o mais experiente, o mais importante define-o Jayme (*sic*) Diniz.”¹⁰⁴ As lembranças de Dona Biu, remetem-nos à representação da ciranda que o xilogravurista José Costa Leite produziu, ressaltando, inclusive, os elementos que a imagem exprime, como também rememora a percepção que o musicólogo Jaime Diniz descreveu da prática cultural em suas pesquisas. Em sua narrativa Dona Severina lembrou:

[...] 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.¹⁰⁵

No seu relato, a cirandeira 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, [...].”¹⁰⁶ As mudanças que Dona Severina Baracho relatou já haviam sido observadas pelos estudiosos na década de 1970, através da modificação dos espaços onde se cirandava, da incorporação de novos instrumentos, dos temas que os músicos utilizavam em suas melodias, bem como da adesão de um novo público a roda. Essas mudanças, para alguns cronistas transformaram a ciranda “[...] em artigo de consumo da classe média, como é atualmente.”¹⁰⁷

A cirandeira Lia de Itamaracá ressaltou a mudança quanto ao espaço “originário” das rodas de adultos, antes dançadas ao ar livre, mas que posteriormente foram deslocadas para outros ambientes, que aos poucos foram imprimindo outros sentidos à manifestação. Vivenciada em espaços fechados, como os teatros, casas de *shows* e em festivais, onde um público observava o canto dos cirandeiros e os passos dos grupos e dançarinos, a cirandeira

¹⁰⁴ Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975.

¹⁰⁵ Entrevista de Dona Severina Baracho da Silva concedida à autora em 23 de julho de 2008 em Caetés III - Abreu e Lima. Grifo nosso.

¹⁰⁶ DINIZ, Jaime, op. cit., p.22-23.

¹⁰⁷ Jornal da Cidade, 21 a 27 de dezembro de 1975.

lembrou que: “O 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.”¹⁰⁸

As letras das canções das cirandas, que podem ser decoradas ou improvisadas, também foi modificada. Os temas das letras, antes geralmente ligados à agricultura, à natureza, ao amor, às praias; durante o período dos anos 1970, segundo Josemir Camilo de Melo, mudaram, não apenas pela criatividade dos atores sociais, como também por contratos estabelecidos entre uma pessoa ou empresa e os cirandeiros. Abordando nomes próprios, de empresas comerciais; servindo muitas vezes como mais um meio propagandístico, as letras das melodias foram sendo elaboradas para atender uma demanda do mercado de bens culturais nos anos 70, anunciando o uso da ciranda como produto no mercado de bens culturais.

O historiador, se referindo as metamorfoses que as letras das composições atravessaram afirmou que, “a pessoa ou a firma comercial que contrata a Ciranda, prejudica-a, pois algumas improvisações vão concorrer em torno do contratante. 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.”¹⁰⁹ Dois trechos dos versos de duas cirandas, dos anos 1960 e 1970, retratam a metamorfose que as cantigas atravessaram no período, variando da simplicidade de uma casa de farinha, para a propaganda de uma marca de sorvetes bastante conhecida na época:

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

Achei bonito
as menina se banhando
eu saf saboreando
um sorvete Maguary (bis)¹¹⁰

Para o musicólogo Jaime Diniz, essas mudanças deturpavam as feições “primitivas” das melodias dos cirandeiros, 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.”¹¹¹ Essas transformações estavam ligadas principalmente aos Festivais de Cirandas que tiveram seu início em 1970. Esses concursos impunham regulamentos e regras aos cirandeiros, estabelecendo, de acordo com os periódicos

¹⁰⁸ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

¹⁰⁹ MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte II. In: *Jornal da Cidade*, 26 de junho a 02 de julho de 1976.

¹¹⁰ Idem, 26 de junho a 02 de julho de 1976.

¹¹¹ DINIZ, Jaime, op. cit., p.42.

da época, novas feições e sentidos às cirandas; colocando em disputa diversos grupos que concorriam ao título da melhor cirandeiro da cidade.

Utilizada não só como meio propagandístico, as cirandas também foram empregadas com objetivos eleitorais, através de suas cantigas, ou mesmo em palcos, onde os cirandeiros se apresentavam em comícios durante campanhas políticas.¹¹² De acordo com o *Diário da Noite*, o candidato a prefeito José Lopes, que disputou as eleições na Ilha de Itamaracá em 1972, utilizou em sua campanha a ciranda como forma de comunicação para convocar a população da Ilha a o eleger. Segundo o periódico, a fase das eleições foi marcada por uma:

[...] luta [...] travada ali através de uma batalha de cirandas. Quem tiver o melhor cirandeiro vai ganhar a eleição. É o que acontece com José Lopes. Velho homem do mar. Dizem até que foi ele quem inventou a ciranda. Mas em campanha política a dança folclórica da ilha está sendo usada pela primeira vez, com muito sucesso.¹¹³

A vitória de José Lopes, candidato da Arena-1 com 1.067 votos, para prefeito da Ilha de Itamaracá, contra 590 do candidato da Arena-2 Evilácio da Cunha Amaral, com uma margem de 467 votos, foi atribuída por José Lopes a sua campanha política ter se baseado na ciranda. Atuando na política da Ilha de Itamaracá durante vários anos, José Lopes escreveu na década de 1980 um livro de memórias sobre Itamaracá intitulado *Histórias e Segredos de uma Ilha*. Obra que possui como temática a história, o folclore, a ciranda de Lia de Itamaracá e o turismo, contando a história da Ilha desde a sua ocupação até sua instituição a cidade.

Em matéria do *Diário da Noite* intitulada *Lopes vence em Itamaracá e convida juiz para ciranda*, Jose Lopes afirmou que a sua vitória nas eleições “[...] foi uma tranquilidade como não poderia deixar de ser”, pois minha campanha foi toda ela feita na base da ciranda” e sobre a vitória __ disse __ “devo exclusivamente ao povo de minha terra e a felicidade que tive de escolher como forma de comunicação ao povo, a ciranda.”¹¹⁴ Segundo o *Diário da Noite*, durante a campanha política em Itamaracá em 1972, se cantava a ciranda de Lia de Itamaracá e a de seu Zé Lopes, como era conhecido o candidato a prefeito. Segundo o jornal, substituindo os comícios, a dança de roda coroou a festa de comemoração da vitória do candidato. Após o resultado das eleições:

¹¹² O trabalho de MAURÍCIO, Ivan, op. cit., faz referências a utilização das práticas culturais durante o período eleitoral, em que os representantes das manifestações culturais foram utilizados como cabos eleitorais ou animadores de comícios. Em nossas pesquisas, no período dos anos 1970, encontramos periódicos relatando que não apenas as cirandas, mas tocadores de emboladas, pastoris, entre outras práticas culturais, foram utilizadas com fins eleitorais.

¹¹³ *Diário da Noite*, 04 de novembro de 1972.

¹¹⁴ *Idem*, 17 de novembro de 1972.

O juiz se dirigiu aos candidatos dizendo: “perdedor e vencedor, vocês deram um grande exemplo de democracia. Parabéns a Itamaracá; irei à ciranda que vocês me convidaram, lá em Itamaracá; só quero saber o dia”. Os candidatos convidaram o juiz Irajá de Almeida Lins para dançar uma ciranda em Itamaracá, já que a campanha foi toda baseada naquela dança folclórica substituindo os comícios.¹¹⁵

Embora o periódico *Diário da Noite* tenha afirmado que o uso da ciranda como propaganda política nas eleições da prefeitura da Ilha de Itamaracá em 1972 tenha ocorrido pela “primeira vez e, com muito sucesso”¹¹⁶, tal prática já havia sido realizada, pelo menos na década de 1940, em Arassoiaba, município da cidade de Igarassu. É o que nos indicou o mestre cirandeiro Antônio Dias que se intitulou cabo eleitoral de um senador, para quem o cirandeiro compunha cirandas durante as eleições. Disse o cirandeiro Antônio Dias: “Eu sou cabo eleitoral do senador Paulo Guerra, desde 1945 que tiro ciranda para ele. Mas ele vem pouco por aqui. Eu queria conhecer um homem desses pra pedir um bombo, um trombone, uma caixa e um pistom.”¹¹⁷

O uso da manifestação cultural como propaganda política não ficou restrita a Ilha de Itamaracá, nem tampouco ao município de Arassoiaba, é o que afirmou o *Diário da Noite* em 1977, relatando à mesma prática ocorrida nos bairros da cidade do Recife. Em 16 de dezembro de 1977, o periódico noticiava outro caso da utilização da roda de adultos como meio de disputa política pelo então candidato a deputado Paulo Geraldo de Jesus. Segundo a notícia, o candidato antecipava sua campanha política visitando duas comunidades do Recife em um evento natalino no qual grupos de cirandas iriam se apresentar. Sob o título *Jesus dança ciranda*, o periódico afirmou que “o popular Paulo Geraldo de Jesus, suplente a vereador da Arena, vai passar o domingo de Natal dançando ciranda com as populações das Vilas UR-6 e UR-11, do Ibura. A promoção é patrocinada pelo candidato a deputado que desta vez partiu cedo para sua campanha [...]”¹¹⁸

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

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ *Diário da Noite*, 04 de novembro de 1972.

¹¹⁷ Antônio Dias, mestre de ciranda, cavalo-marinho, mamulengo e coco de roda em Arassoiaba, município da cidade de Igarassu. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.62.

¹¹⁸ *Diário da Noite*, 16 de dezembro de 1977.

Há anos atrás fui convidada para apresentar a ciranda em Belém de Maria, no interior de Pernambuco, em um período junino de campanha política para a prefeitura. Nesta mesma noite tinha outra festa num clube da cidade, do partido opositor. A ciranda se apresentava na praça com grande sucesso, tanto que as pessoas da outra festa foram saindo e esvaziando o clube. O outro político inconformado mandou seus capangas à praça para soltar fogos buscapé no meio da ciranda. A polícia chegou e realmente encerrou as duas festas.¹¹⁹

1.5 Entre a ‘pureza original’ e a ‘dinâmica do tempo’...

“Ciranda é coisa pura
É poesia, é calor
É mãos atadas, é ternura
É amizade, é amor”
Retrato de Ciranda
(autor: Lenilton Duarte)

Em Pernambuco, para os diversos intelectuais, sobretudo para os folcloristas, como vimos, a ciranda era uma prática cultural “pertencente aos populares.” Nos anos 1970, segundo os periódicos da cidade, outro segmento social passou a freqüentá-la e o sentido de pertencimento que a prática cultural supostamente mantinha com um determinado grupo de pessoas, na concepção desses estudiosos, foi “quebrado.” Esse discurso estava baseado na concepção de “povo” que o colocava como detentor de uma cultura entendida como ‘original e pura’, representada no folclore e na nomeada “cultura popular.”

A concepção de que as cirandas eram uma forma de divertimento “popular”, uma manifestação “genuína” do cotidiano de pessoas simples, uma prática cultural “autêntica” e “espontânea” do “povo”, provocou um debate entre os estudiosos a partir do momento em que as rodas de adultos passaram a circular em outros espaços. A manifestação passou a interagir com as mudanças que estavam sendo operadas na cidade, transformando-se gradativamente em diversão de outras camadas sociais, no momento em que as rodas “[...] foram invadidas pelos veranistas e depois pelos turistas de classes sociais mais altas”, e “[...] tornou-se uma dança da moda.”¹²⁰

Descrita como uma prática democrática, não havendo espaços para nenhum preconceito ou caso de rejeição por idade, cor, sexo, condição social ou econômica,

¹¹⁹ ARAÚJO, Cylene, op.cit., p.31.

¹²⁰ BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara, op. cit., p.122.

contraditoriamente, a presença de outro grupo social, denominado de classe média, foi considerada, por alguns estudiosos, como negativa e perniciosa à ciranda.¹²¹ Esse processo teria ocorrido, no entendimento do folclorista Evandro Rabello, a partir do momento em que “dançar ciranda, tornou-se coisa de predileção geral de estudantes, donas de casa, comerciantes, profissionais liberais, industriais, operários, etc.”¹²² Desse modo, a descrição de uma manifestação ao ar livre, dançada nas pontas de ruas, de participação ilimitada de pessoas, onde o mestre possuía um valor simbólico por sua inspiração de conduzir as rodas, não mais se adequava às cirandas da década de 1970, 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 canta, pois hoje dentro de determinados conjuntos, existe o cantor e o mestre funciona como uma espécie de proprietário, ou canta acidentalmente.¹²³

Uma matéria sob o título de *A dinâmica cultural da ciranda*, de Josemir Camilo de Melo, afirmou que entre os elementos que desencadearam as transformações da manifestação estão a inclusão de um novo público participante, considerado ‘não popular.’ Este, segundo o autor, não se identificava com a manifestação e, dessa forma, acarretava uma contribuição negativa para a mesma, visto 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 perniciosa, pois, longe de se identificarem com a dança e todo seu revestimento cultural, buscaram auferir somente o exótico.¹²⁴

As mudanças que incidiram sobre as diversas manifestações culturais populares em Pernambuco nesse período, em especial a ciranda, no entendimento de parte dos estudiosos, não faziam parte da dinâmica do processo histórico-social pelos quais os grupos, no seu saber-fazer, vivenciavam. Essa concepção se afinou com o ideal romântico na crença de que as práticas culturais populares seriam “puras, ingênuas, e boas”, e a idéia de que o popular e o folclórico estariam distantes da influência das transformações da sociedade moderna.¹²⁵

¹²¹ Ver RABELLO, Evandro, op. cit., p. 43 e DINIZ, Jaime, op.cit., p.30.

¹²² RABELLO, Evandro, op. cit., 85.

¹²³ Idem, p.56.

¹²⁴ MELO, Josemir Camilo de. *A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte I*. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

¹²⁵ Para aprofundamento dessa discussão ver. ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. Programa de estudos e pós-graduados em ciências sociais / PUC, São Paulo: 1985.

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 de massa, a intervenção dos órgãos de turismo, entre outros, acarretavam nas práticas culturais em Pernambuco nos anos 1960 e 1970. Essas narrativas se configuraram, sob um suposto risco iminente de desaparecimento das manifestações populares, motivando ações institucionais na missão de proteger a supostamente ameaçada cultura popular, redimindo-a a uma dimensão de permanência.

Para Maria Goretti de Oliveira, a luta pela valorização e defesa das práticas populares em Pernambuco foi realizada com o objetivo de protegê-las e preservá-las, subentendendo-se que estavam condenadas à extinção e que precisavam, portanto, ser protegidas. Será imbuído, dessa idéia, que intelectuais a frente de instituições como a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, Secretaria Municipal de Cultura do Recife, Emetur e Empetur, irão implementar diversos projetos e programas culturais nos quais os grupos de cirandas foram incluídos, com a perspectiva de valorizar para preservar. Essa concepção compreendeu:

[...] as culturas artísticas como objetos e não como manifestações de processos culturais, como se elas pudessem ser mumificadas ou colocadas em algum lugar intocável para livrar-se da deterioração, esquecimento, e descaracterização. Esta interpretação coloca a época áurea das artes populares no passado, enquanto o presente torna-se uma ameaça constate às suas *originalidades* ou *autenticidade*.¹²⁶

Na compreensão de José Reginaldo Santos Gonçalves, o temor pelo desaparecimento, ou seja, o medo da perda dos valores culturais não seria ocasionado por algo exterior, mas partiria das próprias estratégias discursivas de apropriação pelos intelectuais de uma cultura em nome da nação, ou de qualquer outra categoria sociopolítica. Dessa forma, se experimentaria o medo da cultura ser definitivamente perdida. Para o autor:

Na medida em que, em nome da nação, de um grupo étnico ou de qualquer categoria coletiva, esses intelectuais, por meio de políticas de Estado, reapropriam-se de múltiplos e heterogêneos objetos e os recontextualizam sob os rótulos de patrimônio cultural, civilização, tradição, identidade e outros, eles produzem os valores que, supostamente, estão em processo de declínio e desaparecimento.¹²⁷

Parte dos intelectuais concebia a cultura, como se fosse um “modelo de duas camadas,” a cultura da “elite” e a cultura “popular”, estabelecendo uma fronteira definida

¹²⁶ OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de, op. cit., p.22.

¹²⁷ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002, p.88.

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 de tais grupos.¹²⁸

A morte anunciada das práticas culturais em Pernambuco, bem como do folclore de um modo geral, foi enunciada por diversos folcloristas do período. Estes entendiam que o folclore passava por uma série de dificuldades, diante do progresso que “descaracterizava as manifestações populares”, misturando o ‘tradicional’ e o ‘moderno’, estabelecendo conflitos entre o tecnológico e o folclórico. Para Michel de Certeau, a anunciação da morte da cultura popular dá-se em função dos estudos sobre as práticas culturais, os quais só se tornaram possíveis ao se retirar à cultura popular do povo, reservando-se a mesma aos estudiosos letrados, sobretudo aos folcloristas. Na concepção de Michel de Certeau, os intelectuais apreendem a cultura popular através da imposição de seu saber, matando-a ao mesmo tempo em que a enunciam.

Do mesmo modo, não surpreende que a julguem “em via de extinção”, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranquilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido. Ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo.¹²⁹

Por vezes, no plano da interpretação folclórica, os intelectuais tenderam a abordar os elementos constituintes das práticas culturais em que elas se apresentavam como se fossem um “sistema fechado”, que se reproduziria mecanicamente mumificado. Para esta interpretação, a época áurea da cultura popular estaria sempre no passado, e desse modo, nos discursos havia um chamado ao seu resgate. Nesse sentido, 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 imanentes ao “povo.”

Nessa perspectiva, valorizava-se um sentido de tradição, pondo-se como garantia de crenças, enunciados, visões de mundo, práticas e comportamentos na qual o “progresso” e a “modernização” da cidade implicariam em um processo de dessacralização da “sabedoria

¹²⁸ Para aprofundamento dessa questão ver BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹²⁹ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995, p.56.

popular.”¹³⁰ No Recife, 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, de vivenciar as práticas culturais, resultaram em uma nostalgia do passado por parte dos intelectuais no século XX. O saudosismo dos modos como as práticas culturais eram vivenciadas no passado, e a negação das mudanças advindas do presente “[...] parece ter dominado o pensamento dos autores pernambucanos da primeira metade do século XX.”¹³¹

Segundo o historiador Raimundo Arrais, o Recife para intelectuais como Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Antônio Austragésilo e, principalmente, Gilberto Freyre, revelava-se a partir de um sentido de autenticidade, que a cidade não mais abrigava. E, a esses intelectuais de Pernambuco coube, revolver o passado, trazendo à tona a “pureza”, os traços intocados, em que estava depositado um modo de ser pernambucano, isto é, a pernambucanidade que os distinguia de outros povos. Esses intelectuais “[...] por diferentes caminhos, evocam formas de convivência do passado, que lhes pareciam fundamentais na manutenção da continuidade de uma comunidade que, no século XX, se vê submetida ao império desagregador da vida moderna.”¹³²

Ao elencar os intelectuais acima, Raimundo Arrais afirmou que a saudade do passado não estava restrita aos mesmos, nem “[...] 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 [...]”¹³³ Nos periódicos do Recife, nos anos 1970, esse saudosismo era freqüentemente noticiado com um chamado para salvar das mudanças, as “tradições próprias” de Pernambuco, que estariam sendo “descaracterizadas”, esvaziadas de “autenticidade” e “originalidade”, alteradas por intervenções advindas do progresso e do capitalismo.

Para Maria Goretti da Rocha, o progresso e o capitalismo demandavam ingerências das instituições responsáveis pelo turismo no Estado em busca de retornos financeiros, transplantando as cirandas, bem como as demais “práticas culturais de seus “habitats” naturais, onde se realizavam de forma espontânea e improvisada, para espaços cênicos onde

¹³⁰ O conceito de tradição não constitui algo estanque, faz parte de uma construção histórica na qual seu sentido variou ao longo do tempo, parte de uma perspectiva que a identificava com o “atraso” e o primitivismo, para tornar-se objeto de uma interpretação valorizadora que buscava o sentido de uma “essência” nacional. Ver essa discussão em CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.245-247.

¹³¹ ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006, p.19.

¹³² Idem, p.38.

¹³³ Ibidem, p.15.

se realizam de forma ensaiada.”¹³⁴ O *Diário de Pernambuco*, em matéria intitulada *A morte da tradição*, apresentou com melancolia as razões do esvaziamento dos sentidos das práticas populares no Recife. O periódico anunciou a morte de tais práticas em conseqüência, por exemplo, da mercantilização da cultura, 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 (*sic*) 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.¹³⁵

Em Pernambuco, alguns intelectuais defendiam que se deveria buscar as “verdadeiras raízes regionais”, sob o conceito de pernambucanidade, inventando uma tradição, por vezes agregada a imutabilidade da cultura, definindo identidades e lugares sociais. Para o historiador Durval Muniz Albuquerque:

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; [...] é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia de perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados.¹³⁶

É relevante ressaltar que a invenção de uma tradição pernambucana estava relacionada a um momento da história social e urbanística do Recife, em um período de redefinições econômicas e políticas que a capital de Pernambuco passou a assumir no país.¹³⁷ O medo compartilhado por parte da sociedade pernambucana, diante de uma “nova ordem” originou em alguns intelectuais o refúgio ao passado e a negação de um presente que se apresentava. Durval Muniz de Albuquerque destacou que o medo:

[...] de não ter espaços numa nova ordem político-econômica que se reordenava no Brasil, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaziar, é

¹³⁴ OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de, op. cit., p.20.

¹³⁵ *Diário de Pernambuco*, 07 de abril de 1977. Matéria sem autoria.

¹³⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio de Magareth Rago, 3ª edição, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006, p.76.

¹³⁷ O conceito de tradição, como algo imutável, costume advindo de tempos imemoriais, sofreu um deslocamento através da historiografia recente que passou a apontar as intenções e fabricações das tradições como invenções. Para aprofundamento dessa discussão ver HOBBSBAWN, Eric e TERENCE, Ranger. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

que leva à ênfase na tradição, [...] essa tradição procura ser baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica.¹³⁸

Mike Featherstone apontou a relação da tradição com o saudosismo, sentimento compartilhado por parte dos intelectuais no Recife, analisando que as tradições populares seriam percebidas como uma espécie de refúgio de um passado que foi perdido no processo de modernização.¹³⁹ Segundo o autor, era como se retomando os laços com as culturas teoricamente pouco afetadas pela modernidade, poder-se-ia reconduzir a sociedade a um percurso histórico interrompido por pressões externas. Nesse sentido, a tradição nutria um conteúdo de conservadorismo, de fuga contra o presente e contra o futuro ameaçador, como noticiou o *Diário de Pernambuco* na matéria *A morte da tradição*.

Retomando os estudos que assinalaram a construção das tradições como uma invenção, Homi Bhabha sinalizou que a valorização da tradição não seria apenas uma tentativa de restabelecer valores perdidos com a modernização, mas indicaria uma negociação entre o centro e as minorias na reorganização social.¹⁴⁰ No caso da ciranda, poderíamos entender a sua valorização como o resultado também de um processo social, no qual os cirandeiros atuaram como agentes ativos, em busca de mecanismos para o estabelecimento de relações com outros segmentos da sociedade, à procura de novos espaços sociais para o fazer de suas práticas culturais.

Nestor Garcia Canclini desenvolveu o conceito de hibridismo cultural concentrando sua análise na complexidade das relações culturais. Suas reflexões contribuem no sentido de pensarmos o processo que permeou as rodas de cirandas no século XX em Pernambuco, ao realizarmos um contraponto da concepção dos intelectuais para os quais as transformações operadas nas cirandas a retiravam da “guarda do povo.” Para Nestor Garcia Canclini, 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. Nestor Garcia Canclini ressaltou que o desenvolvimento moderno não extinguiu as “culturas populares tradicionais”, uma vez que o avanço das comunicações e as transformações técnico - científicas não suprimem o folclore,

¹³⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, op. cit., p.76.

¹³⁹ Ver essa discussão em FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

¹⁴⁰ Ver BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

sendo inclusive as indústrias culturais, aliadas ao folclore e ao populismo político, os três elementos que levaram o “popular” à cena.¹⁴¹

Entendemos que as mudanças que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais, dentro da perspectiva de que a cultura é fruto das pessoas. Estas, vivem em uma sociedade que se transforma em virtude de processos históricos, nos quais os sujeitos sociais trocam experiências entre si o tempo todo, circulam entre diferentes regiões, espaços, migram, se influenciam, modificam-se às vezes para realçar diferenças recíprocas e satisfazer suas necessidades.¹⁴² Dito de outra forma, os sujeitos sociais vivem inseridos em “[...] sociedades não estáticas, [...] isso faz com que elementos de uma determinada matriz viajem “para fora”, e outros, externos, sejam assimilados por ela.”¹⁴³

A problemática da transmissão cultural se impõe assim como um capítulo importante para a compreensão das influências mútuas.¹⁴⁴ Dessa forma, mestres cirandeiros dominam repertórios amplos, circulam em diferentes práticas culturais, como o coco, o mamulengo, o cavalo-marinho, o maracatu, entre outros. As artes e as festas conversam umas com as outras, com o cotidiano, sobretudo, os indivíduos participam de vivências dentro de um espaço-tempo distinto, que se moldam e são moldados, atravessados por processos e tendências históricas incontroláveis e amplas.

A cultura, nesse sentido, não permanecerá estanque, fixa e imutável, como se pudesse ser isolada em determinados grupos e ambientes identificados como “populares.” Essa foi a concepção de alguns estudiosos com relação à ciranda em Pernambuco, como se determinadas práticas culturais, como a ciranda, “pertencessem” apenas ao “povo”, compreendido como categoria homogênea dentro do processo histórico-social. Desconstruir esse entendimento é tentar estabelecer a compreensão de que a cultura é um conjunto de práticas, modos de ser e estar no mundo. Estes são móveis e permeáveis a novos conhecimentos e experiências, livres de um passado cristalizado pela inércia cultural. O que sugere pensarmos a cultura popular não como dado ahistórico, mas como produto da ação humana histórica e socialmente situada e construída, fruto de um diálogo entre permeâncias e mudanças.

Assim, concebemos a roda de ciranda em Pernambuco no período de 1960 a 1980, não apenas como uma manifestação estritamente “popular” em si, mas uma prática cultural que

¹⁴¹ Ver essa discussão em CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 215.

¹⁴² Ver essa discussão em CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular In: *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares*.

¹⁴³ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 74.

¹⁴⁴ Essa discussão encontra-se em ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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 nas cirandas, mas desloca o lugar da investigação, assinalando práticas que são vivenciadas de maneiras distintas nos usos e nas interações inscritas nas práticas dos indivíduos em determinada sociedade.

1.6 No meio do povo: O Movimento de Cultura Popular e a busca das “raízes” da cultura brasileira

“o que for do povo, guarde porque é sábio”
(folclorista Renato Almeida)

Abordaremos o Movimento de Cultura Popular (MCP), bem como o Movimento Armorial visando compreender o ambiente de discussão intelectual, isto é, quais as concepções de cultura popular e de povo que os intelectuais desses dois movimentos possuíam, no período de 1960, início do MCP a 1970, ano da criação do Movimento Armorial. É relevante entender a compreensão dos estudiosos que faziam parte desses movimentos em virtude de que algumas concepções se afinavam com as discussões realizadas sobre a ciranda em Pernambuco, por estudiosos e cronistas, ou seja, tais discussões possuíam uma co-relação com as idéias, ações e pesquisas realizadas pelo MCP e pelo Armorial.

O início da década de 1960, no Brasil, foi um período em que vários setores de esquerda aglutinaram-se em projetos que objetivavam conscientizar as camadas populares da situação social do país. As reflexões sobre a arte engajada com a política se faziam presentes nos meios artísticos e intelectuais.¹⁴⁵ O período também foi marcado por momentos de inquietações nas áreas rurais, devido às reivindicações camponesas pela reforma agrária, enquanto que na cidade se lutava pelas reformas de base. No campo, a luta ocorria por meio das ligas camponesas; na cidade, através do desenvolvimento do sindicalismo.

Em Pernambuco, o início dos anos 1960 foi de grande movimentação política. As ligas camponesas haviam ampliado a sua influência, adquirindo repercussão internacional, dinamizadas pela atuação do deputado Francisco Julião. “O período que compreende desde a

¹⁴⁵ Exemplos dessas ações foram os Centros de Cultura Popular (CPC). O primeiro CPC, ligado à UNE, surgiu no Rio de Janeiro, em 1961, definindo estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de esquerda. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs, organizados por todo o país, tratavam de desenvolver uma cultura engajada de atitude conscientizadora junto às classes populares.

criação das Ligas Camponesas até o golpe militar de 1964 transformou o Nordeste e as lutas sociais no meio rural em objeto de incontáveis reportagens na imprensa nacional e mesmo internacional.”¹⁴⁶

É sob esse cenário da década de 1960, com o apoio do prefeito do Recife Miguel Arraes de Alencar, que surgiu de forma institucionalizada o Movimento de Cultura Popular (MCP), um movimento instituído por um grupo de intelectuais, que tinha por base a educação e o desenvolvimento da cultura. Os intelectuais que faziam parte do MCP fundamentavam-se nas “raízes” da cultura popular, estimulando o desenvolvimento intelectual e crítico das camadas populares.¹⁴⁷ “Entre seus fundadores, conforme Diário Oficial de Pernambuco de 12/09/1961, o MCP contou com nomes tais como: Germano Coelho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, Aloízio Falcão, Paulo Freire, Francisco Brennand e Luiz Marinho.”¹⁴⁸

Ligado ao crescimento das esquerdas em Pernambuco, o MCP em termos políticos compreendia a “cultura do povo” e o estímulo as suas expressões culturais como uma mola propulsora no sentido de se conceber, a partir da educação, cidadãos atuantes e críticos dos problemas sociais. A concepção dos intelectuais do Movimento entendia a cultura popular como guardiã das tradições brasileiras, buscando no “popular” os elementos simbólicos para a construção de uma cultura nacional. Nessa perspectiva, alguns participantes do MCP como Germano Coelho, fundador e presidente do movimento, e o escultor Abelardo da Hora pensavam em uma relação de aprendizado, ligando a juventude, a intelectualidade e a cultura ao “saber do povo.”

Nesse processo de aprendizado, os intelectuais do MCP atuariam com a doação da ciência e da técnica e o povo participaria com a concessão de um sentido “autêntico” do sentimento e das “raízes” brasileiras, para a formação de uma cultura nacional. Segundo Maria Thereza Didier, no discurso de aprendizagem do MCP:

[...] o povo também é representado como uma massa amorfa de “gente pobre e humilde”, cuja cultura e experiência é “despossuída” de saber, já que quem fornece o conhecimento é a vanguarda humanizada do MCP. [...] o Movimento organizou

¹⁴⁶ MONTENEGRO, Antônio Torres. *História, metodologia e memória*. São Paulo: Contexto, 2010, p.85.

¹⁴⁷ O MCP surgiu em dois momentos, em meados da década de 1950 com o apoio do prefeito do Recife Pelópidas Silveira, momento o qual às ações do movimento não foram institucionalizadas, e posteriormente na década de 1960, com sua institucionalização, como extensão da Prefeitura do Recife sob a gestão de Miguel Arraes. Ver BARBOSA, Letícia Rameh na obra *Movimento de cultura popular: impactos na sociedade pernambucana*, Recife: Ed. do autor, 2009, p.73.

¹⁴⁸ MAURICIO, Ivan, op.cit., p.17.

alguns eventos para estabelecer uma comunicação eficiente com o “povo”, conscientizando-o dos problemas sociais do país.¹⁴⁹

A questão da “tradição” e das “raízes autênticas” bastantes presentes nos debates dos intelectuais em torno das práticas culturais em Pernambuco nas décadas de 1960 e 1970 faziam parte das idéias dos intelectuais do MCP. “Tradição” e “raízes” que estavam sob a “guarda do povo” e que para Germano Coelho:

[...] cada vez mais os padrões vigentes eram padrões e matrizes de outras culturas. Isso evidenciava um esquecimento das raízes culturais brasileiras. Desse ponto de vista, o MCP pensou que indo buscar as raízes da cultura brasileira onde elas se encontravam, no meio do povo, nós estaríamos concorrendo para o desenvolvimento de uma cultura mais autenticamente nacional.¹⁵⁰

A concepção de povo, concebida pelos estudiosos nesse período, era de uma classe social distinta, econômico e culturalmente da denominada classe média, portadora de uma cultura erudita, perspectiva dicotômica afinada com a de intelectuais como Evandro Rabello e Jaime Diniz, dentre outros, que viam como deturpações os novos espaços e segmentos sociais que as cirandas passaram a aglutinar.¹⁵¹ O Romancista, teatrólogo, fundador do Teatro Popular do Nordeste e ex-presidente da Comissão Pernambucana de Folclore, Hermilo Borba Filho fez esta distinção ao conceituar o erudito e o povo em entrevista realizada em 1976. Hermilo Borba Filho ao distinguir o teatro feito pelo erudito e o “real teatro do povo” sentenciou:

Este é o real teatro do povo que, sem paternalismo, precisa ser amparado e reservado para ele, sem intromissão de pesquisadores abelhudos que só fazem complicar as coisas. Nós eruditos somos uns bichos diferentes. Não nascemos povo (povo no sentido daquele que passa fome, que não sabe ler, que não vota, que mora na lama: ao mesmo tempo a escória e o sal da terra). Façamos o nosso teatro e deixemos que ele faça o dele.¹⁵²

A compreensão de povo, despossuído de condições sociais, na concepção de Hermilo Borba Filho, era a mesma do escritor Ariano Suassuna, para quem o “povo do Nordeste sabe, com uma arte estranha e poderosa, criar a beleza a partir da miséria, e consegue manter sua grandeza no meio da maior degradação.”¹⁵³ As expressões e práticas culturais populares

¹⁴⁹ MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970 -76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000, p.93.

¹⁵⁰ Entrevista de Germano Coelho. In: MAURICIO, Ivan, op. cit., p.22.

¹⁵¹ Analiso nesse sentido a concepção dos intelectuais dentro da perspectiva do MCP e do Movimento Armorial, bem como dos folcloristas e cronistas que escreveram nos periódicos da cidade, sem, no entanto, afirmar que esta era a compreensão unívoca de todos os intelectuais no período.

¹⁵² Entrevista de Hermilo Borba Filho. In: MAURICIO, Ivan, op. cit., p.36.

¹⁵³ MORAES, Maria Thereza Didier de, op. cit., p.58.

como fonte “autêntica” de uma cultura nacional, permearam as representações românticas em torno da cultura popular. O historiador inglês Peter Burke observou que, no final do século XVIII, houve uma procura intensa, por alguns intelectuais europeus, sobretudo pelos românticos alemães, de catalogar e compreender o que eles denominavam de cultura popular, e representavam-na como manifestação de espontaneidade e simplicidade, contrapondo-se aos preceitos da civilização moderna.

Peter Burke assinalou que os intelectuais descreviam o “povo” como pessoas simples, analfabetas, de instinto apurado e estreitamente ligadas às tradições da região. Os costumes e as maneiras das pessoas mais simples interessavam, à medida que expressavam, para esses intelectuais, a possibilidade de, através do resgate da tradição, construir os valores de um caráter nacional.¹⁵⁴ Nessa busca da cultura nacional, na concepção do MCP, a sociedade deveria se voltar para o povo, aprender com ele, através de suas práticas culturais “espontâneas, simples, puras e autênticas”, essa seria a importância do povo e de sua cultura, pois:

A arte popular brasileira está enraizada no nosso povo, nas camadas populares. A importância grande do povo, das camadas populares, quando se fala em arte, é que elas estão, exatamente, como guardiãs das tradições mais autênticas do país. A classe média e as classes altas, em grande parte, esqueceram o que significam essas tradições. Elas têm que aprender com o povo.¹⁵⁵

Com a finalidade de concretizar seus objetivos, “no MCP, cada grupo de profissionais trabalhavam a cultura popular dentro do seu saber, ou seja, do seu conhecimento, transmitindo para a sociedade a arte, a música, o teatro e a dança que o povo queria aprender e que traziam traços expressivos da cultura local.”¹⁵⁶ É relevante destacar dois membros do Movimento de Cultura Popular, entre os diversos intelectuais que fizeram parte do Movimento, o padre Jaime Cavalcanti Diniz e a cantora Terezinha Calazans, que no MCP contribuíram para dar uma maior visibilidade à ciranda através de pesquisas e dos registros que realizaram da prática cultural e, de estarem presentes nas discussões em que a ciranda encontrava-se nos anos 1960 e 1970 em Pernambuco.

É válido mencionar esses dois intelectuais que fizeram parte do Movimento de Cultura Popular pela relação significativa, salvo as especificidades de cada um, com os estudos sobre a ciranda no Estado de Pernambuco. O padre Jaime Diniz, realizou diversas pesquisas de

¹⁵⁴ Ver BURKE, Peter *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁵⁵ Entrevista de Germano Coelho. In: MAURICIO, Ivan, op. cit., p.25.

¹⁵⁶ BARBOSA, Letícia Rameh, op.cit., p.65.

campo sobre as rodas de adultos, as quais foram publicadas na obra *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano* em 1960. As concepções do referido pesquisador em relação à dança de roda, mas não apenas a dele, se afinavam com as idéias de “pureza, espontaneidade e autenticidade” dos intelectuais do MCP. “Pureza e simplicidade” que a ciranda e o “povo” que a praticava, na concepção de diversos estudiosos, possuíam. Para Jaime Diniz a ciranda representava “[...] a ingenuidade, [...] um ar de simplicidade que não nos é apenas uma lição, mas qualquer coisa capaz de nos humilhar.”¹⁵⁷

Pároco da paróquia de Casa Amarela, Jaime Diniz ao lado do maestro Mário Cântio, foi responsável pela parte musical do MCP, regia um grupo de crianças em um coral, o qual se exibia em diversas atividades do movimento e eventos festivos. O musicólogo também fez parte, por diversas vezes, da comissão julgadora dos Festivais de Cirandas nos anos 1970, ao lado de outros intelectuais. Nos anos 1950/60 realizou diversas viagens à Zona da Mata pernambucana pesquisando sobre as rodas de adultos, período em que manteve contanto com vários cirandeiros no Estado. O pesquisador divulgava suas pesquisas e concepções sobre as transformações das cirandas em diversos periódicos da cidade.

Também integrante do Movimento de Cultura Popular, Terezinha Calazans, cantora, compositora e atriz, fez parte do Teatro Popular do Nordeste – TPN, criado por Hermilo Borba Filho. Atuou no MCP, ainda como estudante, participando de algumas peças de teatro. Ao lado de artistas como Naná Vasconcelos, Geraldo Azevedo, dentre outros, a cantora realizou discussões sobre música nacional, aproximando-se de ritmos regionais como a ciranda. Nos anos 1960, Terezinha Calazans realizou pesquisas sobre a ciranda em Pernambuco, visitando inclusive a *Ciranda de Caetés*, do mestre Antônio Baracho, na cidade de Abreu e Lima.

Em 1967, a compositora lança o Lp “Têca, Selo Mocambo”, com uma seleção de cirandas, tendo a canção “*Quem me deu foi Lia*” adquirido sucesso na época, sendo denominada pelos periódicos da cidade como o ‘hino das cirandas.’ A referida canção ajudou a alçar a cirandeira Lia de Itamaracá a ser conhecida como a “Rainha da Ciranda”, como foi denominada pelos jornais do período. A ciranda “*Quem me deu foi Lia*”, ao mesmo tempo em que foi parte constitutiva da história de Lia de Itamaracá, produziu também disputas em torno de sua autoria entre os cirandeiros no momento em que a ciranda estava bastante presente nos espaços de lazer da cidade e, que a indústria cultural se fazia presente, assunto que será melhor esboçado no terceiro capítulo.

¹⁵⁷ DINIZ, Jaime, op. cit., p.30.

Com a proposta de “[...] unir intelectuais, governo e povo, na grande tarefa de democratizar o ensino das Artes e democratizar a Cultura”¹⁵⁸, o MCP elaborou um plano de educação e cultura popular abrangendo diversas atividades. Podemos citar como exemplos, o programa de educação para adultos, com o método Paulo Freire, a realização de festas com entrada franca, como o São João e o Natal, onde se apresentavam grupos de cirandeiros do Estado de Pernambuco, violeiros, coquistas, reisados, pastoris, entre outros, a promoção de praças de cultura, espetáculos teatrais e festivais.

A relação na década de 1960 dos três elementos constitutivos do MCP: povo, cultura e educação, afinava-se com a idéia centralizada no processo de conscientização e politização das camadas populares, que ao mesmo tempo eram guardiãs da “autêntica cultura brasileira”, mas encontravam-se excluídas de melhores condições de vida. Então, foi a partir dessa constatação que, segundo o presidente e fundador do MCP, surgirá a necessidade de mudança, uma vez que:

Sentíamos apenas que aqueles que guardavam na arte [...] as melhores tradições culturais do Brasil, as mais autenticamente brasileiras, estavam nessa camada popular. [...] que exatamente os que guardavam valores dos mais importantes para o país, dentro do país não tinha vez. Exatamente porque estavam sub-nutridos, morando em condições deploráveis, sem nenhum acesso ao poder, nenhuma participação como agente dentro do país, mesmo porque a maioria sequer votava. Por que? Porque não eram alfabetizados. Muitos desses que guardavam alguns dos maiores valores brasileiros, não eram considerados dentro do país.¹⁵⁹

A concepção de alguns intelectuais do MCP de uma arte popular como propulsora de transformações sociais, foi questionada pela idéia de uma arte não comprometida com um projeto político e, opiniões dissidentes de outros intelectuais do movimento, para quem a arte não deveria estar preocupada com questões políticas e sociais, destoaram o pensamento dos integrantes do MCP. Para o Movimento de Cultura Popular “[...] a arte tinha um importante papel: colocar questões para o povo, fazendo-o pensar e entender a situação social do Brasil.”¹⁶⁰ As vozes dissonantes, dentre elas a do escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, acarretaram uma crise no MCP, decorrente do conflito entre os que objetivavam resultados políticos imediatos e os que pensavam em primeiro plano na elevação cultural do povo.

Segundo Maria Thereza Didier, o teatrólogo Ariano Suassuna acreditava que a arte com a proposta de elucidar e promover transformações nas condições políticas e sociais

¹⁵⁸ Abelardo da Hora. In: MEMORIAL DO MCP. – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1986, p.14.

¹⁵⁹ Entrevista de Germano Coelho. In: MAURICIO, Ivan, op. cit., p.29.

¹⁶⁰ MORAES, Maria Thereza Didier de, op. cit., p.95.

perderia seu poder encantatório, sua beleza, elemento necessário e fundamental para o escritor. Apesar de compartilhar de algumas idéias do MCP, como por exemplo, que a cultura popular guardava os elementos mais “autênticos” preservados das raízes culturais brasileiras, Ariano Suassuna, por diversas vezes, se demonstrou contrário às posições do engajamento político nas manifestações artísticas. Sócio fundador do MCP, Ariano Suassuna se desligou do movimento, discordando da concepção de arte dirigida, ou seja, da elaboração artística como instrumento de um projeto político ou educacional, base do Movimento. Sobre isso afirmou Ariano Suassuna:

Eu comecei a discordar do MCP do mesmo jeito que eu discordava do governo de Arraes. O problema principal eram os marxistas. Eu sempre fui de esquerda, mas não era favorável à colaboração (com os marxistas). [...] eu tinha rompido com o MCP justamente porque era contra a utilização do teatro para a defesa de qualquer causa, não poderia fazer um espetáculo só para criticar o que quer que fosse.¹⁶¹

O Movimento de Cultura Popular acabou se desfazendo, em meio aos conflitos de opiniões dos intelectuais e a instituição do Golpe Militar em 1964, assim como os demais Centros Populares de Cultura espalhados pelo país. Diversos líderes foram presos, torturados e expulsos. Seis anos depois, sob a liderança de Ariano Suassuna, um grupo de intelectuais voltou a se reunir e a debater questões referentes à cultura popular, a partir da criação do Movimento Armorial, no qual a cultura popular novamente centralizava o manancial dos elementos mais “autênticos” das “raízes” culturais brasileira.

1.7 Anos 70 – A Cultura Popular e o Movimento Armorial

“Estamos convencidos de que a Cultura não é apenas o ornamento, é a expressão vital do seu país e do seu povo.”¹⁶²

O advento da ditadura militar no Brasil por um lado se definiu por sua dimensão política, por outro, apontou para transformações profundas nos diversos aspectos da sociedade. Seis anos após o golpe militar de 1964 que estabeleceu no Brasil um regime autoritário, de repressão, prisões, exílios e censura a cultura e as artes, o fechamento político não arrefecera. Sob o impacto do Ato Institucional n.º 5, o início dos anos 1970 foi marcado

¹⁶¹ Ariano Suassuna em entrevista concedida ao Jornal do Commercio, 13 de maio de 2010. Matéria intitulada *MCP - 50 anos*.

¹⁶² Antônio Farias, prefeito da cidade do Recife. Diário de Pernambuco, 08 de maio de 1975.

por um discurso governamental defensor de uma representação autoritária e unificadora de Nação, onde o Estado não apenas detém o poder da repressão, mas reconhece “[...] que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais.”¹⁶³

O Ministro da Educação Jarbas Passarinho defendia o incentivo de uma cultura representativa do “todo nacional.” Segundo Maria Thereza Didier, nessa busca nacionalista a política oficial de cultura recorria, entre outras coisas, às cores nacionais, ao futebol, ao samba e ao folclore; chamados a compor um cenário de leveza e otimismo da nação brasileira. Na construção de um futuro, as bases governamentais utilizavam um passado rico de símbolos, evocativos de uma nacionalidade isenta do que nomeavam de ideologias.¹⁶⁴

Nos anos de 1970, o Estado se empenhou na elaboração de uma política nacional de cultura, tendo como diretriz básica a postura da salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional, afirmado nas diretrizes da Política Nacional de Cultura (PNC), implantada em 1975 durante a gestão Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura (MEC). O item n.º 5 das diretrizes da PNC versa sobre “a proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artístico e ainda dos elementos tradicionais geralmente traduzidos em manifestações folclóricas e de artes populares, características de nossa personalidade cultural, expressando o próprio sentimento de nacionalidade.”¹⁶⁵

A região Nordeste, em algumas representações nacionalistas, foi identificada como fonte de “originalidade e identidade” da nação, relacionado-a com a infância do país. Considerada, por intelectuais de posições políticas a mais distinta, como o celeiro da “tradição” brasileira, a cultura popular em Pernambuco foi apreendida por folcloristas e estudiosos como “pura e autêntica”, vinculada à identidade nacional.¹⁶⁶ A perspectiva desses intelectuais estava presente nos debates nos anos 60 e 70 em Pernambuco, sobretudo em Recife, no embate da discussão entre a cultura popular, o folclore, a industrialização, principalmente da comunicação e a da indústria do turismo.

¹⁶³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.116.

¹⁶⁴ MORAES, Maria Thereza Didier de, op. cit., p.32.

¹⁶⁵ Diretrizes da Política Nacional de Cultura. Brasília, MEC, 1975, p. 25 – Apud. MICELI, Sérgio (org), Estado e cultura no Brasil. In: *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. Difel Editora, São Paulo: 1984, p.106.

¹⁶⁶ A procura de uma “essência” que representasse a identidade nacional foi projeto de alguns intelectuais brasileiros desde o século XIX, cuja preocupação era resgatar a “essência” do “ser nacional”, a partir de universos simbólicos imbuídos de elementos ditos imanentes ao povo brasileiro. Nesse sentido, as reflexões sobre a identidade brasileira estavam intimamente relacionadas à “inventividade autêntica” da cultura popular.

Seis anos após o fim do MCP e como ressonância a esse panorama político e cultural, surgiu em Pernambuco um grupo de artistas e intelectuais com o intuito de dar expressão a formas entendidas como “autênticas” da cultura brasileira. Fundado em 18 de outubro de 1970 por Ariano Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, o Movimento Armorial visava à realização de uma arte erudita, partindo das “raízes” populares da cultura brasileira, pressupondo que a expressão mais “autêntica” da cultura brasileira estaria enraizada na cultura popular.

Segundo Maria Goretti da Rocha Oliveira, para se compreender o cunho nacionalista do Movimento Armorial é necessário entender que ele “[...] surge como uma bandeira de resistência contra o servilismo cultural brasileiro perante os países hegemônicos, mais especificamente os Estados Unidos, sobretudo durante a década de 70, que foi marcada pelo início da industrialização da comunicação no Brasil.”¹⁶⁷ Em entrevista realizada em 05 de abril de 1986 na Universidade Federal de Pernambuco, Ariano Suassuna relatou o momento, segundo ele dramático, que a cultura brasileira vivenciava, explicitando a atuação dos movimentos anteriores, como o MCP e os CPCs, bem como as razões que o fizeram criar o Movimento Armorial:

No momento em que iniciei o Movimento Armorial, nós estávamos vivendo um momento dramático na cultura brasileira. Os Movimentos que na esquerda defendiam a cultura popular brasileira e a cultura brasileira, esses tinham sido desbaratados, destruídos e marginalizados. Aí resolvi criar o Movimento Armorial pra ver se criava uma fronteira de resistência, que fosse possível, para continuar a falar em Cultura Brasileira e Cultura Popular. Porque acreditava, como ainda hoje acredito, que no Brasil, o problema da Cultura Popular se identifica com o próprio problema da Cultura Nacional.¹⁶⁸

Na opinião de Ariano Suassuna era voltando-se para as “origens” e para o passado, que a cultura brasileira expressaria a sua singularidade, a partir da cultura popular, imbuída de elementos da “tradição” nordestina. Essa hipotética “tradição” nordestina, pernambucana, sobretudo, foi bastante “procurada” por diversos intelectuais que tentavam estimular e promover práticas culturais “autenticamente tradicionais” como a ciranda, por exemplo, evitando que ela desaparecesse, “contaminada” pelo progresso que a levaria ao

¹⁶⁷ OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de, op. cit., p.123.

¹⁶⁸ Ariano Suassuna em entrevista concedida em 05 de abril de 1986 no mestrado em antropologia da UFPE. Apud. OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de, op. cit., p. 127.

desaparecimento, entendido como “[...] o fim comum dos folguedos: resistência, assimilação, desaparecimento.”¹⁶⁹

Centralizada no folclore e nas práticas populares, o Movimento Armorial concebia que era no povo e nas suas práticas que se encontravam os elementos mais “autênticos” e preservados das “raízes” culturais brasileiras, pois “só o povo é que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras, que nós, atualmente, procuramos defender e recriar, contra a corrente “europeizante e cosmopolita.”¹⁷⁰ Na concepção de Ariano Suassuna a cultura popular era a expressão da “tradição”, edificava-se como resistência à desagregação capitalista/moderna. É relevante destacar que essa compreensão do Movimento Armorial e de seu idealizador, convergia no Recife com as idéias de alguns estudiosos e folcloristas, no que se refere à cultura popular no período dos fins dos anos 1960 e da década de 1970. Período em que Pernambuco, segundo os periódicos, vivenciava um estado de “[...] descaracterizações dos folguedos populares, ainda bem vivos e coloridos no interior do Estado e em subúrbios da capital, [descaracterizações que] de ano para ano, vêm alarmantemente ocorrendo.”¹⁷¹

Vinculada a um passado áureo, à “pureza” e à identidade nacional, a cultura popular, nessa concepção, era possuidora de uma “essência, de uma tradição e autenticidade”, como se fosse constituída através de um processo histórico linear, circunscrito apenas por permanências. Baseado nestes princípios e objetivando criar uma arte brasileira erudita ligada às “raízes” populares da cultura nacional, o líder do Movimento Armorial, passou a reunir pessoas identificadas com essa proposta, que abarcou diversos campos artísticos: música, gravura, cerâmica, tapeçaria, pintura, teatro, cinema e dança.

Quando o Movimento Armorial foi criado, era um momento relevante da industrialização e da comunicação no Brasil.¹⁷² A cultura popular aparecia em meio ao processo de disseminação da cultura de massa, dos meios de comunicação e da indústria do turismo, originando mudanças nos modos de fazer dos populares. Nesse período, segundo a matéria publicada no *Diário da Noite* nada tinha “contribuído mais para a descaracterização das tradições folclóricas do Nordeste do que a introdução nelas de inovações impróprias, inadequadas para satisfazer a desculpa cretina de que os tempos são outros.”¹⁷³

¹⁶⁹ MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte I. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

¹⁷⁰ SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

¹⁷¹ *Diário da Noite*, 27 de agosto de 1974.

¹⁷² Para essa questão ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁷³ *Diário da Noite*, 19 de junho de 1973.

A ciranda também fez parte dessas inovações, consideradas pelo *Diário da Noite* como “impróprias”, principalmente quando a roda de adultos, estimulada pelas políticas públicas de preservação e estímulo ao resgate das “tradições pernambucanas”, através dos festivais, das promoções folclóricas e turísticas, passou a ocupar novos espaços, aglutinar outros segmentos sociais e a ressignificar seus sentidos. Esses novos sentidos transmudaram a manifestação, que era percebida pelos estudiosos como uma prática cultural “autêntica do povo”, mas que as mudanças traziam alterações, resultando na conclusão apocalíptica de sua extinção, devido à “[...] descaracterização [...] uma vez que a dança está adentrando nas boates e em clubes fechados, virou dança da moda, e todo mundo dá a sua contribuição para a morte do original.”¹⁷⁴

No Recife, discutia-se nos periódicos as transformações que a modernização acarretava nas diversas práticas populares, como a ciranda, o bumba-meu-boi, o carnaval, etc., mudanças que, segundo os estudiosos, as descaracterizavam, extraídas de sua “pureza e autenticidade”, levando ao “[...] caminho natural de tudo que gente tem de mais puro: desaparecer.”¹⁷⁵ Tal compreensão era compartilhada pelo escritor Ariano Suassuna ao dizer que “o Movimento Armorial foi criado para ser uma bandeira de luta contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira.”¹⁷⁶

As concepções intelectuais do Movimento Armorial, ou parte delas, se afinaram com as ações culturais empreendidas nos anos de 1970 em torno da cultura popular pelos gestores das instituições públicas, como por exemplo, a prefeitura do Recife, através da Secretaria de Cultura, do Plano de Ação da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, na gestão do governo Moura Cavalcanti, bem como das atividades culturais promovidas pelas empresas de turismo em torno dos grupos de cirandas.

Em 1976, o Movimento Armorial possuía o apoio da prefeitura da cidade do Recife, na gestão do prefeito Antônio Farias, que tinha como Secretário de Educação e Cultura, o próprio criador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna.¹⁷⁷ No dia 15 de janeiro de 1978, uma matéria do *Diário de Pernambuco* intitulada, *O prefeito e a cultura*, Ariano Suassuna elogiou a administração do prefeito do Recife Antônio Farias que havia “[...]manifestado a maior preocupação com os assuntos culturais e determinado a efetivação de uma série de

¹⁷⁴ Afirmação do musicólogo Jaime Cavalcanti Diniz noticiada no Jornal da Cidade, 25 a 31 de maio de 1975.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Entrevista de Ariano Suassuna concedida a Revista Continente Multicultural. Ano II, n.º 14, fevereiro de 2002.

¹⁷⁷ Ariano Suassuna foi Secretário de Educação e Cultura do Recife na gestão do Prefeito Antônio Farias no período de 1975- 1979. Ver OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha de, op. cit., p. 145. Ver ainda Diário de Pernambuco em 18 de maio de 1977.

iniciativas em favor de nossa cultura.”¹⁷⁸ Como Secretário de Cultura, Ariano Suassuna, afirmou que a cultura “[...] é o alicerce subterrâneo sem o qual um povo não sobrevive, porque não terá duração, nem no tempo, nem no espaço.”¹⁷⁹ Dessa forma, o escritor elaborou o Projeto Cultural Cidade do Recife, cuja filosofia estava assentada em três pontos: a pesquisa e a divulgação do passado cultural, a valorização e a recriação das manifestações culturais do povo nordestino e a música urbana.

Esse projeto foi iniciado em 1975, na gestão de Antônio Farias, e sua primeira fase resultou na criação da Orquestra Romançal Brasileira, no Balé Armorial do Nordeste, no Coro Guararapes e na Orquestra Popular do Recife, entre outros, além dos trabalhos de pesquisas musicais realizado pelo padre e musicólogo Jaime Diniz, possibilitando a redescoberta de compositores como Luiz Álvares Pinto, José de Lima e Damião Barbosa, dos séculos XVIII e XIX. O Plano de Ação da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, implementado no período de 1976 a 1979, estabeleceu como algumas atividades a serem desenvolvidas os projetos: programa de incentivo às tradições culturais, o projeto de mobilização do professorado e dos jovens para a área da cultura, o programa de promoções culturais, o projeto difusão musical e o projeto de incentivo a literatura de cordel.

Todos esses projetos possuíam em comum o objetivo de valorizar e preservar as manifestações populares “autenticamente pernambucanas”, como afirmava trechos do Plano de Ação, em virtude do processo de urbanização e dos meios de comunicação em massa, que segundo as percepções dos estudiosos, deturpavam a cultura popular, destinando-a a extinção. O Plano de Ação da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco era um chamado à sociedade para a preservação das manifestações populares, utilizando principalmente o binômio professor-aluno, “[...] convocados e preparados para a tarefa de manter presente aquelas tradições.”¹⁸⁰

Com o pensamento de que as unidades escolares eram focos de irradiação e valorização da cultura, a Secretaria de Educação e Cultura (SEC) desenvolveu uma série de ações dirigidas ao magistério, quanto à preservação e difusão das práticas culturais “visando incentivar um comportamento mais participante, a SEC realizará para os docentes de 1º e 2º graus, [...] ciclos de estudo sobre temas culturais, iniciando com o Folclore Pernambucano e

¹⁷⁸ Diário de Pernambuco 15 de janeiro de 1978.

¹⁷⁹ Idem, 18 de maio de 1977.

¹⁸⁰ *Programa de incentivo às tradições culturais* do Plano de Ação da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, ítem 18, p. 95. Apud, MAURICIO, Ivan, op. cit., p. 105.

Arte Barroca em Pernambuco.”¹⁸¹ Ampliando o público para estudantes universitários e demais interessados em “[...] identificar as características regionais da cultura nordestina [...] o Curso de Cultura Nordestina entre seus expositores estão: Armando Souto, Ariano Suassuna, Mauro Mota, Gilberto Freyre, Hermilo Borba Filho, etc.”¹⁸²

Como secretário de cultura, Ariano Suassuna procurou implementar sua concepção de cultura popular através de ações institucionais da prefeitura da cidade do Recife, promovendo cursos e ciclos de estudos, geralmente ministrados nos períodos dos ciclos festivos do Estado de Pernambuco, como o ciclo junino, o natalino e o carnavalesco. Sob sua gestão, a SEC estimulava a formação de grupos folclóricos nas escolas de cirandas, cocos, pastoris, frevos, etc., incentivando as unidades escolares a realizarem também feiras de conhecimentos folclóricos, sobretudo no mês de agosto, considerado mês do folclore “[...] fazendo reviver, entre outras coisas, [...] manifestações em fase de desaparecimento. [...] manifestações populares autenticamente pernambucanas; [...]”¹⁸³

Nos ciclos de estudos, havia apresentações das manifestações populares como cirandas, cocos, pastoris, ressaltando-se a importância da valorização das práticas culturais tradicionais pela sociedade, tanto no âmbito público como no privado. Dava-se ênfase ao mês do folclore, comemorado na cidade, principalmente nos Centros Folclóricos, no Pátio de São Pedro e na Casa da Cultura, espaços destinados à apresentação dos folguedos populares, como “[...] a ciranda que nos últimos anos cresceu em conceito nacional e até mesmo internacional [...]”¹⁸⁴ e que representava uma forma de lazer para parcela da sociedade recifense, presente na programação semanal desses centros de cultura.

Desse modo, havia um ambiente de mediação cultural entre os intelectuais e os diversos grupos que faziam a cultura popular, sobretudo os grupos de cirandeiros que, presentes nesses espaços, irão construir e redefinir lugares sociais, adquirindo maior visibilidade para suas práticas, ampliando para outros segmentos sociais o público de participantes das rodas de cirandas. Progressivamente, o ambiente criado a partir dessas ações institucionais nos anos 1960 e 1970, proporcionou à ciranda, compreendida enquanto canto e dança, a adquirir uma maior visibilidade, atrelada às ações dirigidas para o desenvolvimento

¹⁸¹ *Projeto de mobilização do professorado para a área da cultura* do Plano de ação da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, ítem 18.1 p. 96. Apud, MAURICIO, Ivan, op.cit., p.105.

¹⁸² Diário da Noite, 13 de outubro de 1975.

¹⁸³ Diário de Pernambuco, 18 de maio de 1977.

¹⁸⁴ Diário da Noite, 23 de maio de 1974.

do turismo que promoviam os Festivais de Cirandas,¹⁸⁵ estimulando e incentivando o folguedo, bem como das instituições privadas que passaram a convidar grupos de cirandeiros para se apresentarem, resultando no:

[...] grande sucesso vivido pela Ciranda entre os pernambucanos, [...] [que] despertou a atenção dos diretores de empresa de turismo de Pernambuco para a brincadeira popular; a Empresa Metropolitana de Turismo da Cidade do Recife – Emetur foi a primeira a realizar ações especificamente ligadas à ciranda.¹⁸⁶

Segundo Américo Pellegrini Filho “a preferência pela ciranda na região aumentou consideravelmente [...] a ponto de a Empetur – Empresa Pernambucana de Turismo contratar cirandeiros famosos para alegrar nas noites de sextas, sábados e domingos em locais de grande afluência de visitantes, como o Pátio de São Pedro e a Casa da Cultura, na capital pernambucana, enquanto clubes e restaurantes promovem cirandas levados pela onda de interesse surgida em torno do fato.”¹⁸⁷

A chegada do cirandeiro Manoel Salustiano, também rabequeiro e mestre de cavalomarinheiro à capital pernambucana, coincidiu com a ascensão dos grupos de cirandas na cidade, e o mesmo procurou também se inserir nesse processo entrando em contato com o cirandeiro Antônio Baracho. Salustiano assinou diversos contratos com prefeituras, bares e restaurantes, cantando cirandas em Olinda, em Candeias, dentre outros. Sobre isso Salustiano afirmou:

O velho Baracho tava com uma ciranda, quando eu cheguei aqui ele tinha essa ciranda lá em Abreu e Lima. Eu falei com ele. [...] Eu tou com vontade de fazer uma cirandinha também, mas eu não sei muito de música de ciranda, aí eu tou com vontade de cantar a ciranda do senhor, o que eu sei do senhor. [...] Aí eu comecei a ciranda, e cantando só ciranda dele, [...] Ai arrumei um contrato na Ribeira de Olinda, e mais outro contrato na Sé, e o povo gostando da minha ciranda, gostando mesmo, [...] Arrumei um contrato no Casarão da Ribeira, lá num largo perto do Mercado, era de um cara que era metido a carioca e tinha esse restaurante. Aí na sexta-feira, eu brincava ciranda no Mercado, com contrato da prefeitura, e no sábado cantava pra ele no Casarão, era outro contrato. E o povo gostando. Passei mais ou menos um ano nesse lugar, aí um dia chegou um carioca. [...] Ele disse, tenho um restaurante em Candeias, chamado Bar o Cirandeiro, e eu já fui buscar uns cinco cirandeiros no interior e não dá ninguém, e o povo disse que só ia se eu viesse buscar você em Olinda, que o melhor cirandeiro daqui é você, já tem sua fama lá.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Na década de 1970 foram realizados não só festivais de ciranda, como também de outras práticas culturais, como concursos de banda de pifanos, danças folclóricas, de culinária local, de frevo, etc., práticas compreendidas como “autenticamente pernambucanas” como parte das políticas culturais da Empetur e da Emetur objetivando preservar a “tradição” da cultura popular em Pernambuco.

¹⁸⁶ VICENTE, Tamisa Ramos. *Vamos cirandar políticas públicas de turismo e cultura popular: festivais de ciranda em Pernambuco 1960 – 1980*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Caxias do Sul, Turismo, 2008, p. 87.

¹⁸⁷ FILHO, Américo Pellegrini. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: 1982.

¹⁸⁸ Entrevista de Manoel Salustiano In: NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. *Família Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos da Zona da Mata*. Recife: Ed. do autor, 2000, p.54.

O periódico *Diário da Noite* publicou uma matéria sobre a política cultural de incentivo do Estado de Pernambuco, através das ações implementadas pelo Departamento de Cultura, pela Emetur e pela Empetur, promovendo apresentações folclóricas e incentivando a cultura popular, que segundo o jornal, sem ações como essa, as tradições folclóricas tenderiam ao desaparecimento:

A (*sic*) muito tempo não contavam as manifestações e as tradições folclóricas do Estado com tantos incentivos como no atual Governo. [...] o Departamento de Cultura do Estado, a Empresa de Turismo de Pernambuco e a Empresa Metropolitana de Turismo tem desenvolvido ultimamente uma série de esforços objetivando a animar e a preservar as tradições da cultura popular nas suas mais variadas formas, [...] As cirandas, [...] e folguedos outros [...] têm sido convocados para apresentações e dado mostras de que carecem somente de estímulos para que permaneçam vivos. [...] Merece registro, porque se não contarem as tradições folclóricas com o incentivo governamental – na Capital como no Interior – acabarão todas elas por desaparecer, rápida ou lentamente.¹⁸⁹

Em suma, essas iniciativas, para a gestão que as promoveu, deveriam “[...] refletir o sentimento cultural de pernambucanidade. Em torno desse sentimento serão congregados os esforços de entidades públicas e privadas interessadas na elevação dos padrões culturais da sociedade pernambucana, tanto quanto no seu crescimento econômico.”¹⁹⁰ Percebemos como algumas concepções do Movimento Armorial estavam presentes na década de 1970 nas ações das instituições públicas, por vezes patrocinadas por empresas privadas e com o véis no desenvolvimento do turismo, no sentido de fazer re(viver) as manifestações populares nomeadas de pernambucanas, constituindo-se na “divulgação e estudo do folclore, cujo conhecimento dará ao nosso povo, motivo de orgulho, acentuando a noção de unidade nacional.”¹⁹¹

Como vimos, os intelectuais do MCP e do Movimento Armorial, colocaram em discussão a cultura popular, resultando em debates, pesquisas das práticas culturais, bem como da implementação de iniciativas institucionais de órgãos como a Secretaria de Educação e Cultura da cidade do Recife, a Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, entre outros, com o objetivo de estimular as manifestações culturais populares. Esse ambiente proporcionou aos grupos de cirandas adquirirem maior visibilidade, passando então a fazer

¹⁸⁹ Diário da Noite, 18 de junho de 1976.

¹⁹⁰ *Programa de promoções culturais* do Plano de Ação da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, ítem 19, p.99. Apud, MAURICIO, Ivan, op.cit., p.106.

¹⁹¹ Diário da Noite, 19 de agosto de 1971.

parte de eventos folclóricos, festivais, bem como se fazendo presentes nos programas do calendário turístico da cidade.

É relevante destacar que a visibilidade alcançada pelos grupos de cirandas, não está apenas atrelada às ações originadas a partir do MCP e do Movimento Armorial. Lembramos também que nos anos 1970 a cultura popular estava em meio ao processo de disseminação da indústria cultural, dos meios de comunicação de massa e da indústria do turismo, originando um mercado de consumo de bens culturais e, conseqüentemente, uma demanda das práticas culturais, dentre elas a ciranda que passa a ser consumida por um público cada vez maior.

Nos anos 1970, a relação cultura popular, turismo e desenvolvimento econômico irá gerar em Pernambuco um debate entre os diversos intelectuais no que se refere às ações de estruturação do turismo no Estado, pelas empresas de turismo, Emetur e Empetur que visavam o crescimento econômico através da utilização da cultura popular, e especificamente da ciranda como produto turístico. Sob a perspectiva dos gestores dessas instituições de que o folclore e a cultura popular eram produtos turísticos, os quais ao mesmo tempo em que divulgados proporcionavam maior desenvolvimento econômico na região, folcloristas e intelectuais apontavam os efeitos, segundo eles negativos, que o turismo deixava nas práticas culturais. Opinião defendida, principalmente pelo folclorista Evandro Rabello como membro da Comissão Pernambucana de Folclore, assunto que será discutido no próximo capítulo.

SEGUNDO CAPÍTULO

2 HOJE TEM ESPETÁCULO? TEM SIM SENHOR. E A CIRANDA O QUE É QUE É?

2.1 No cirandar da indústria cultural

As transformações operadas na sociedade a partir da disseminação dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural se constituem em fatores relevantes para analisarmos como a ciranda em Pernambuco se transformou em um produto de consumo no mercado de bens culturais, tornando-se tema de diversas propagandas comerciais. A mídia, sobretudo a publicidade, a partir da década de 1970 passou a utilizar a prática cultural como mote propagandístico, tanto no que se refere aos temas das melodias, como da própria representação imagética da dança. Segundo o folclorista Evandro Rabello, nos anos 70 a ciranda nas emissoras de rádio e televisão foi:

[...] utilizada como publicidade comercial de loteamentos, lojas, óleo de cozinha, etc., e até uma conhecida loja de eletro-doméstico do Recife vinha fazendo publicidades em jornais utilizando diversos papais-noéis mãos (SIC) dadas na roda da Ciranda.¹⁹²

A roda de adultos foi utilizada na elaboração de *jingles*, comerciais de TV e rádio, como também na composição das letras das canções do gênero musical, abordando, segundo o historiador Josemir Camilo de Melo, nomes próprios ou de entidades comerciais, as quais passaram a ser comuns nestas letras, não só pela criatividade popular, como também por contratos estabelecidos pelos cirandeiros. A estrofe de uma ciranda ouvida pelo musicólogo Jaime Diniz, já nos anos 1960, no bairro de Cruz de Rebouças, município de Igarassu, fazia menção a uma loja de tecido, *Lojas Brasileiras*, bastante frequentada, nessa época, na cidade do Recife. A melodia dizia:

¹⁹² RABELLO, Evandro, op. cit., p. 87. A publicidade utilizando diversos papais-noéis de mãos dadas em uma roda de ciranda relatada por Evandro Rabello refere-se a loja denominada *Casas José Araújo*. Embora tenha sido nos anos 1960-1970 o período em que as práticas culturais populares e, sobretudo a ciranda, tenham assumido a função propagandística na mídia, gostaríamos de assinalar que já em 1935 encontramos a imagem de uma roda de ciranda como objeto propagandístico da Tramways. In: Anuário pernambucano. Suplemento do Diário da Manhã e do Diário da Tarde, 1935.

Ainda ontem
 Fui a Recife
 Comprei fazenda
 Na Loja Brasileira
 A costureira
 Fez um godê bem comprido
 Aquilo que era bonito
 Pras cirandeiras!¹⁹³

Em Pernambuco, artistas de diversas áreas também utilizaram a prática cultural como tema de suas obras: pintores, desenhistas, gravadores, fotógrafos, ceramistas, etc., imprimiram a roda de adultos em seus trabalhos, significando-a e/ou ressignificando-a.¹⁹⁴ Uma das artistas que utilizou a ciranda em seus trabalhos foi a pintora Maria Ezilda Goiana de Carvalho, a qual elegeu como tema das suas criações, as manifestações culturais brasileiras, sobretudo da cultura popular pernambucana. Cirandas, Sanfoneiros, bandas de pífanos, cordelistas, pastoras, foram algumas das muitas imagens que a pintora registrou. Em uma exposição denominada *Cenas do Folclore Nordestino*, Ezilda Goiana pintou em uma de suas telas uma roda de ciranda.

Nas décadas de 1970 e 1980, o próprio termo **ciranda**, por vezes, foi apropriado das mais diversas formas, frente a um período histórico onde houve embates, negociações e reinvenções da cultura popular.¹⁹⁵ Esse processo estava inserido no momento em que a economia brasileira produziu um mercado de bens materiais e, de forma correlata, se desenvolveu um mercado de bens culturais, demandando uma estratégia de investigação que fosse capaz de abranger tanto a produção, quanto a circulação e o consumo da nomeada cultura popular. Segundo Renato Ortiz, o crescimento da classe média, bem como a concentração da população em grandes centros urbanos, permitiram a criação de espaços culturais onde os bens culturais passaram a ser consumidos por um público cada vez maior.¹⁹⁶

¹⁹³ Ciranda retirada da obra de DINIZ, Jaime, op.cit., p.33. A letra da referida ciranda foi por mim editada em sua grafia, respeitando os sentidos das palavras.

¹⁹⁴ Ezilda Goiana, Noêmia Borba, Marly Mota, Bajado, Gina, Raimundo Vieira Gondim, Abelardo da Hora, Marcelo Soares, Bajado, Orlando Teruz, Mariza, Paulo Ricci, José Costa Leite, Francisco Neves, Amaro Francisco Borges, Jether Peixoto, Notari e Regis. Fotógrafos como Alcedo, Afrain Rozowykiat, Bezerra Neto, Fritz Simons, Vladimir Barbosa, Alcindo de Souza, Severino José da Silva, Antônio Alves de Souza, Francisco Silva, Maurício Coutinho, etc., também documentaram a ciranda em suas fotografias. Ceramistas como Antonia Leão, de Tracunhaém e Marinalva, da cidade de Caruaru, também imprimiram a roda de adultos em suas peças. Ver RABELLO, Evandro, op.cit. p.88.

¹⁹⁵ Nesse período a expressão ciranda foi apropriada de diversas maneiras e com distintos significados em diversos setores da sociedade pernambucana, como por exemplo, nomeando modelos de móveis e eletrodomésticos, alimentos, projetos educacionais e culturais, telenovelas, filmes e minisséries, procedimentos políticos e financeiros. A palavra ciranda e/ou cirandeiro nomeou ainda restaurantes, empresas de turismo, pousadas, albergues, serviços telegráficos, entre outros.

¹⁹⁶ Ver essa discussão em ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1989.



Tela *Ciranda* da pintora Ezilda Goiana em sua fase neo-cubista.
Fonte: Diário de Pernambuco, 11 de novembro de 1977.

Para se compreender essas transformações, fez-se necessário revisitar teóricos como Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, para os quais o desenvolvimento da comunicação de massa acarretou desdobramentos relevantes sobre a cultura e a ideologia das sociedades modernas.¹⁹⁷ O termo indústria cultural, criado por esses dois pensadores da Escola de Frankfurt, pôde ser definido como o conjunto dos meios de comunicação como, o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, os quais formariam um sistema capaz de gerar lucros e, exercer algum tipo de manipulação e controle social às massas.

Max Horkheimer e Theodor W. Adorno utilizaram o termo indústria cultural para se referirem à mercantilização das formas culturais, ocasionadas pelo surgimento das indústrias de entretenimento na Europa e nos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX. Para esses teóricos, o surgimento das indústrias de entretenimento como empresas capitalistas, resultou na padronização e na racionalização das formas culturais. Esse processo, por sua vez, teria suprimido a capacidade do indivíduo de pensar e agir de uma maneira crítica e autônoma. Nessa perspectiva, as pessoas seriam modeladas de acordo com o estabelecido pela indústria cultural.¹⁹⁸

Em Pernambuco, nos anos 1970, não apenas a ciranda, mas diversas práticas culturais populares passaram a ser estimuladas, transformadas em atrações e *shows* por instituições públicas e privadas. Instituições como a Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur) e a

¹⁹⁷ Para aprofundamento dessa discussão ver DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Adorno, Horkheimer & a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

¹⁹⁸ O tema da indústria cultural e sua relação com a economia capitalista, analisados por Adorno e Horkheimer é obviamente bem mais complexo do que abordamos aqui. Inserimos essa breve introdução ao tema apenas para abordar o surgimento de uma indústria de produção e difusão de produtos culturais do início do século XX, uma vez que uma discussão mais ampla do tema não seria a proposição desse trabalho.

Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur) tinham por base, sobretudo, “oferecer” a cultura popular pernambucana para o consumo e o entretenimento dos pernambucanos e, principalmente dos turistas, visando atender à demanda de mercado da indústria cultural e da indústria do turismo. Segundo Mariana Cunha Mesquita do Nascimento:

Os anos 1970 foram marcantes no que diz respeito ao consumo de tradições populares pela classe média pernambucana. Se as trocas interculturais já eram bastante perceptíveis desde a década anterior, foi nessa época em que a influência dos meios massivos de comunicação se fez sentir com mais força. [...]. A ciranda [...] foi o primeiro exemplo de assimilação de um folguedo pela cultura de massa, na região. O fato ocorreu nos anos 1970, a partir do trabalho de pesquisa da cantora Teca Calazans [...] que foi a primeira representante da MPB a gravar o gênero musical.¹⁹⁹

Na opinião de Francisco Bandeira de Melo, presidente da Empetur “[...] foi dentro da perspectiva de desvendar o turismo como uma das principais vocações econômicas de Pernambuco [...] que se inseriu todo o trabalho da EMPETUR [...] o apoio dado [...] às manifestações folclóricas e artesanais autenticamente pernambucanas.”²⁰⁰ A perspectiva de Francisco Bandeira de Melo afinava-se com a concepção de Olímpio Bonald Neto, técnico em planejamento de turismo da Empetur, para quem a cultura popular era um “produto turístico”, bem como na compreensão de parte dos funcionários da mesma instituição. Para estes, segundo Olímpio Bonald Neto os “[...] espetáculos e manifestações da cultura popular, comidas típicas, mistério e magia, história e tradições, [eram] [...] atrações capazes de conquistar e reter os visitantes. Tem sido ato de fé dos técnicos e dos dirigentes do turismo no Nordeste durante estes últimos dez anos.”²⁰¹

Com o objetivo de atender ao mercado de consumo de bens culturais, diversas instituições passaram a “vender” práticas culturais populares como espetáculos, nos espaços de lazer da cidade, como no Pátio de São Pedro, na Casa da Cultura, no Sítio da Trindade, nos Centros de Folguedos, entre outros. O *Diário de Pernambuco* relatou uma das apresentações da *Ciranda Dengosa* no Centro de Folguedos Populares, localizado no Janga, em Paulista:

Hoje no Centro de Folguedos Populares no Janga, ao lado da igreja de N.S.do Ó, apresentação da Ciranda Dengosa, a partir das 20 horas, [...] que tem por principal objetivo incentivar as manifestações populares e levar ao público uma nova opção de lazer. Para isto, além da apresentação da ciranda, o frequentador daquele centro tem

¹⁹⁹ NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. Orgulho e preconceito: Considerações iniciais sobre a trajetória do maracatu rural, visto pela mídia pernambucana. In: *Veredas*, Favip, Caruaru, Vol. 2, Nº 2, Jul./Dez. 2005 — Vol. 3, Nºs. 1 E 2, P. 8–23, Jan./Dez. 2006, p. 16.

²⁰⁰ Presidente da Empetur Francisco Bandeira de Melo, em matéria publicada no Diário de Pernambuco em 02 de outubro de 1979.

²⁰¹ Técnico de planejamento de turismo da Empetur Olímpio Bonald Neto, em matéria publicada no Diário de Pernambuco em 02 de outubro de 1979.

uma feira de artesanato, [...] iguarias e pratos típicos. Um barzinho, com cervejas bem geladinhas e refrigerantes completa o lazer da noitada, curtida num ambiente ao ar livre.²⁰²

As cirandas foram apropriadas por alguns intelectuais, pela indústria cultural e indústria fonográfica, bem como por instituições públicas e privadas, como *espetáculos*, pois foram mercantilizadas no mercado cultural por esses setores. Os Festivais de Cirandas, iniciados em 1970, posteriormente abordado, refletiram de modo bastante singular essa compreensão. Ao noticiar esse evento, em 1971, o *Diário de Pernambuco* afirmou que as cirandas eram espetáculos maravilhosos e que a dança havia saído de áreas interioranas e adentrado nas cidades. Segundo a matéria, os Festivais de Cirandas reuniriam os melhores cirandeiros de Pernambuco e representava:

[...] um espetáculo inédito, que reunirá de uma só vez os melhores cirandeiros do Estado. [...] A ciranda dança de roda muito usada por habitantes das cidades interioranas é um espetáculo maravilhoso que os folcloristas e autoridades de turismo estão trazendo para a capital. Já está sendo largamente usada nas cidades que compõem o Grande Recife.²⁰³

Segundo Guy Debord o espetáculo é constituído por uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.²⁰⁴ Em sua totalidade, o espetáculo está sob todas as suas formas de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, constituindo-se simultaneamente no resultado e no projeto do modo de produção existente. Desse modo, as rodas de cirandas em Pernambuco se metamorfosearam para atender às exigências do mercado de consumo de bens culturais, ao passo que também foram modificados os processos de apropriação e incorporação dessa prática cultural.

Tendo como perspectiva, como afirmou Néstor Garcia Canclini, que “[...] o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos,”²⁰⁵ essa questão torna-se ainda mais complexa se lembrarmos que se vivia um momento de consolidação da indústria cultural no Brasil, em que o “popular” gradativamente se tornava massivo. Durante o período de 1964 a 1980, o rádio já era um meio de comunicação consolidado no Brasil, a indústria fonográfica expandia-se e implantavam-se as

²⁰² Diário de Pernambuco, 30 de dezembro de 1978.

²⁰³ Diário de Pernambuco, 17 de abril de 1971.

²⁰⁴ Essa concepção de espetáculo encontra-se em DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

²⁰⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p.53.

redes de televisão, não sendo, portanto, possível analisar a cultura popular no período em questão e, a ciranda em particular, sem perceber as influências desses elementos.²⁰⁶

Em *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos*, Osvaldo Meira Trigueiro afirmou que:

As festas populares na região nordestina transformam-se para atender às demandas de mercado de consumo no mundo globalizado. Para atender a esse segmento de mercado cultural da sociedade midiática, são modificados os processos de apropriação e incorporação dos novos valores estéticos populares.²⁰⁷

A perspectiva de Edgar Morin, diz respeito à criação industrializada, e à padronização cultural voltada para o mercado de consumo, constituída segundo equilíbrios e desequilíbrios.²⁰⁸ A partir da contradição invenção-padronização na concepção desse teórico, analisaremos as ações implementadas por intelectuais e instituições públicas do Recife, como a Emetur e a Empetur, através de políticas culturais e da criação dos Festivais de Cirandas em 1970. Estes, ao mesmo tempo em que promoviam os grupos de cirandas e seus sujeitos sociais a uma maior visibilidade, metamorfosearam a manifestação cultural em forma de *shows*, impondo regulamentos, regras e modos de apresentação dos cirandeiros, desencadeando assim uma padronização da indumentária, do número de participantes, das coreografias, entre outros.

No ínterim dessas mudanças, chamamos a atenção para as transformações operadas nas rodas de cirandas que, anteriormente eram organizadas por grupos locais, os próprios cirandeiros, ou mesmo donos de pequenos comércios, fato relatado pelos estudiosos Jaime Diniz e Evandro Rabello. Estes intelectuais narraram que as rodas eram feitas visando “quebrar a rotina,” em tempo de festa e de diversão nos finais de semanas, mas que posteriormente, na década de 1970, passaram a ser organizadas com a participação da mídia, de empresas privadas, de promotores culturais e das empresas de turismo.

²⁰⁶ Segundo o sociólogo Renato Ortiz, é durante esse período que há uma expansão no que se refere à produção, distribuição e consumo de bens culturais no Brasil. É nesta fase também que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação em massa e que o mercado brasileiro adquire, assim, proporções internacionais. O autor afirma ainda que, em 1975 a televisão já ocupava o nono mercado do mundo e o disco, o quinto. O mercado fonográfico, que até 1970 conhecia um crescimento vegetativo, a partir de então passou a ter um crescimento significativo, exemplo disso foi o Lp, introduzido em 1948, mas até a década de 60 era ainda considerado um produto caro, mas que nesse período passou a ser cada vez mais um elemento de consumo, inclusive dos grupos mais populares. Para essa questão ver ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1989, e, ainda do mesmo autor, ver *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

²⁰⁷ TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos*, p.04. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em 24 de abril de 2011.

²⁰⁸ Essa discussão se encontra em MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – I neurose*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Forense – Universitária 1997.

Também foi nesse período, que vários discos foram gravados com músicas de mestres cirandeiros, compositores populares e músicos de formação erudita, além de conjuntos musicais, corais e orquestras, que “à maneira do povo,” compuseram cirandas ou fizeram adaptações desse gênero musical. Atentando para o uso comercial das melodias de cirandas, na “era da reprodutibilidade técnica”, em que a “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução,”²⁰⁹ percebemos alguns conflitos, como veremos, entre os cirandeiros e os demais artistas, empresários, e produtores musicais no que se refere à questão do domínio público de cirandas, gerando embates a partir da comercialização das canções, pelos direitos autorais das músicas registradas.

Nas décadas de 1970 e 1980, as cirandas se encontravam no momento em que o erudito, o popular e o massivo pareciam mescla-se e adquirir novas formas, em virtude do intenso processo de interpenetração de um em outro, haja vista a complexidade existente no fazer-se que envolve elementos de cada um dos campos acima mencionados. O miscigenar desses elementos nos faz pensar na complexidade dos sentidos, significados e relações das cirandas, enquanto músicas e, de seus sujeitos sociais, isto é, dos cirandeiros, com seu tempo e espaço, constituídos no processo de criação, produção e circulação, associando-os aos meios de comunicação e ao mercado de bens culturais.²¹⁰

Pensamos os grupos de cirandas em Pernambuco imersos nesse processo, atentando para a complexa relação que esta prática cultural, através dos seus sujeitos sociais, estabeleceu com as instituições públicas. Esse fato ocorre em meio a uma crescente demanda de consumo de bens culturais, que avança em direção à cultura popular, que a mercantiliza, tornando-a mais um produto a ser consumido pela “classe média” em busca de novidades e exotismo, bem como pelos turistas interessados em visitar lugares com elementos diferenciados, principalmente no âmbito cultural. Abordamos as concepções de alguns intelectuais no Recife contrários às ações de alguns membros da Emetur e da Empetur, que na opinião destes, promoviam a ciranda à espetacularização e à mercantilização, retirando-a, sobretudo de seu habitat, que na compreensão dos estudiosos, extraíam da mesma sua atmosfera simbólica.

²⁰⁹ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 4ª edição, 1988, p.170.

²¹⁰ Essa questão encontra-se em VINCI DE MORAES, José Geraldo. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo: v.20, nº. 39, p.203-221, 2000.

2.2 O popular como “produto turístico”: Instituições turísticas e concepções de cultura popular

E jamais cometa a heresia de trocar o Bumba-meu-boi por qualquer espetáculo comum. Informe-se na Secretaria de Turismo do seu Estado como, onde e quando, você e sua família poderão assistir a um espetáculo desses ao vivo. Quanto mais a gente conhece as raízes de um povo, mais a gente ama esse povo. Cuide bem do folclore do seu país. Ele não tem cópia.²¹¹

Diversos intelectuais e instituições públicas empreenderam ações pela “preservação” da cultura popular e do folclore, através de programas, projetos e movimentos culturais, circunscrevendo-os em um passado simbólico. Essas iniciativas remetem-nos à tentativa de construção de uma memória nacional e/ou regional. Em Pernambuco, a perspectiva avalizada pela Política Nacional de Cultura²¹², atrelada à política do turismo²¹³, visando à preservação e à valorização das práticas culturais populares, foi um dos objetivos de atuação da Empresa Metropolitana de Turismo (Emetur) e da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur).

A Empetur foi criada, em 1967 no governo de Nilo Coelho, com o objetivo de executar a política estadual de turismo, estando diretamente ligada à Secretaria de Indústria e Comércio, afinada com a Política Nacional de Turismo do Governo Federal. Um ano depois, em junho de 1968, foi criada pela Lei n.º 9927 a Empresa Metropolitana de Turismo – Emetur, mantida pela prefeitura de Recife, trabalhando lado a lado com a Empetur, esta responsável pelas cidades do interior, e a Emetur pela capital pernambucana e as cidades que compunham a região metropolitana do Recife.²¹⁴

É válido ressaltar que a criação de instituições como a Emetur e a Empetur, dentre outras, bem como as diversas políticas públicas de “preservação e salvaguarda” das práticas culturais populares nesse período, não podem ser compreendidas sem atentarmos para o

²¹¹ Anúncio da Xerox do Brasil S/A. Propaganda sem datação. Apud. MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.09.

²¹² Nos anos 1970 o Estado se empenhou na elaboração de uma política nacional de cultura, tendo como diretriz básica a postura da salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional. Implantada em 1975 durante a gestão Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, as Diretrizes da Política Nacional de Cultura versam sobre “a proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artístico e ainda dos elementos tradicionais geralmente traduzidos em manifestações folclóricas e de artes populares, características de nossa personalidade cultural, expressando o próprio sentimento de nacionalidade”. In: “5. Diretrizes” da Política Nacional de Cultura Brasília, MEC, 1975, p. 25 – Apud. MICELI, Sérgio (org). *Estado e cultura no Brasil*. In: Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. Difel Editora, São Paulo: 1984, p.106.

²¹³ Políticas Públicas de Cultura de acordo com DURAND, J. C. G. são ações governamentais nas áreas das artes e do patrimônio histórico, entendendo o Estado como promotor, fomentador, regulador e fonte de estudos e de informações a respeito do cenário cultural. Quanto às políticas de turismo, são constituídas de ações governamentais que visem a implantação, a gestão e execução das atividades turísticas no país. Ver DURAN, J.C. *Política e administração cultural. Utilidade da experiência estrangeira para o Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p.01-12.

²¹⁴ Ver VICENTE, Tamisa Ramos, op. cit., p. 62.

ambiente político instalado após o golpe de 1964 no Brasil. Durante a ditadura militar, alguns programas institucionais estiveram entre a defesa da cultura popular de maneira “pura” e sua mercantilização, caracterizando-se por um aproveitamento das manifestações populares como atração turística.

A elaboração de uma memória nacional através da cultura popular foi acentuada na Política Nacional de Cultura do ministro de Educação e Cultura Ney Braga, durante o governo do presidente Ernesto Geisel. A Política Nacional de Cultura cujas linhas básicas denotavam a preocupação com as questões do nacional e do popular, pautava seu direcionamento conciliando o popular e o folclore com a indústria do turismo. Nesse sentido, a construção de uma memória nacional foi articulada pela política de cultura oficial, enfatizando a necessidade de “preservar” e definir a “autenticidade” que as “raízes” populares confeririam à identidade nacional.

As ações das instituições públicas em Pernambuco para com as práticas culturais populares, como observamos, desenvolveram projetos e promoções visando preservar as manifestações entendidas como populares. Essas ações tiveram parceria das empresas de turismo nas instâncias estadual (Empetur) e municipal (Emetur) que aventavam o desenvolvimento econômico da região através do turismo. Em *Cultura brasileira e identidade nacional*, Renato Ortiz abordou a questão da política cultural pós- 64 e seus reflexos no mercado cultural de bens. Para Renato Ortiz:

[...] a política de turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais.²¹⁵

É, portanto, nessa conjuntura que compreendemos o direcionamento das atividades e programas institucionais empreendidos a partir da década de 1970 em torno das rodas de ciranda em Pernambuco na relação: folclore, indústria do turismo e indústria cultural. Utilizando o discurso da valorização e difusão da cultura popular pernambucana como diferencial turístico, a Empetur e a Emetur desenvolveram diversas ações para promover as artes populares do Estado. A perspectiva dessas empresas era vender “[...] a arte popular e o folclore como um produto turístico”²¹⁶, divulgando as manifestações populares e criando, na cidade, diversos espaços culturais, como o Pátio de São Pedro, a Casa da Cultura, os Centros

²¹⁵ ORTIZ, Renato, op. cit., p. 87.

²¹⁶ Frase de Olímpio Bonald Neto, escritor, professor e técnico de planejamento de turismo da Empetur nos anos 1970 In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.37.

Folclóricos, etc., lugares destinados a atrair a população local e os turistas para o lazer e o comércio dos produtos locais.



Apresentação da *Ciranda Brasileira* do mestre José Barbosa da Silva em cima de um tablado no Pátio de São Pedro. Fonte: acervo da Fundaj.

A matéria assinada por Amaury de Pedrosa no *Diário de Pernambuco* sob o título *O produto pernambucano* noticiando a palestra proferida no Rio de Janeiro pelo presidente da Empetur, Francisco Bandeira de Melo, descreveu a visão dos intelectuais que geriam as instituições promotoras de cultura e do turismo no Estado. Segundo Amaury de Pedrosa, no Rio de Janeiro, Francisco Bandeira de Melo:

[...] começou descrevendo o “patrimônio natural e cultural”, de nossa terra, para depois focalizar o processo de sua transformação “num produto turístico acabado”. [...] Para um seletor público, em boa parte composto de entendidos do negócio, vendeu-se Pernambuco no grosso e no varejo, inclusive com financiamento pelo BANDEPE (no programa “Conheça Pernambuco”).²¹⁷

Na opinião de Olímpio Bonald Neto, técnico em planejamento de turismo da Empetur, em entrevista concedida em 1976, o objetivo das promoções turísticas visava o estímulo como forma de preservação da cultura nordestina, sob pena do desaparecimento “dos portadores da cultura popular”. Assim, a Empetur na opinião de Olímpio Bonald deveria:

[...] em termos de promoção de folclore [...] fazer com que a cultura popular seja divulgada, conhecida e promovida não somente para o povo como também para uma classe favorecida. Se não se estimular os portadores da cultura popular, eles

²¹⁷ Diário de Pernambuco, 28 de outubro de 1978.

tenderão a desaparecer como já estavam desaparecendo. Então, a intenção nossa é essa. Preservar a cultura nordestina, porque, primeiro, eu acredito que isso faz bem à cultura nacional; segundo, porque é preciso preservar por uma questão pragmática, por ter-se aqui aspectos diferenciais capazes de atrair visitantes e de fazer o visitante permanecer aqui.²¹⁸

Com o programa *Conheça Pernambuco* financiado pelo Banco Bandepe, durante toda a década de 1970, a Empetur e a Emetur realizaram projetos de fomento ao turismo, utilizando o slogan do turismo na época – “indústria sem chaminé.” Desse modo, essas instituições promoviam ações de estruturação do turismo, moldando a cultura popular pernambucana como diferencial turístico. Assim, pesquisas, projetos, festivais e concursos foram realizados em torno das manifestações culturais pernambucanas.

A ciranda foi um dos “produtos ofertados” por essas instituições de turismo para o consumo no mercado de bens culturais, principalmente a partir dos Festivais de Cirandas em 1970. Esses festivais tiveram como ponto de partida, os eventos promovidos por funcionários da Emetur no Bar de Dona Duda, na praia do Janga, local onde havia apresentações de cirandas nos finais de semana, marcando o início da influência direta das ações da Empetur e da Emetur junto à prática cultural. Essas ações gerenciadas por estas instituições, utilizaram a ciranda também como um meio de promover a praia do Janga como destino turístico do Estado.

Possivelmente, a visibilidade e a valorização dos grupos de cirandas, situados como mais um “produto” de consumo no mercado de bens culturais, motivada pela indústria cultural e pela indústria do turismo, deveu-se também ao ambiente de debates e pesquisas construído por estudiosos em movimentos como o Movimento de Cultura Popular (MCP) e o Movimento Armorial, a estudos desenvolvidos por intelectuais como Jaime Diniz, Evandro Rabello, Terezinha Calazans, entre outros. Acrescentamos também as ações das políticas públicas de valorização das práticas populares empreendidas em Pernambuco por pessoas que fizeram parte da Secretaria Municipal de Cultura do Recife e da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, como vimos no capítulo I, com projetos que colocaram a ciranda e seus sujeitos sociais a uma acentuada visibilidade.

Em 1974, uma matéria do periódico *Diário da Noite* comentou a importância que a ciranda adquiriu em Pernambuco, tornando-se atração nas promoções turísticas da cidade e em festas realizadas em clubes sociais como o *Português* e o *Internacional*. Segundo o periódico, “a ciranda, nestes últimos anos assumiu lugar de destaque nas promoções

²¹⁸ NETO, Olímpio Bonald. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.37.

folclóricas da cidade, já se constituindo em atração turística de projeção”²¹⁹. Embora tenha ressaltado a relevância que tiveram para a ciranda as promoções folclóricas da Empetur e da Emetur, Tamisa Vicente creditou a visibilidade que a prática cultural adquiriu a ações isoladas. Segundo a autora, a publicação da obra *Ciranda Roda de Adultos no Folclore Pernambucano* em 1960, do musicólogo Jaime Diniz, a ciranda de Dona Duda, bem como a atuação do mestre cirandeiro Antônio Baracho, foram elementos determinantes para a projeção que a prática cultural adquiriu nos anos 1970. Para a autora a:

[...] valorização da ciranda em Pernambuco não está ligada diretamente às ações turísticas em torno dela, [...] a chegada da Ciranda na região metropolitana deve-se sobretudo às influências das pesquisas publicadas pelo padre Jaime Diniz, tanto quanto aos mestres cirandeiros que se encontravam na região, à época, como Dona Duda, [...]; como deve-se igualmente à iniciativa de mestre Antônio Baracho, apto a ensinar os mistérios da ciranda aos interessados passando a arte a frente. Enfim essas ações isoladas, contribuíram mais do que as ações das Políticas Públicas de Turismo.²²⁰

A autora parte do pressuposto de que “[...] não podemos atribuir ao turismo nem a valorização, nem o resgate da ciranda. Podemos reconhecer o papel importante desses órgãos, na difusão e incentivo aos novos grupos de ciranda, [...]”²²¹ No entendimento da pesquisadora, a valorização da ciranda pelas empresas de turismo da cidade ocorreu “[...] por ser a brincadeira popular de maior repercussão naquele momento na sociedade pernambucana,”²²² mas, no entanto, a autora, não explicou as razões que a levaram a tal conclusão.

É necessário ressaltar, que o estudo da pesquisadora o qual analisou os festivais de cirandas, foi efetuado na área de turismo, não atentando, desse modo, para a historicidade da ciranda. A leitura que os historiadores podem construir sobre o processo histórico que a ciranda vivenciou, através dos seus atores sociais, permite análises as quais compreendam a cultura não como um dado *a priori*, mas sim pensando-a como o resultado das práticas sociais. Entendemos que o estudo do padre e musicólogo Jaime Diniz, bem como a atuação dos cirandeiros, citados pela autora, além de tantos outros, foram relevantes para a valorização da manifestação cultural, mas não acreditamos em ações isoladas, e sim em um processo histórico contínuo pelo qual atravessou a cultura popular, bem como a ciranda, e

²¹⁹ Diário da Noite, 16 de maio de 1974.

²²⁰ VICENTE, Tamisa Ramos, op. cit., p. 112.

²²¹ Idem, p.112.

²²² Ibidem, p.88.

seus praticantes no seu fazer-se e refazer-se, permeados de mudanças, embates, conflitos e astúcias.

Assinalada pela autora como uma “manifestação de maior repercussão” nos anos 1970, a ciranda também foi fruto de um ambiente de discussões e pesquisas construídas em Pernambuco, como já abordamos, em movimentos como o MCP e o Armorial. Para nós, o alçar da ciranda para uma projeção de destaque, como foi dito pelo *Diário da Noite*, foi fruto de um processo complexo, permeado por apropriações, conflitos e negociações, entre os que faziam a prática e os demais elementos em torno dela, como intelectuais, instituições públicas e privadas, indústria cultural, entre outros. Lembramos ainda, como abordamos anteriormente, o período silencioso em torno das rodas de cirandas, antecedente à obra de Jaime Diniz em 1960, período em que, segundo o próprio estudioso não foi realizado, ou pelo menos não se tem conhecimento até o momento, nenhum estudo sobre a prática, daí seu trabalho ser pioneiro.

Apenas dezenove anos depois em 1979, momento em que a ciranda já havia alçado uma significativa projeção, se publicaria um outro estudo, *Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda*, de autoria do folclorista Evandro Rabello, que ao lado da obra de Jaime Diniz se tornaria referência para o estudo da ciranda. Passada a fase do silêncio, ou melhor, do esquecimento, como afirmou o periódico *Diário da Noite*, a ciranda passou de diversão de pescadores, operários, trabalhadores rurais, etc., para transformar-se em atração permanente de um outro público, desbancando, segundo o periódico, a preferência de outros folguedos populares como a chegança, o pastoril, o bumba-meu-boi:

Relegada como que ao esquecimento ou não levada a sério como promoção de caráter turístico; realizada aqui e ali, pela beira da praia, como entretenimento de pescadores [...] a velha brincadeira tomou conta da cidade, passando a um domínio permanente como atração, deixando para trás antigos e tradicionais folguedos como era o caso da chegança, do pastoril, do bumba-meu-boi, que sempre tiveram sua fase certa de apresentação, durante o ano.²²³

Se por um lado a utilização de práticas culturais como a ciranda sob a forma de comercialização/atração turística por empresas de turismo como a Empetur e a Emetur promoveram uma maior visibilidade para os grupos de cirandeiros, essa valorização turística, estimulada pelo lucro comercial, desencadeou debates entre os estudiosos em Pernambuco em torno da interferência das promoções turísticas nas práticas populares. Alguns intelectuais acreditavam serem os efeitos dessas promoções folclóricas negativos para a cultura popular.

²²³ *Diário da Noite*, 08 de maio de 1974.

Afirmando ser o turismo uma desgraça para o folclore, Hermilo Borba Filho declarou serem negativos os efeitos das promoções turísticas, as quais utilizavam, segundo o intelectual, o folclore e a cultura popular sob o discurso da preservação. O ex-presidente da Comissão Pernambucana de Folclore apontou as ambigüidades entre o retorno financeiro que os praticantes da cultura popular adquiriam, através de suas apresentações nos *shows* promovidos pelas promoções turísticas. Na opinião de Hermilo Borba Filho, o pecúlio oriundo das ações promovidas pela Empetur e Emetur para com as práticas culturais populares, salvava da fome os sujeitos sociais que as praticavam, mas deixavam-nas sem autenticidade, pois as mesmas passariam apenas a ser uma representação. Taxativo, Hermilo Borba Filho sentenciou:

[...] sem nenhuma dúvida, essas promoções do Governo que utiliza o folclore para fomentar o turismo são péssimas. E o turismo é uma desgraça para o folclore. [...] veja você o dilema: o agrupamento folclórico vive a míngua, triturado e esmagado pelo complexo econômico-financeiro, tendendo a desaparecer, neste caso. Se é ajudado, com fins turísticos, salva-se da fome mas cai na degradação, quero dizer, diante de pessoas de outras classes sociais passa a “representar”, deixa de ser “autêntico.”²²⁴

O impasse entre “salvar-se da fome e cair na degradação,” para Hermilo Borba Filho, estaria na concepção dos “[...] organismos culturais não compreenderem, de uma vez por todas, a importância da cultura popular, desvinculando-se mais das comemorações de datas de vultos chamados históricos, para cuidar da coisa viva, [...].”²²⁵ A mercantilização da cultura popular anos 1970, em Pernambuco, levou Hermilo Borba Filho a questionar-se, prevendo não haver duas saídas para o problema ao perguntar-se: “Que fazer? O que é mais importante? A preservação do folclore ou a barriga cheia?”²²⁶

O dramaturgo acreditava que a cultura popular era “privilegio de povo subdesenvolvido,” baseando-se na argumentação de que “o dinheiro corrompe tudo” e o “interesse do capitalismo era massificador”, considerando incompatíveis a cultura popular e o desenvolvimento econômico. Dessa forma, para Hermilo Borba Filho, a cultura popular, era entendida na direção antagônica ao “moderno” e ao “progresso”, uma vez que segundo o autor:

Folclore é privilegio de povo subdesenvolvido, o dinheiro corrompe tudo. Superdesenvolvendo-se o Estado, liquida-se a cultura popular, [...]. Se preservá-la artificialmente, nada representará, não é verdade? [...] Que se deve desejar: O bem-

²²⁴ Entrevista de FILHO, Hermilo Borba. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.34.

²²⁵ Idem, p.34.

²²⁶ Ibidem, p.34.

estar social do povo ou a sua chamada cultura popular? Acho que não pode haver duas respostas.²²⁷

Em convergência com a opinião de Hermilo Borba Filho, alguns membros da Comissão Pernambucana de Folclore, em agosto de 1978, encabeçada pelo folclorista Evandro Rabello, presidente da Subcomissão de Folguedos, lançaram um manifesto contrário à atuação das empresas de turismo sob o título: “*Campanha pernambucana contra o turismo, combatendo o câncer da cultura popular.*” Esses intelectuais liderados por Evandro Rabello entendiam que ao promover a cultura popular e o folclore, o turismo promovia também “descaracterizações”, principalmente nos eventos nos quais as manifestações populares eram exibidas em *shows* como *espetáculos*.

Evandro Rabello a frente da Comissão Pernambucana de Folclore, deflagrou então a campanha sob o slogan “*O Turismo é o Câncer da Cultura Popular.*” O folclorista atuou como líder do movimento, cujo objetivo principal era, como o intelectual afirmou em entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco*, “acabar com o turismo oficial e com as entidades tipo a Empresa Metropolitana de Turismo – Emetur e a Empresa de Turismo de Pernambuco – Empetur e similares pernambucanas.”²²⁸ Evandro Rabello acrescentava ainda que tais instituições transformavam a cultura popular em espetáculos de vitrine, declarando que:

Ninguém vê o que está por trás do turismo, o que acompanha as milhares de pessoas de maquininha a tiracolo, se deslocam de um lugar para outro atrás dos dólares e mesmo dos cruzeiros, porém vem a descaracterização e conseqüente morte da cultura popular, que acaba sendo condicionada em espetáculo de vitrine.²²⁹

Nesta questão, a opinião do etnólogo Mário Souto Maior era de que a “[...] Emetur e Empetur “[...] apesar de tudo, fazem muito pelo nosso turismo, acertando mais do que erram. “Erram”, por exemplo, quando querem forçar a manifestação folclórica, quando, na realidade, só deveriam mostrá-la.”²³⁰ Para o etnólogo as empresas de turismo pecavam quando interferiam na cultura popular através de regras e regulamentos impostos nas apresentações e promoções folclóricas gerenciadas por estas instituições.

Os regulamentos impostos pela Emetur e Empetur às apresentações dos grupos de cirandas foram alvo de diversas críticas, principalmente no que se refere aos novos espaços,

²²⁷ Entrevista de FILHO, Hermilo Borba. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.36.

²²⁸ *Diário de Pernambuco*, 22 de agosto de 1978.

²²⁹ Entrevista do folclorista Evandro Rabello ao *Diário de Pernambuco*, 22 de agosto de 1978.

²³⁰ *Diário de Pernambuco*, 27 de março de 1977.

como já ressaltamos, destinados à realização da manifestação que, segundo Mário Souto Maior, retirava a ciranda de sua “atmosfera simbólica”. Em matéria publicada no *Diário de Pernambuco* Mário Souto Maior afirmou:

Acho que há uma distância muito grande entre turismo e folclore. O turismo mostra onde está o folclore e não interfere na sua organização. Minha opinião no assunto sempre foi a de que as manifestações folclóricas têm duas atmosferas, a do tempo e a do local. Uma ciranda tem que ser mostrada no seu lugar de tradição.²³¹

Sendo o turismo, considerado por alguns estudiosos, elemento de desenvolvimento econômico, afinado com os objetivos propostos na década de 1970 pelas políticas públicas de cultura, ocorreu em Pernambuco, uma assimilação no campo de investimentos públicos visando o consumo de bens culturais. O embate ocasionado entre a utilização da cultura popular pelas promoções turísticas e os intelectuais que apontavam os aspectos negativos dessas promoções estavam, na compreensão da historiadora Maria Thereza Didier, no: “dilema [...] dos intelectuais que tomam a cultura popular como referência de uma cultura de resistência, resistência esta a valores “modernos”, externos à Nação, destrutivos das tradições.”²³²

Se, por um lado, foi verdade que a valorização turística não promoveu os praticantes da cultura popular, salvo exceções, se houvesse, um retorno financeiro suficiente para que estes vivessem em melhores condições econômicas, por outro a comercialização turística desses bens culturais permitiram aos cirandeiros adentrarem em novos espaços e construir redes de sociabilidade com outros grupos sociais, que se apropriaram e ressignificaram suas artes de fazer. Foi nesse período que houve uma maior popularização da prática cultural, através de projeto e promoções turísticas, como por exemplo, os Festivais de Cirandas. Nesse sentido, ressaltamos também, a utilização das melodias e/ou da imagem da manifestação como propaganda, uma vez que o gênero passou a ser gravado em Lps e compactos simples, tanto por cirandeiros como por artistas de formação erudita. Para a historiadora Maria Goretti da Rocha Oliveira, a valorização turística da cultura popular:

[...] estimulada pelo lucro comercial, só é maléfica porque não houve a preocupação política e ideológica, por parte do Estado, de forjar condições reais para que o povo crie, expresse e realize as suas crenças, artes e artefatos à sua maneira própria. Em suma, o Estado brasileiro nunca implantou uma política

²³¹ Idem.

²³² MORAES, Maria Thereza Didier de, op. cit., p.67.

cultural que objetivasse não interferir com a cultura do povo, criando apenas condições para que esta crescesse e florescesse.²³³

A não interferência a qual afirmou a autora, possivelmente seria a não intervenção na organização da cultura popular defendida por Mário Souto Maior, ou seja, uma política cultural que objetivasse criar condições para que as práticas populares se desenvolvessem, mas sem impor regras e regulamentos aos seus sujeitos sociais. Foi em meio a esse panorama que os cirandeiros em Pernambuco reconfiguraram os sentidos e significados simbólicos das suas práticas, transmutando-se, a partir das mudanças operadas na cidade e de suas novas formas de lazer, da indústria do turismo e da indústria cultural. Assim, tanto a nomeada cultura popular quanto a denominada erudita, foi nutrida por uma circularidade cultural²³⁴ nas suas “artes de fazer”, atribuindo a estas, novos significados em função dos interesses dos que a faziam e dos que se apropriaram da mesma.

Pensar dessa forma é tentar estabelecer a concepção de cultura como um saber móvel, permeável a novos conhecimentos e experiências, livre de um passado cristalizado pela inércia cultural, o que sugere pensarmos a cultura popular não como dado ahistóricos, mas como produto de ações humanas históricas, socialmente situadas e construídas, fruto de um diálogo entre permeâncias e mudanças. Assim foram as rodas de cirandas em Pernambuco na concepção do cordelista Abdias Campos, o qual no cordel intitulado *Ciranda Nordestina* afirmou que as danças de roda de adultos em Pernambuco na:

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

Mas sua suavidade
Jamais perdeu com a mudança
Permanece sendo aquela
Em que se flutua e dança
Seja na rua ou na praia
Enquanto a lua desmaia
Enquanto o vento balança.²³⁵

²³³ Ver essa discussão em OLIVEIRA, Maria Goretti da Rocha, op. cit., p.181.

²³⁴ Para essa questão ver o conceito de circularidade cultural de Mikhail BAKHTIN abordado em GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

²³⁵ CAMPOS, Abdias. *Ciranda nordestina*. Literatura de cordel. Recife, 2ª edição, p.08.

2.3 A dança da moda: Os festivais de cirandas nos anos 1970

Ciranda é uma dança do povo
 Em Pernambuco é original
 Quando o conjunto toca uma melodia
 O povo vem participar
 De mãos dadas formam logo uma ciranda
 E começa a cirandar
 Que coisa linda, que coisa bela
 É ver o povo participar.²³⁶

Em 1970 surgem os Festivais de Cirandas no Recife, programados e estimulados pela Empresa de Turismo de Pernambuco e pela Empresa Metropolitana de Turismo. Ao promover esses festivais, essas instituições visavam tanto difundir o folclore regional, como estimular e promover grupos de cirandas que se constituíam, de acordo com o periódico *Diário de Pernambuco*, “[...] numa das mais autênticas manifestações populares e fator de entretenimento para recifenses e turistas.”²³⁷

O primeiro Festival de Cirandas ocorreu no *Bar Cobiçado*, localizado na praia do Janga, na cidade de Paulista, local onde se apresentava a ciranda de Dona Duda. O Festival de Cirandas teria ocorrido no *Cobiçado* no período de 1970 a 1972, a partir de uma ação integrada da Emetur, Bar Cobiçado e Comissão Pernambucana de Folclore. Posteriormente, esses festivais passaram a ocorrer no “Pátio de São Pedro [...]”. O evento aconteceu nesse local entre os anos de 1973 a 1982, servindo também para consolidar o local como destinação turística.”²³⁸ A relação entre a promoção dos Festivais de Cirandas e a atribuição da ciranda a estatuto de atração turística e divertimento da sociedade, foi comentada pela matéria do *Diário da Noite* em 08 de maio de 1974. A notícia se referia ao I Festival de Cirandas, ocorrido em 1970. Afirmou o periódico que:

Desde que se realizou o I festival descobriu-se uma nova atração turística que existia e que somente precisava de ser tirada da beira das estradas e trazida para o centro da Capital, para o Pátio de São Pedro, centro oficial de turismo da municipalidade. O festival de ciranda é muito bom, não só porque representa o interesse público pelo desenvolvimento do folclore local e mesmo estadual como porque significa atração, divertimento para a população, para os visitantes, para os turistas.²³⁹

²³⁶ SAX, Bezerra do. *Dança do Povo*. Intérprete: Lia de Itamaracá. In: ITAMARACÁ, Lia. *Ciranda de Ritmos*. Estúdio fábrica, 2008. Faixa 01.

²³⁷ *Diário de Pernambuco*, 23 de maio de 1979.

²³⁸ VICENTE, Tamisa Ramos, op. cit., p.87.

²³⁹ *Diário da Noite*, 08 de maio de 1974.

Em 1980, a Empetur promoveu também um festival de cirandas chamado de *Festival de Cirandas de Pernambuco*, realizado na Ilha de Itamaracá, no período de 1980 a 1986, em parceria com a Secretaria Municipal de Turismo. O Festival de Cirandas da Ilha de Itamaracá foi organizado pela jornalista Valdelusa D'Arce com o objetivo de homenagear a cirandeira Lia de Itamaracá e ocorreu no bar e restaurante Sargaço, onde a cirandeira Lia trabalhava como cozinheira e à noite apresentava sua ciranda.

Durante nossas pesquisas, encontramos diversas matérias nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal da Cidade* escritas pela jornalista Valdelusa D'Arce que frequentemente visitava a Ilha de Itamaracá e, escrevia sobre as noites de ciranda na cidade, principalmente sobre a cirandeira Lia de Itamaracá. A jornalista passou a integrar o quadro de funcionários da Secretária Municipal de Turismo de Itamaracá, promovendo a ciranda a partir dos festivais na Ilha, os quais possuíam cobertura da mídia televisionada. Sobre esses festivais, Valdelusa D'Arce afirmou: “Realmente foi fantástico, se levou televisão, passou no Fantástico, foi uma festa linda.”²⁴⁰

Os festivais de cirandas eram bastante noticiados nos periódicos da cidade, as matérias descreviam como haviam sido as apresentações dos cirandeiros em todas as fases do certame, listando o nome dos grupos de cirandas classificados, as razões apresentadas pela comissão julgadora para classificar e desclassificar as cirandas concorrentes, os prêmios entregues aos grupos vencedores, a quantidade do público participante, entre outros.

Sobre o IV Festival de Ciranda de Pernambuco em Itamaracá, o *Diário de Pernambuco* trouxe uma matéria comentando sobre o objetivo da criação do evento e as razões que levaram a escolha da Ilha de Itamaracá como sede do festival. Segundo o periódico, “o festival foi criado em 1980 objetivando preservar e divulgar uma das principais manifestações folclóricas do litoral pernambucano e é uma forma simpática de homenagear e prestigiar Lia, a mais conhecida e famosa cirandeira do Brasil.”²⁴¹ A cirandeira Lia de Itamaracá estava presente em diversas notícias nos periódicos da cidade, descrita como a cirandeira “mais tradicional”, “mais famosa”, “mais autêntica”, ela ao lado do cirandeiro Antônio Baracho são dois cirandeiros que possuíam maior projeção, enunciada pelos jornais, dentre os demais cirandeiros. Ainda, segundo o *Diário de Pernambuco*, era em Itamaracá que a ciranda continuava sendo um “divertimento popular, do povo, do pescador e onde havia a melhor ciranda de Pernambuco”:

²⁴⁰ Entrevista da jornalista Valdelusa D'Arce em 2007. In: VICENTE, Tamisa Ramos, op. cit., p.102.

²⁴¹ *Diário de Pernambuco*, 08 de outubro de 1983.

Em 1961, a ciranda apareceu no Recife, e é em Itamaracá que a ciranda continua sendo a forma de divertimento popular, cantada e dançada pelo povo, pelo pescador. E é lá também que se dança e se canta a melhor ciranda de Pernambuco. E por isso e pela presença marcante de Lia que a ilha foi escolhida para a sede do festival, que a partir de 84 será um evento de repercussão nacional.²⁴²

Os Festivais de Cirandas eram concursos realizados anualmente, patrocinados por empresas como *As Casas José Araújo*, *Guaraná Antártica*, *Transportadora Itamaracá*, entre outros patrocinadores que também utilizavam a ciranda como mote de publicidade para sua empresa.²⁴³ Nesses certames se escolhia a “melhor ciranda do ano”, a partir de uma comissão julgadora formada por estudiosos de diversas áreas da cultura, folcloristas, jornalistas, empresários, publicitários, radialistas, cirandeiros, entre outros, que com base em critérios impostos pelos regulamentos das instituições produtoras do evento, julgavam e premiavam o grupo de ciranda vencedor.²⁴⁴

Analisando os regulamentos destes festivais, percebemos que os requisitos, aos quais todas as cirandas inscritas no evento deveriam se submeter, iam desde o ritmo das melodias, à quantidade de participantes nas rodas, à vestimenta dos cirandeiros. Em 1974, o periódico *Diário de Pernambuco* noticiou algumas regras do regulamento do festival em matéria intitulada *Emetur abre as inscrições para Festival de Ciranda*. De acordo com o periódico, no referido regulamento:

Poderão participar do concurso cirandas dos nove municípios da Área Metropolitana do Grande Recife. De conformidade com o regulamento elaborado pelo Grupo de Trabalho Turístico da Emetur, cada ciranda poderá apresentar, no máximo, vinte componentes, entre músicos, cirandeiros, improvisadores e dançarinos, todos tipicamente trajados.²⁴⁵

Exigia-se ainda, o preenchimento de um formulário com informações sobre todos os cirandeiros e “a garantia da autenticidade da ciranda e o número de seus componentes. O

²⁴² Idem, 08 de outubro de 1983.

²⁴³ De acordo com os periódicos, os Festivais de Cirandas reuniam grande quantidade de pessoas, os jornais noticiam até 3 (três) mil pessoas nesses eventos, que foram televisionados pela Rede Globo e pela TV Universitária.

²⁴⁴ Durante nossas pesquisas nos periódicos da cidade encontramos como participantes da comissão julgadora dos diversos Festivais de Cirandas nomes como: Dona Duda, Lia de Itamaracá, Estevão Rezende (diretor da Antártica), Francisco Advincola (publicitário), Rosa Maria (radialista), Ricardo Pinto (jornalista), Leonardo Silva (jornalista), Valdelusa D’Arce (jornalista) Nelson Ferreira, Arnaldo Paes de Andrade, Maestro Agrício Braz dos Santos e os jornalistas Selênio Romem de Siqueira e Cristóvão Pedrosa, Evandro Rabello, Jaime Diniz, entre tantos outros.

²⁴⁵ Diário de Pernambuco, 05 de abril de 1974.

regulamento do concurso exigia que as cirandas tivessem, no mínimo 20 participantes ²⁴⁶, e deveriam se exhibir devidamente uniformizadas, formando um conjunto harmônico.” ²⁴⁷

A uniformização das vestimentas dos cirandeiros, devidamente trajados para as apresentações, constava nos critérios dos regulamentos dos concursos. A partir de então, tal requisito parecia ter ocasionado uma padronização no vestuário dos grupos de cirandas. Lembramos que nas pesquisas publicadas sobre a ciranda em Pernambuco, não foi apontado nenhum vestuário específico dos cirandeiros. Vale ressaltar ainda, que o pesquisador Jaime Diniz não apontou em seus estudos nenhum vestuário e/ou indumentária específicos para se cirandar. Entretanto, o mesmo pesquisador em 1960 já havia sinalizado que a Ciranda de Caetés, cujo mestre cirandeiro era Antônio Baracho, “[...] segundo informações [...] nas festas juninas, trajava-se à matuta. Os cirandeiros usavam chapéu de palha. Só o mestre, aí, é que usava, de quando em vez, um lenço encarnado ao pescoço.” ²⁴⁸

Ao lembrar das apresentações nos Festivais de Cirandas, o cirandeiro Geraldo de Almeida contou que “[...] para participar, tinha que estar com sapato igual, roupa igual, sob pena de não ganhar.” ²⁴⁹ A padronização da indumentária dos grupos de cirandas, exigida pelo regulamento dos festivais, colocado inclusive como requisito para as cirandas vencerem o certame, na narrativa do cirandeiro Geraldo de Almeida, parecia afinar-se com a compreensão da cirandeira Cristina Andrade. Na opinião da cirandeira, foram os festivais de cirandas que estabeleceram uma padronização nas vestimentas para as apresentações dos grupos de cirandas. A cirandeira Cristina Andrade lembrou: “Tinha um festival, é aí o pessoal fazia uma blusinha igual, aí outro fazia uma calça jeans igual. Porque antigamente aqui tocava ciranda todas as cores no palco, depois do festival o pessoal começou a se organizar, aí ficou organizado o trabalho, ficou bom, ficou bonito.” ²⁵⁰

Se, como nos informou Jaime Diniz em 1960, a ciranda do mestre Antônio Baracho, não sabemos se era a única, já procurava padronizar o vestuário dos seus cirandeiros durante as festas juninas, a partir dos Festivais de Cirandas, eventos onde os cirandeiros se apresentavam com “efeito” de *show*, os trajes padronizados foram incorporados por diversos grupos de cirandas. Essa padronização foi em grande parte, produto das políticas de turismo

²⁴⁶ Essas regras não eram fixas, algumas variaram durante o período em que ocorreram os Festivais de Cirandas e, a cada concurso acrescentavam-se outros critérios, não sabemos o número máximo de cirandeiros exigido pelo certame para a apresentação, mas de acordo com os periódicos alguns grupos de cirandas chegaram a se apresentar até com 50 (cinquenta) integrantes.

²⁴⁷ Diário da Noite, 26 de abril de 1974.

²⁴⁸ DINIZ, Jaime, op. cit., p.46.

²⁴⁹ Entrevista do cirandeiro Geraldo de Almeida concedida em 2007 a VICENTE, Tamisa, op. cit. p. 108.

²⁵⁰ Entrevista da cirandeira Cristina Andrade concedida em 2007 a VICENTE, Tamisa, op. cit. p. 108.

que através dos regulamentos exigiam que os cirandeiros estivessem “tipicamente trajados” criando vestimentas “características” para a prática cultural.

A opinião da cirandeira Lia de Itamaracá parece afinada com a concepção dos critérios estabelecidos pelos organizadores dos festivais, os quais determinavam formas, regras e vestimentas, buscando uma uniformidade nas apresentações dos cirandeiros. A norma do certame que exigia que os cirandeiros se apresentassem “tipicamente trajados” parece ter se tornado “emblemático” para alguns grupos de cirandas, mesmo após o fim dos concursos. Segundo Lia de Itamaracá:

Toda ciranda tem seu padrão, das suas roupas, tanto é os músicos como o mestre cirandeiro, tem sua roupa de brincar. Cada um tem suas roupinhas ajeitadinhas, de brincar, não é brincar com qualquer roupa não [...]. Tem que brilhar. [...] Tem que se arrumar, eu gosto muito de me arrumar, fazer meu showzinho.²⁵¹

Instituindo regras e normas, por vezes alheias à forma como os cirandeiros praticavam anteriormente suas cirandas, sem serem regidos por tais regulamentos, curiosamente as instituições Empetur e Emetur, promotoras dos festivais, exigiam dos grupos desejosos de participarem dos festivais, a garantia da “autenticidade” dos mesmos. Questionamos-nos em que se pautava essa suposta autenticidade das cirandas exigida por esses órgãos? Não seria a mesma a que o folclorista Evandro Rabello defendia, pois para este essa suposta autenticidade estaria sendo retirada dos cirandeiros através de ações da Emetur e Empetur, que promoviam a espetacularização dos grupos de cirandas, como ocorriam nos festivais, por exemplo.²⁵²

Pensamos ainda: Seria possível existir um “modelo de ciranda” que se pudesse atribuir como “autêntica, espontânea e ingênua” como defendeu o pesquisador Jaime Diniz? As próprias regras impostas pelos regulamentos dos concursos alteravam e reconfiguravam a ciranda e o saber fazer dos cirandeiros, a partir de critérios que inclusive determinavam como estes deveriam se apresentar tecnicamente para o público. Não se estaria criando um outro “modelo de ciranda autêntica” baseada na perspectiva dessas instituições, visando atender aos seus interesses ?

Crítérios impostos aos cirandeiros estabelecidos no regulamento do concurso, como por exemplo, “limite mínimo de participantes, tempo marcado para apresentação. Também

²⁵¹ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008 – Jaguaribe - Ilha de Itamaracá.

²⁵² Ações de estímulo de órgãos de turismo impondo regras às práticas culturais, ocasionando a institucionalização e espetacularização das manifestações foi abordada em um trabalho de Antônio Torres Montenegro sobre o boi maranhense a partir das ações da Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR). Ver. MONTENEGRO, Antônio Torres. *Memória de velhos depoimentos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*, v. 5, São Luis – MA, LITHOGRAF, 1999.

identificação dos grupos com faixas, braçadeiras, chapéus, tirando do povo a liberdade de decidir, mudar, criar e em suma, fazer as coisas do jeito que quiser, sem nenhum policiamento”, faziam com que os organizadores dos festivais criassem “artificialmente coisas, que o povo até então não usava”, criticou o folclorista Evandro Rabello.²⁵³

O fato de os cirandeiros passarem a cirandar não apenas nas beiras das praias, nas pontas de rua, para se apresentarem em espaços fechados, como nos festivais, nos bares, restaurantes, clubes dentre outros, obedecendo a regras e critérios, no entendimento de estudiosos como Evandro Rabello, Jaime Diniz, Mário Souto Maior, Valdemar Valente, etc., retirava da prática cultural seus significados simbólicos. A mudança da ciranda do seu *habitat*, na concepção desses estudiosos, extraía da mesma a atmosfera simbólica que a prática mantinha com o espaço/lugar no período anterior a sua popularização, bem como com os indivíduos que a vivenciavam, antes da ciranda circular por outros ambientes e segmentos sociais.

Dentro dessa perspectiva, era como se a cultura popular e o folclore estivessem “colados” a determinados espaços que representavam seus referentes, significando um sentido de pertencimento para determinados grupos. Sob o título *Folclore decai fora de seu ambiente*, Valdemar Valente afirmou como se deveria “manter a autenticidade das manifestações folclóricas próprias dos grupos populares.” Para o antropólogo:

Os grupos folclóricos, [...] se caracterizam pela sua funcionalidade, [...] Cada um [...] tem uma função a desempenhar dentro de seu grupo e ambiente. Isto é, eles tem o seu lugar, o seu público, aqueles para os quais se apresentam. Se os deslocar-mos de seu ambiente para outro geralmente, erudito, sofisticado, de nível econômico-social mais alto que o deles, não se sentem a vontade.²⁵⁴

Semelhante a concepção de Valdemar Valente, Hermilo Borba Filho embora apontasse os aspectos que acreditava positivos das promoções que traziam maior visibilidade às práticas culturais populares, o escritor ressaltou que “de qualquer modo, o importante é não tirar o agrupamento do seu **habitat**, do seu terreiro. Que o povo tenha o seu espetáculo. Que temos nós que nos metermos no que é dele?”²⁵⁵ A questão da “atmosfera do local” “habitat” na qual as práticas culturais deveriam estar vinculadas a determinados territórios geográficos e a grupos sociais provenientes de sua “tradição”, defendida por alguns intelectuais, foi discutida na obra *Mundialização e Cultura* por Renato Ortiz. Para o sociólogo, foi durante o século XX que o processo de mundialização da cultura se intensificou atrelado à indústria

²⁵³ RABELLO, Evandro, op. cit., p.85.

²⁵⁴ Diário de Pernambuco, 25 de dezembro de 1977.

²⁵⁵ Entrevista de Hermilo Borba Filho em 1976 In. MAURÍCIO, Ivan, op. cit. p. 34.

cultural. Dentro dessa perspectiva, as práticas culturais tenderiam a entrar no circuito mundial, desencadeando a desterritorialização das manifestações culturais que, na concepção do autor, passariam a não mais estar restritas e/ou “coladas” a determinados locais.

Com o objetivo de entender as transformações operadas na cultura através da globalização, Renato Ortiz utilizou o conceito de desterritorialização. Este conceito seria para o autor a dissociação das práticas culturais do meio natural, social, histórico e cultural, determinados, uma vez que segundo Renato Ortiz:

Contrariamente aos “lugares”, carregados de significados relacional e identitário, o espaço desterritorializado “se esvazia” de seus conteúdos particulares. [...] parecem constituir uma espécie de “não-lugares”, locais anônimos, serializados, capazes de acolher qualquer transeunte, independentemente de sua idiossincrasia.²⁵⁶

O conceito de desterritorialização permite pensarmos o deslocamento espacial efetivado pelas rodas de cirandas nos anos 1970 na Região Metropolitana do Recife.²⁵⁷ O deslocamento dos cirandeiros, ou se assim podemos dizer, desterritorialização da ciranda, não apenas modificou a configuração/forma da dança/música em si, mas todo o complexo de valores, percepções e símbolos que constituem a ciranda e seus sujeitos sociais. 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 1960, para se adaptarem aos microfones e aparelhos de som, elementos que não faziam parte do cotidiano dos atores sociais que dançavam nos terreiros e na beira das praias, mas que na década de 1970 passaram a fazer parte dos novos espaços nos quais os cirandeiros se apresentavam.

Essas mudanças faziam parte dos requisitos para a apresentação dos cirandeiros nos festivais e em contratos estabelecidos em eventos promovidos por instituições públicas, bem como privadas, como bares e restaurantes. A cirandeira Severina Baracho, mais conhecida como Dona Biu, ao recordar a ciranda de seu pai, Antônio Baracho que quando criança participava, comentou as mudanças operadas na prática. Para Dona Biu ciranda “[...] agora é tudo em cima de um palco, e a gente era no chão não é (risos), mais tudo muda não é?”²⁵⁸

²⁵⁶ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.105-106.

²⁵⁷ O conceito de desterritorialização também foi discutido por Nestor Garcia Canclini, quando o mesmo problematizou as tensões da desterritorialização e reterritorialização da cultura na modernidade. Ver CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

²⁵⁸ Entrevista de Severina Baracho da Silva concedida à autora em 23 de julho de 2008 em Caetés III - Abreu e Lima.

Os Festivais de Cirandas segundo os periódicos, reuniam um grande número de pessoas, como o festival do ano de 1975 noticiado pelo *Jornal da Cidade* que reuniu em “[...] 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.”²⁵⁹ Para a cirandeira Cristina Andrade esses festivais serviam como incentivo para a criação de novos grupos de cirandas, através desses concursos, segundo a cirandeira, foram “formados vários grupos nessa época, quando é agora não tem mais grupo, os grupos tão se acabando.”²⁶⁰

Impondo regras e regulamentos, trazendo as cirandas para outros ambientes, os festivais delegaram uma outra dinâmica para os cirandeiros nos espaços sociais onde a manifestação se apresentava. Para Marcos Ayala, o estímulo ou a tentativa de “conservar ou fazer “reviver” um “fato folclórico”, ao retirar de seus produtores, em parte ou totalmente, a capacidade de decidir sobre as condições de sua realização, pode resultar, ou melhor, costuma resultar, em sua transformação em show, amostra empobrecida e redutora daquilo que se pretendia “preservar.”²⁶¹

Com o título *VI Festival de Cirandas a ciranda chega à classe média*, o pesquisador Jaime Diniz, comentou a ausência no concurso de alguns mestres cirandeiros, como Antônio Baracho, Severino Pacaru, Zé Custódio, Zé Grande e Galego. Na percepção do pesquisador, que fez parte da comissão julgadora do festival de 1975, ao mesmo tempo em que as apresentações das cirandas reuniam um número significativo de pessoas, tornando-se presente como divertimento na programação nos fins de semana nas praças, bares e restaurantes, sendo incluída no calendário turístico da cidade, a “morte” da ciranda “autêntica e original” era anunciada e já se fazia sentir por alguns mestres cirandeiros. Na opinião do musicólogo:

Como manifestação autêntica do povo, a ciranda ainda é uma coisa forte, basta olhar para o pátio de São Pedro em dias como esse. Agora a descaracterização é natural. A ciranda, de uma dança de pescadores, está a cada dia entrando em boates da cidade, em clubes fechados. Virou dança da moda. Todo mundo dá a sua contribuição para a morte do original. Os mestres sabem disso.²⁶²

É relevante destacar ainda, que vencer nos Festivais de Cirandas não representava apenas ser considerado, “o melhor cirandeiro pernambucano”, cujo título o certame fazia menção, bem como receber uma premiação, isto é, um troféu e uma quantia em dinheiro, mas

²⁵⁹ *Jornal da Cidade*, 25 a 31 de maio de 1975.

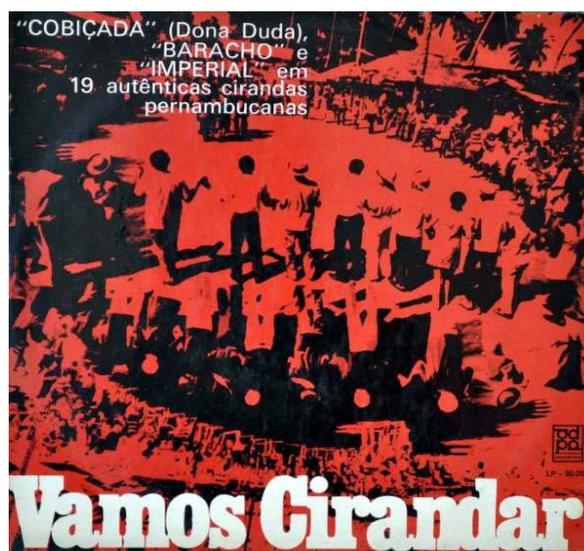
²⁶⁰ Entrevista concedida em 2007 a VICENTE, Tamisa, op. cit. p. 109.

²⁶¹ AYALA, Marcos e Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil_ perspectiva de análise*. Série princípios, editora Ática, 2ª edição, 1995, p.64.

²⁶² *Jornal da Cidade* – 25 a 31 de maio de 1975.

representava também apoio e oportunidade de divulgação de seu grupo, bem como o estabelecimento de novos contratos.²⁶³ Segundo o *Diário da Noite*, fazia parte do regulamento dos festivais que “o grupo vencedor, além dos prêmios que receberá, ficará com o direito de participar, prioritariamente, de todos os festejos promovidos pela Emetur.”²⁶⁴ Afirmava ainda o *Diário de Pernambuco* que “o grupo que se sagrar campeão ficará com prioridade para exhibir-se nas promoções da Emetur, desta recebendo, ainda, orientação, divulgação e ajuda financeira.”²⁶⁵

Foi a partir das apresentações dos cirandeiros nos Festivais de Cirandas, que surgiu o disco de Ciranda, o álbum *Vamos Cirandar*, lançado em 1977 pela gravadora Rozenblit, produzido por Nelson Ferreira. Nesse Lp, embora haja o nome de Dona Duda, a mesma não canta nenhuma canção, pois estava impossibilitada de cantar devido a problemas na garganta. No álbum, diversos cirandeiros como, por exemplo, Antônio Baracho, José de Lima, Geraldo Barbosa, entre outros, cantam 19 melodias ouvidas nos diversos festivais nos anos 70.



Capa do Lp *Vamos Cirandar* lançado em 1977 pela gravadora Fábrica de Discos Rozenblit. Fonte: Arquivo do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE.

Na opinião de Lia de Itamaracá, os festivais foram importantes pelo apoio e incentivo que deram à sua ciranda, promovendo-a e possibilitando-a estabelecer novas redes de relações, resultando em outras demandas para apresentar-se não apenas na Ilha de Itamaracá,

²⁶³ Na escolha do cirandeiro (a) vencedor (a) dos festivais, a comissão julgadora levava em consideração critérios como melhor improvisação de loas, melhor instrumental e melhor coreografia, por exemplo, onde os grupos de cirandas da Região Metropolitana do Recife e também do interior do Estado, poderiam vencer em cada uma das categorias citadas. Os três primeiros lugares recebiam um prêmio em dinheiro além de troféus; as demais cirandas participantes recebiam um cachê pela apresentação.

²⁶⁴ *Diário da Noite*, 25 de maio de 1978.

²⁶⁵ *Diário de Pernambuco*, 26 de maio de 1978.

mas em diversos locais do Estado de Pernambuco. Para Lia de Itamaracá os festivais foram relevantes “[...] porque pelo menos eu lá fora eu levava meu currículo, levava meu trabalho e eles apoiava, e eles incentivava pra partir pra outra coisa.”²⁶⁶

Embora no VI Festival de Cirandas realizado em 1975, Jaime Diniz tenha comentado a ausência de alguns cirandeiros, os certames reuniam um significativo número de cirandeiros, inclusive advindos também do interior do Estado. É o que nos apontou Lia de Itamaracá ao relembrar os festivais: “Menina era tanto cirandeiro que tinha participando desse festival, era ciranda de Barbosa, ciranda de Geraldo de Almeida, era Biu da Guabiraba, era Duda. São muitos os cirandeiros que tem em Recife, todos eles faziam concurso de ciranda no Pátio de São Pedro, e Lia de Itamaracá no meio se amostrando.”²⁶⁷

Há indícios de que havia um campo de disputas por espaços de legitimidade entre os cirandeiros, sobretudo a partir da maior visibilidade que a prática alcançou nos anos 1970, ocasionando o surgimento de novos grupos. Em tempos nos quais ser cirandeiro, possuir uma ciranda conhecida/re-conhecida representava uma forma de adquirir prestígio e alguma remuneração, era importante delimitar espaços. A instituição de troféus aos vencedores dos festivais, “[...] fez aumentar o gosto e o entusiasmo das cirandas que passaram a ver nos prêmios uma forma de prestígio dos vencedores, enquanto que para a Emetur eles passaram a representar uma maneira de motivar os competidores para que continuem em atividade.”²⁶⁸

Mestre não apenas de ciranda, mas também de maracatu, Antônio Baracho da Silva despontou como cirandeiro após mudar-se de Nazaré da Mata para a cidade de Abreu e Lima, sendo um mestre muito respeitado pelos demais mestres nas rodas. Em 1978, Antônio Baracho narrou a sua história, as razões que o levaram a se tornar mestre de ciranda. No seu saber fazer enquanto cirandeiro profissional, como era denominado pelos jornais da época, mestre Baracho compreendeu o momento histórico de visibilidade no qual a prática cultural vivenciava no início dos anos 70 na Região Metropolitana do Recife. Ao escolher se tornar mestre, Baracho declarou “inventar” a ciranda como uma forma de viver de “sua veia poeta”, na verdade o inventar que Baracho falou, quer dizer como o mesmo tornou-se cirandeiro:

Eu não era cirandeiro. Morava em Nazaré da Mata. Meu causo era maracatu. O maracatu eu comecei com 10 anos de idade. Era mestre. A ciranda eu descobri porque quando eu saí de Nazaré da Mata, ta fazendo 21 anos, aqui não dava maracatu. Eu tinha que viver da minha veia poeta e inventei a ciranda.²⁶⁹

²⁶⁶ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, Jaguaribe - Ilha de Itamaracá.

²⁶⁷ Idem, 25 de abril de 2008, Jaguaribe - Ilha de Itamaracá.

²⁶⁸ Diário da Noite, 16 de março de 1976.

²⁶⁹ Jornal do Commercio, 05 de agosto de 1978.

No *Jornal do Commercio*, os jornalistas Ivan Maurício e Marcos Cirano entrevistam, em 1978, Antônio Baracho o qual tinha na renda, advinda da ciranda, o meio de sustento de sua família. De acordo com a matéria, o cirandeiro “Antônio Baracho da Silva, 68 anos, analfabeto, cirandeiro na cidade de Paulista, vivia exclusivamente da ciranda [...]”²⁷⁰ Miguel Galdino da Silva, dançador de coco e ciranda junto com o mestre Neguinho, que freqüentava as rodas no Pátio de São Pedro falou sobre a função social que a ciranda, denominada por ele de “brincadeira” passou a ter nos anos 1970, estimulada pelo retorno financeiro que os cirandeiros passaram a ter:

Eu danço ciranda desde que ela apareceu, com o Mestre Neguinho no Engenho São Bento, em Aliança. A gente dançava muito no sábado, no meio da rua, com muita cachaça e alegria. A brincadeira era em volta do carbureto. [...] A gente dançava para se divertir, e agora as cirandas dançam em troca de dinheiro. Eles tão certo, né, a gente precisa viver. Mas mudaram muitas coisas, os passos são diferentes, tem ciranda hoje até com sanfona. Isso eu não gosto não. Mas eu acho que a ciranda não se deve levar a sério. É só uma brincadeira. Quer brincar? Então entra. Vai entrando. Nada de tá perguntando muito. É só pro povo se divertir.²⁷¹

Na disputa pelo título de melhor cirandeiro da cidade em um dos festivais de cirandas em 1972, promovido pelo Sport Clube do Recife e patrocinado pelo Engarrafamento Pitu, empresa de aguardente de Pernambuco, Antônio Baracho estava entre oito concorrentes e se apresentaria em quinto lugar. Quando chegou sua vez de se apresentar, mestre Baracho cantou: “Sou o Baracho /o cirandeiro afamado/ Arrespeitado desde o Norte até o Sul / Eu digo a tu / não mexa na minha sorte / pois meu time é o Esporte (SIC) / E meu aguardente é Pitu.”²⁷²

Atento aos dois patrocinadores do festival, na fronteira entre o jogar com as palavras e a capacidade de captar as possibilidades de vitória, na sua “maneira de fazer”, Antônio Baracho improvisou a ciranda acima citada. Como se quisesse enviar uma mensagem aos demais cirandeiros, seus concorrentes no festival, os quais com ele disputavam o título no concurso, Baracho combinou na m que cantou, elementos heterogêneos em sua melodia: sorte/ Sport / Pitu. Michel de Certeau afirmou que muitas práticas cotidianas como falar, ler, circular, etc., são formas de táticas e, que uma grande parte das “maneiras de fazer” pequenos

²⁷⁰ Jornal da Cidade, 05 de agosto de 1978.

²⁷¹ Jornal da Cidade, 25 a 31 de maio de 1975.

²⁷² Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975.

sucessos, artes de dar golpes, astúcias são maneiras pelas quais o “fraco” tira partido de forças que lhe são estranhas, em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos.²⁷³

Na astúcia de “arrumar” as palavras, Antônio Baracho soube, no momento oportuno, obter sucesso vencendo o referido festival, desbancando seus concorrentes no certame. Se sua aguardente era Pitu não sabemos, mas sabemos que astuciosamente não havia declarado sua verdadeira opção de time de futebol, o qual ao cantar a melodia seria o Sport Clube do Recife. Ao “terminar de cantar a ciranda, mão esquerda ao ouvido em forma de concha, e novamente deixa entrever as gengivas, sorrindo maliciosamente e piscando os olhos, qual é, de verdade, o time do Baracho? Santa Cruz? Um leve aceno de cabeça, um riso aberto de menino travesso: “Claro!”²⁷⁴

A disputa por espaços de legitimidade não se restringia apenas ao desempenho das apresentações dos cirandeiros nos *shows*. Nas palavras do cirandeiro João da Guabiraba, essa questão perpassava a própria definição dos elementos que seriam referendados no que diz respeito a um indivíduo ser considerado ou não, no sentido simbólico, mestre cirandeiro, aspecto que será abordado no terceiro capítulo. João da Guabiraba, na sua narrativa, lembrou um dos Festivais de Cirandas no qual ensaiou bastante seu coral de cirandeiros para ganhar do mestre Salustiano. Embora o cirandeiro houvesse se classificado para a final, ele relatou que:

[...] Salustiano também tinha uma ciranda que fazia parte desse festival. Ai eu fui me apresentar e Salustiano ia se apresentar na outra semana, eu me classifiquei. Mas o povo dizia: __ João a tua ciranda não vai dá nada com a de Salustiano, que Salustiano o coral dele é parada [...] eu formei, levei essa turma todinha pra Boa Viagem, [...] ensaiava o cordão todinho, com o coral [...] feito Salustiano fazia né. [...] e a turma tudo ensaiada, o cordão todo ensaiado, quando eu entrei no Pátio de São Pedro que eu fiz um terno moderno né, oxe foi um grito, as meninas respondendo e mais cinco moreninha no coral, e Salustiano ficou lá em baixo.²⁷⁵

Para Tamisa Vicente, os Festivais de Cirandas:

[...] foram um dos principais emuladores de disputas não salutares antes inexistentes entre os mestres de Ciranda. Se tradicionalmente as querelas existentes entre os mestres davam-se criativamente, expressando-se na forma de poesias cantaroladas na ciranda, com os festivais, as disputas acirram-se, entram no mérito pessoal, em planos de desrespeito e conflito.²⁷⁶

Em meados da década de 1980, os Festivais de Cirandas são encerrados, segundo a autora “após quase 20 anos de sucesso da ciranda na região metropolitana do Recife, 13 anos

²⁷³ Ver essa discussão em CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.45-48.

²⁷⁴ Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975.

²⁷⁵ VICENTE, Tamisa Ramos, op. cit., p. 108.

²⁷⁶ Idem, p.114.

de festivais organizados pelos órgãos responsáveis da Prefeitura do Recife e 6 anos de festivais organizados pela Emetur na Ilha de Itamaracá [...].”²⁷⁷ O fim dos festivais, deveu-se possivelmente, à postura político-administrativa dos novos gestores dos órgãos públicos estadual e municipal no que se refere às questões referentes à cultura, possuindo outras pautas para suas ações que não incluíam mais esses eventos.

Mas é necessário apontarmos também, que durante o período que ocorreram os concursos, de acordo com os periódicos da cidade, houve desorganização na realização do evento, inclusive com protestos de alguns cirandeiros em relação ao valor dos prêmios e à falta de estrutura na organização dos festivais. Parte dos frequentadores do certame também reclamava da forma como o evento era realizado, com cordões de isolamento colocados entre os cirandeiros que se apresentavam e o público participante, problemas que talvez possam também ter contribuído para o fim dos festivais. Conforme matéria do *Diário de Pernambuco* intitulada *Festival de ciranda começa com muita desorganização*, o X Festival de Cirandas ocorreu:

Com muita desorganização e uma comissão julgadora arranjada de última hora, [...] causando protestos dos cirandeiros que acusam o responsável pelo festival, o arquiteto Leônidas Mesel, de fazer tudo errado, escolhendo até um período impróprio para as exhibições. Os cirandeiros criticaram o irrisório prêmio oferecido pela Emetur para o primeiro classificado (3 mil) bem como a ajuda de Cr\$ 600,00 considerada insuficiente para as despesas com alimentação e condução. A maioria das cirandas desloca-se de locais distantes e os figurantes, após as exhibições, retornam de táxi, gastando mais do que recebem. O maior problema alegado pelos cirandeiros é o da chuva, pois são obrigados a fazer apresentações ao ar livre, sem nenhuma proteção, cercados por cordas de isolamento. Os frequentadores do Pátio de São Pedro reclamam contra as cordas, que os impedem de participar da manifestação popular.²⁷⁸

Nos periódicos pesquisados percebemos que no final da década de 1980, houve uma diminuição significativa das matérias sobre os grupos de cirandas no Estado. As notícias que são publicadas se referem geralmente à cirandeira Lia de Itamaracá. Segundo Mariana Cunha Mesquita, passada “[...] à febre dos anos setenta, [...] a Ciranda caiu no ostracismo por duas décadas. Artistas como Maria Madalena Correia do Nascimento, mais conhecida como Lia de Itamaracá, artista popular que chegou a gravar um Lp na década de 70, perderam o espaço que

²⁷⁷ Ibidem, p. 106.

²⁷⁸ Diário de Pernambuco, 08 de maio de 1979.

havam encontrado junto à mídia.”²⁷⁹ O cirandeiro João da Guabiraba recordou que: “antigamente a ciranda tava com nome, prestígio, depois é que foi caindo, caindo.”²⁸⁰

Relatando sobre como se processou o fim dos Festivais de Cirandas realizados na Ilha de Itamaracá, a jornalista Valdelusa D’Arce em entrevista contou que: “Infelizmente, os governos mudaram a concepção [...] pronto, aí acabou o Festival. Meu Deus do Céu, que tristeza! Eu nunca vi coisa igual na minha vida, as noites de Jaguaribe mudaram, as pessoas em vez de ficar em Jaguaribe iam para o Pilar para ouvir música eletrônica.”²⁸¹

A falta de incentivo dos órgãos públicos foi apontada por diversos cirandeiros, como Lia de Itamaracá, João da Guabiraba, Severina Baracho, Cristina Andrade, etc., para a ciranda ter adentrado na fase de um suposto “ostracismo”. Mas, na opinião de Lia, mesmo após o fim dos festivais, a ciranda é algo bastante forte, “você pode botar o que botar no meio do mundo, você não derruba a ciranda não, derruba não, porque a ciranda é um ponto muito forte.”²⁸² Na década de 90, após o surgimento do *Movimento Mangubeat*, liderado pela banda Chico Science e Nação Zumbi, a ciranda *reapareceu* nos meios de comunicação massiva, ainda que de forma mais tímida que há duas décadas passadas, na figura da cirandeira Lia de Itamaracá, consagrada pelos periódicos como a “Rainha da Ciranda.”²⁸³

Após o fim dos festivais, a força da ciranda, narrada por Lia de Itamaracá, talvez tenha sido mostrada no momento do “retorno” da prática cultural aos palcos, através da cirandeira Lia incluída no elenco do festival *Abril Pro Rock* de 1998 pelo Movimento Mangubeat. Nesse período, a banda *Chico Science e Nação Zumbi*, contratada pela gravadora *Sony Music* gravou em seu primeiro Cd, *Da lama ao caos*, uma ciranda híbrida (misturada com rock e outros ritmos musicais), intitulada *A Praieira* a qual foi incluída na trilha sonora da telenovela *Tropicaliente*, da Rede Globo. De acordo com o crítico musical José Teles:

Foi com seu maracatu, coco e ciranda atômicos que Chico Science, mais do que todas as teorias e pesquisas intelectualizadas surgidas antes dele, fez com que o

²⁷⁹ NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. *Família Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos da Zona da Mata*. Recife: Ed. do autor, 2000, p.55-56.

²⁸⁰ Entrevista concedida em 2007 a VICENTE, Tamisa, op. cit., p. 109.

²⁸¹ Idem, p.104.

²⁸² Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008– Jaguaribe - Ilha de Itamaracá.

²⁸³ O Movimento Mangubeat foi uma das manifestações musicais brasileiras mais significativas ocorrida nos anos 90. Surgido no Recife, o Movimento envolvia processos de reelaboração de práticas culturais e musicais populares, como a ciranda, o maracatu, o caboclinho, etc. Os músicos e bandas, como Chico Science e Nação Zumbi, Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A produziram músicas marcadas pelo hibridismo cultural, dinamizando a cultura local, potencializando as possibilidades de expressão de diversos artistas populares e grupos musicais ligados à cultura local.

coco e a ciranda voltassem à tona e passassem a ser curtidos. Pela classe média, é verdade, mas *in natura* pelos seus próprios criadores, sem intermediários.²⁸⁴

A partir do Movimento Manguebeat, Lia de Itamaracá voltaria à cena, junto com outros artistas populares como Dona Selma do Coco, o Mestre Salustiano, entre outros que foram revalorizados pela proposta do Movimento. Em 1998, após a cirandeira ter participado do *Abril pro Rock*, patrocinada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – Fundarpe, Lia de Itamaracá viajou para o Rio de Janeiro convidada a participar da Cd-Expor, a maior feira de Cds da América Latina. Com Lia de Itamaracá a ciranda voltaria a externar sua “força” nos palcos nacionais e internacionais.

2.4 Do Bom Gosto à Rozenblit: A indústria fonográfica em Pernambuco

Na década de 1950 houve um crescimento dos meios de comunicação e da indústria fonográfica no Brasil. Segundo o historiador Antônio Alves Sobrinho, em 1963 o Brasil contava com 150 gravadoras, ainda que parte delas tenham tido uma atuação rápida no mercado, fechando as portas em poucos anos.²⁸⁵ O rádio, presente na sociedade brasileira desde os anos 1930, “até o final dos anos 1950, era uma peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres.”²⁸⁶ Para Marcos Napolitano:

Paralelamente, os meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes. Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial [...] demonstravam a nova tendência industrial e “massiva” do consumo cultural, que se consolidaria de vez na segunda metade da década de 1970.²⁸⁷

É, portanto, nesse contexto que analisamos a atuação em Pernambuco da gravadora *Fábrica de Discos Rozenblit*, a qual nos anos 1950 desempenhou um papel relevante para a música local, sobretudo para os gêneros musicais como a ciranda, o frevo e o maracatu. Embora não tenha sido a única gravadora na época a gravar cirandas, a Fábrica de Discos Rozenblit está bastante relacionada à transformação do gênero musical ciranda em artigo de consumo de massa e, principalmente, a disputas e conflitos entre alguns cirandeiros no que se

²⁸⁴ TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.279.

²⁸⁵ Ver SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953 – 1964)*. Dissertação de mestrado em História da UFPE, 1993.

²⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, São Paulo: Contexto, 3ª edição, 2006, p.13.

²⁸⁷ Idem, p.82.

refere à questão do domínio público das canções de cirandas.²⁸⁸ Essas rixas geraram problemas na comercialização das canções, em função dos direitos autorais das músicas registradas, bem como dos cachês e pecúlios devidos pela gravadora e não pagos aos artistas locais.

Foi durante os anos 1950 que José Rozenblit, um pernambucano de ascendência judaica, nascido em 1927 no bairro da Boa Vista, no Recife, ingressou no comércio de discos. Segundo José Teles, após retornar de uma viagem aos Estados Unidos, incentivado por dois amigos, José Rozenblit teria trazido dois mil dólares em álbuns, e passou a vendê-los, a princípio, na loja do pai no centro do Recife. “Em pouco tempo, começaria a importá-los regularmente, até que decidiu abrir uma moderníssima loja na rua da Aurora, no outro lado da ponte que une Santo Antônio à Boa Vista. O estabelecimento recebeu o nome de Lojas do Bom Gosto.”²⁸⁹

A *Lojas do Bom Gosto* não comercializava apenas discos, mas também eletrodomésticos e móveis, além de possuir uma galeria onde se promoviam exposições de diversos artistas locais. A loja, com equipamentos modernos para a época, possuía seis cabines, onde o cliente podia escutar os álbuns antes de decidir se os comprava ou não. A *Lojas do Bom Gosto* também oferecia um dos serviços aos “clientes que até então era algo raro no país: uma cabina especial onde funcionava um mini-estúdio, no qual tanto se podiam gravar *jingles* quanto registrar a própria voz em acetato.”²⁹⁰

A Fábrica de Discos Rozenblit Ltda., localizada na Estrada dos Remédios, no bairro de Afogados, foi criada em 1954 com recursos próprios tendo José Rozenblit, como sócio majoritário e seus irmãos Isaac e Adolfo Rozenblit.²⁹¹ De 1954 a 1968, a Rozenblit foi uma das mais atuantes gravadoras do país, com filiais no Rio de Janeiro (dirigida por João Araújo, da RGE e Som Livre; Cazusa, filho de Araújo, foi afilhado de José Rozenblit), São Paulo (com Roberto Corte Real), e mais uma no Rio Grande do Sul (com Walter Silva). Na opinião de José Teles, “foi também a única empresa do gênero fora do eixo Rio-São Paulo a formar

²⁸⁸ Nesse período, o gênero musical ciranda foi gravado por diversas gravadoras e/ou selos que fizeram long-plays compactos ou fitas, algumas inclusive incluíram faixas em discos long-plays ou compactos. Podemos citar, por exemplo: Rozenblit, Marcus Pereira, Philips, Odeon, RCA Victor, Continental, Cactus, CBS, Cid, Som Livre, Tapeçar, Pesquisa, Uirapuru, Esquema. Ver RABELLO, Evandro, op.cit., p.87.

²⁸⁹ TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.18.

²⁹⁰ Idem, p.18.

²⁹¹ Existe uma imprecisão nas datas referentes ao surgimento e a inauguração da Fábrica de Discos Rozenblit. O historiador Antônio Alves Sobrinho na dissertação de mestrado já citada, na página 50 afirma que a fundação da Fábrica Rozenblit foi em 11 de junho de 1954. Já José Teles na obra *O frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008, na página 47 afirma ser a inauguração da Rozenblit no dia 17 de dezembro de 1954.

um acervo cujo interesse transcendia o paroquial, com dezenas de fonogramas fundamentais para a história da música brasileira.”²⁹² A Fábrica de Discos Rozenblit foi estruturada com:

[...] um dos mais modernos estúdios da América do Sul, único aliás no Brasil da época a ser construído com esta finalidade, com espaço interno suficiente para abrigar uma grande orquestra. Auto-suficiente em tudo, com a óbvia exceção do acetato, importado dos EUA, a gravadora dispunha de um moderno parque gráfico que lhe dava autonomia em imprimir capas, material de divulgação e prensar seus próprios discos.²⁹³



José Rozenblit e Capiba na Fábrica de Discos Rozenblit, depois da grande inundação de 1975.

Vista frontal da gravadora Fábrica de Discos Rozenblit, após a inundação em 1975. Na imagem está o empresário José Rozenblit e o compositor Capiba. Fonte: José Teles.

A Fábrica de Discos também possuía um parque gráfico, no qual se produzia as embalagens (capas) dos discos, selos de identificação e encartes. Os discos prensados, correspondentes às grandes tiragens dos sucessos musicais, variavam de 3(três) mil a 15(quinze) mil cópias em 78rpm. Sobre a produção fonográfica da Rozenblit no mercado nacional e regional, Antônio Alves Sobrinho afirmou que:

Durante o período áureo (1959-1966), a “Rozenblit” representou a única grande indústria fonográfica fora do eixo centro-sul, mantendo intensa atividade produtiva, chegando a ter 22% do mercado nacional e 50% do mercado de música regional, além de filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul; grandes artistas internacionais de passagem pelo Recife gravaram na etiqueta “Mocambo” [...].²⁹⁴

²⁹² TELES, José, op. cit., p.18.

²⁹³ Idem, p.71.

²⁹⁴ SOBRINHO, Antônio Alves, op. cit., p.51.

Lançando discos com gêneros regionais, principalmente o frevo, o empresário José Rozenblit criou o selo Mocambo, reunindo neste, principalmente, os artistas locais, enquanto os artistas do Sudeste e Sul produziam seus discos na gravadora com o selo AU (Artistas Unidos). A Fábrica de Discos Rozenblit prensou a matriz com as músicas do I Festival de Música Popular Brasileira, em 1965, promovido pela TV Record, além de gravar com nomes que despontavam no cenário musical brasileiro, como por exemplo, Elis Regina, Eliana Pittman, Claudete Soares, entre outros.²⁹⁵ Na opinião do crítico musical José Teles:

O mérito da Rozenblit foi olhar para o seu próprio quintal e descobrir a riqueza musical que ali havia, praticamente inexplorada. A Rozenblit tornou o frevo um produto comercial, de massa, vendável; registrou pela primeira vez comercialmente maracatus, cirandas, pastoris, cocos, alguns desses gêneros tendendo à extinção, outros conservados apenas na tradição oral do povo, que, com certeza, não demoraria a esquecê-lo.²⁹⁶

Valorizando os gêneros musicais locais, a gravadora Rozenblit passou a produzir Lps com frevos, maracatus, cirandas, entre outros. A primeira gravação do gênero musical ciranda foi realizada pela atriz e cantora Terezinha Calazans, a qual gravou na Rozenblit pelo selo Mocambo um compacto simples em 1967. As composições do referido compacto foram, no lado A, “Aquele Rosa”, frevo-de-bloco de Carlos Fernando e Geraldo Azevedo e, no lado B, Teca canta “Ciranda”, resultado de suas pesquisas, principalmente na Ciranda de Caetés, do mestre cirandeiro Antônio Baracho da Silva, quando a cantora participou, em 1960, do Movimento de Cultura Popular (MCP). Para José Teles, a cantora Terezinha Calazans:

Foi também, é preciso que se lhe dê o devido crédito, a grande responsável pela preservação da ciranda [...] O gênero tendia à extinção até ser levado por ela das praias e da Zona da Mata para os palcos do TPN, do teatro Valdemar de Oliveira, do Aroeira, e virar a dança da moda da classe média recifense durante quase toda a década de 70, quando a juventude dourada corria às praias do Janga para a ciranda de dona Duda, ou de Itamaracá para a ciranda de Lia[...].²⁹⁷

Em entrevista, a atriz e cantora Terezinha Calazans destacou a importância do referido compacto para uma maior visibilidade que a ciranda alcançou na cidade do Recife. Ao falar sobre o Lp, a cantora relatou-nos que: “É preciso ressaltar que a Ciranda começou a ser

²⁹⁵ A Fábrica de Discos Rozenblit produziu discos de artistas nacionais como Jorge Goulart, Nora Ney Carmélia Alves, Linda, Dircinha, etc. José Rozenblit também se associou a várias gravadoras internacionais, lançando trabalhos de artistas internacionais como Celetano, Petula Clark, Andy Williams, Theolonious Monk, Jack Jones, entre outros.

²⁹⁶ TELES, José, op. cit., p.24.

²⁹⁷ Idem, p.80-81.

conhecida em Recife a partir dessa gravação e nos anos 70 todo mundo cantava e dançava Ciranda no Recife. Acho que contribui com o meu disco para esse acontecimento.”²⁹⁸

É relevante destacar que foi Terezinha Calazans a primeira cantora a gravar cirandas em Pernambuco e a levar o gênero popular à classe média, estabelecendo uma mediação cultural²⁹⁹ entre a manifestação e seus sujeitos sociais aos demais grupos e espaços que a ciranda passou a aglutinar a partir dos anos 1970. No entanto, embora a gravação do disco da cantora tenha proporcionado aos cirandeiros circularem em outros espaços e a construir novas redes de sociabilidades, para José Teles:

Dos gêneros populares pernambucanos, a ciranda foi o que menos despertou interesse por parte das gravadoras. Mesmo no auge, nos anos 70, os mestres-cirandeiros gravaram muito pouco para a popularidade que então desfrutavam. Antônio Baracho da Silva, o Baracho, foi um dos poucos a usufruir desse privilégio, com um LP, *Vamos Cirandar*, lançado pela extinta gravadora Rozenblit (sic). Ele também participou do volume dois do LP *Música Popular do Nordeste*, de Marcos Pereira, [...] Foi também pela Rozenblit que Lia de Itamaracá estreou em disco, em 1977.³⁰⁰



Capa do Lp da cantora Terezinha Calazans lançado em 1967 pela gravadora Fábrica de Discos Rozenblit.

²⁹⁸ Entrevista da atriz e cantora Terezinha Calazans concedida à autora em 24 de abril de 2011 via e-mail, em virtude da cantora atualmente residir na França.

²⁹⁹ Utilizo o conceito de mediação cultural de Michel Vovelle para quem o mediador cultural é o sujeito que transita entre os dois mundos, adquirindo por isso uma posição ao mesmo tempo privilegiada e ambígua, na medida em que pode ser visto tanto no papel de ação de guarda das ideologias dominantes, como porta voz das revoltas populares. Ver VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª edição, 1991, p. 214.

³⁰⁰ TELES, José. A ciranda não entrou na roda do sucesso. In: *JC on line*. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/2001/0102/cc0102_6.htm. Acesso em 30 de março 2011.

Ainda na matéria do *JC on line*, afirmando ser a gravação do compacto de Terezinha Calazans com o gênero ciranda um ato isolado, para o crítico musical foi apenas na década de 1970 que a ciranda adquiriu uma maior visibilidade, a partir da difusão do gênero nas composições do grupo Quinteto Violado:

[...] somente nos anos 70, a ciranda romperia os limites da praia do Janga - onde a Ciranda de Dona Duda era parada obrigatória de jovens nos finais de semana - ou do Pátio de São Pedro, local no qual o ritmo virou modismo de verão. O responsável pela difusão da ciranda País afora foi o Quinteto Violado, nos seus primeiros LPs. O próprio Quinteto Violado, numa parceria com Ednaldo Queiroz, classificariam a ciranda *Quero Mais*, no festival MPB Shell 80.³⁰¹

Em meio à divulgação e a produção fonográfica dos gêneros musicais populares, como o frevo, a ciranda, entre outros, a Fábrica de Discos Rozenblit enfrentaria uma série de problemas na década de 1960-70. O historiador Antônio Alves, apontou os fatores desencadeadores da crise que a Rozenblit vivenciou nesse período. Segundo o autor, os problemas que levariam a Rozenblit a “fechar suas portas” foram “a proposta regionalista que se contrapunha ao projeto nacional-desenvolvimentista nascido com o golpe de 1964; e os interesses multinacionais, fortalecidos com o golpe. A grande cheia do Capibaribe em 1966 ajudou estas duas forças a destruírem a “Rozenblit.”³⁰² Durante os anos 1970, foram relatadas nos periódicos da cidade a destruição da cidade do Recife pelas enchentes, bem como os alagamentos causados pelas águas à Fábrica de Discos Rozenblit:

Verdade é que no decorrer dos tempos, a Rozenblit tem sido castigada duramente pelas enchentes. [...] nas vezes em que as trombas d’água desabaram no Recife, por pouco que a gravadora não foi levada pela correnteza. Baixadas as águas, o que sempre ficavam, eram os escombros, maquinaria desmantelada, miséria, lixo, lama e o inferno.³⁰³

As seqüências cheias do rio Capibaribe nos anos 1970, no Recife, que afetaram a Rozenblit, foram descritas nos periódicos da cidade. Com pesar, as notícias destacavam a destruição causada pelas águas na gravadora e o saldo de prejuízos que se acumulava de inverno a inverno, quando as águas teimosamente adentravam nas instalações da gravadora. Conseqüentemente, esta entraria em crise financeira, solicitando financiamentos à SUDENE e ao Banco Bandepe para se reerguer dos estragos promovidos pelas águas. Em 1976, o *Diário*

³⁰¹ Idem.

³⁰² SOBRINHO, Antônio Alves, op. cit., p.52. Segundo o historiador, as cheias de 1966 e 1975 foram as mais destruidoras, avariando não apenas equipamentos, mas também inúmeras matrizes fonográficas.

³⁰³ Diário de Pernambuco, 05 de dezembro de 1976.

de Pernambuco noticiou a situação da gravadora, segundo o periódico a Fabrica de Discos Rozenblit estava:

Castigada dolorosamente pelas enchentes, pela precariedade de verbas e por uma série de outros problemas, [...] vive a existência [...] condenada a sofrer, padecer nas calamidades e a depender das caridades oficiais. Ainda esta semana, representantes da Rozenblit foram aos jornais, chorar as amarguras da gravadora e dizer que não havia mais verbas nos cofres, que o dinheiro exauriu-se.³⁰⁴

“Engolida” pelo “cão sem plumas”, como foi denominado o rio Capibaribe pelo escritor João Cabral de Melo Neto, e pelas dívidas, a Fábrica de Discos Rozenblit “fechou suas portas” em 1986. Segundo Antônio Alves, nesse período a gravadora estava “sufocada pelas dívidas, sem campo de ação nem mercado para seus produtos, sem patrimônio, vai à hasta pública e José Rozenblit arca com uma ordem de prisão; poucas vezes se levantam em defesa [...]”³⁰⁵

Antes mesmo da gravadora “fechar as portas”, já em 1984 o empresário José Rozenblit enfrentou, na Justiça do Trabalho, uma ação reclamatória de 62 ex-empregados da fábrica, os quais entraram com uma ação na Justiça, solicitando indenização referente a direitos trabalhistas. José Rozenblit foi condenado a pagar os débitos trabalhistas aos ex-funcionários, mas a dívida não foi paga dentro do prazo judicial e, quatro anos depois, em 1988, o industrial foi preso. Segundo os periódicos, José Rozenblit foi considerado juridicamente “depositário infiel”, uma vez que ao ser feita a reavaliação dos seus bens que iam a leilão público, a Justiça constatou que apenas 10% foram apresentados. Os outros 90% tinham sido “desviados.”

O empresário José Rozenblit foi condenado a pagar os débitos trabalhistas, mas não cumpriu o prazo estipulado pelo juiz, além de, segundo os periódicos, como “[...] os bens de José Rozenblit foram penhorados para garantir a execução da sentença. [...] ao ser feita a reavaliação dos bens que iam a leilão público, a Justiça constatou que apenas 10% foram apresentados. Os outros 90% “foram desviados” conforme laudo pericial.”³⁰⁶ O periódico *Folha de Pernambuco*, em 29 de setembro de 1988 noticiou que a Fábrica de Discos Rozenblit foi adquirida em hasta pública pelo Bandepe, instituição que foi credora hipotecária da gravadora durante sua crise financeira. Com a sentença de prisão³⁰⁷, chega ao fim o legado

³⁰⁴ Idem, 05 de dezembro de 1976.

³⁰⁵ SOBRINHO, Antônio Alves, op. cit., p.56.

³⁰⁶ Folha de Pernambuco, 25 de setembro de 1988. Matéria intitulada *Rozenblit está preso em hospital*, de autoria de João Jacques.

³⁰⁷ Diante dos bens relacionados no auto da penhora o juiz Francisco Osani expediu o mandado de prisão de 90 dias ao empresário José Rozenblit. Este seria liberado após pagar o débito, calculado em mais de 33 milhões de cruzados, no valor estimado, para efetuar as indenizações reclamadas pelos ex-empregados da gravadora de

do empresário José Rozenblit, que nas palavras do historiador Antônio Alves “criara com seu ideal o mais importante parque industrial fonográfico do Norte/Nordeste e alimentava o sonho do desenvolvimentismo, regionalismo e pernambucanidade em 78 rotações.”³⁰⁸ Finalizava-se assim a *Era da Fábrica de Discos Rozenblit* em Pernambuco.

2.4 Nas rodas das melodias: Apropriação cultural e direitos autorais em trânsito

O sócio-majoritário da gravadora Fábrica de Discos Rozenblit, o empresário José Rozenblit, não teve apenas como preocupação as sucessivas enchentes que no Recife alagaram sua gravadora. Acrescentamos também, uma série de acusações realizadas por diversos artistas, cirandeiros, compositores de música popular, poetas, violeiros, repentistas, entre outros, que denunciaram a gravadora. Além da gravadora, muitos grupos, produtores e cantores da época, a exemplo do Quinteto Violado e do produtor Marcus Pereira, foram acusados de apropriação indevida de músicas, de sonegação dos direitos autorais das composições gravadas, além do não pagamento de cachês, dentre outras questões.

Esses embates foram abordados nos periódicos a partir de uma pesquisa sócio-econômica contratada, segundo o *Diário de Pernambuco*, pela Editora Civilização na qual “[...] 20 pesquisadores contratados pela Civilização — os jornalistas Ivan Maurício, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida e mais 17 colaboradores [...]”³⁰⁹ investigaram como viviam alguns artistas populares em Pernambuco. A referente pesquisa foi registrada e discutida na obra *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)*, escrita pelos jornalistas, Ivan Maurício, Ricardo Almeida e Marcos Cirano.

Além de um debate com alguns intelectuais e pesquisadores, *Arte popular e dominação* elencou os dados da pesquisa realizada com 114 artistas que residiam na Região Metropolitana do Recife. As informações que compunham esse estudo versavam sobre suas condições de habitação, renda familiar, nível de escolaridade, procedência (cidades de origem), entre outros. A análise que resultou na obra, refletiu sobre diversas questões que

discos. Com o mandado de prisão, José Rozenblit foi para o presídio Aníbal Bruno, mas deixou o presídio antes das 23 horas do mesmo dia, tendo sido internado no Hospital Santa Joana. Posteriormente cumpriu a prisão no próprio domicílio. Ver os periódicos *Folha de Pernambuco*, 25 de setembro de 1988 e *Folha de Pernambuco*, 30 de setembro de 1988.

³⁰⁸ SOBRINHO, Antônio Alves, op. cit., p.56.

³⁰⁹ Diário de Pernambuco, 04 de setembro de 1977. Matéria intitulada *A miséria da arte popular*.

permeavam a cultura popular e seus atores sociais no Estado de Pernambuco no período de 1961 a 1970.

Os jornalistas, em *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco* registraram as denúncias sobre casos de apropriação cultural por diversos artistas, grupos musicais e gravadoras, a partir de entrevistas com os cirandeiros José Barbosa da Silva, Antônio Baracho da Silva, com os violeiros-repentistas Lourival Batista Patriota, também conhecido como “Louro do Pajeú”, Severino Lourenço da Silva, conhecido como “Pinto do Monteiro”, com o compositor José Marcolino Alves, com o violeiro Misael Cardozo da Silva e com o poeta cordelista, Francisco Sales Areda.

A obra é dividida em três partes: debate, pesquisa e depoimento. Na primeira parte, os autores abordaram quem eram e como viviam os sujeitos que faziam a arte popular no Estado. Na narrativa da obra, percebemos que os jornalistas possuíam uma perspectiva marxista da sociedade, distinguindo-a a partir de classes antagônicas (dominantes e dominados), bem como enunciaram as diferentes condições socio-econômicas dos que faziam a cultura popular em Pernambuco. Em debate, os autores discutiram as concepções de alguns estudiosos que pesquisavam sobre as manifestações culturais populares. Nesta, através de várias entrevistas, intelectuais como Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, etc., expuseram suas percepções sobre a cultura popular nas décadas de 60 e 70 no Recife.

Na última parte, em depoimento, há uma série de denúncias de apropriação cultural narradas por cirandeiros, repentistas, violeiros, etc., nas quais, segundo as entrevistas, gravadoras, cantores, compositores e até grupos musicais se apropriaram do saber-fazer de diversos artistas de gêneros culturais populares. A apropriação cultural garantia um percentual de lucro para os que se autodenominavam autores das composições de gêneros musicais como, cirandas, emboladas e repentes, registrando para si a autoria das canções, comercializando e reproduzindo esses bens culturais que estavam, em tempo, nas vitrines das indústrias cultural e fonográfica.

Se é verdade que esse período resultou na possibilidade de cirandeiros, repentistas, emboladores, violeiros, etc., constituírem novas redes de sociabilidade, tornar sua arte mais visível em virtude do estabelecimento de novas oportunidades com contratos de apresentações em *shows* e gravações de Lps, ao mesmo tempo, evidenciou as implicações e os embates em torno da autoria e da propriedade intelectual das manifestações culturais populares, por vezes compreendidas como de domínio público. Sabemos que as apropriações culturais, os usos e as mediações, não podem ser compreendidos de maneira isolada, pois estão intrinsecamente

ligados a fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinados por eles. Como vimos, a ciranda nesse período já havia se metamorfoseado, circulava em espaços sócio-culturais mais amplos, bem como possuíam distintos sentidos e significados para os diferentes grupos que a prática cultural passou a aglutinar ou mesmo a interessar.

Após a gravação do compacto simples em 1967 da cantora Terezinha Calazans, o gênero musical ciranda foi absorvido pela indústria fonográfica. Cantores e compositores de formação erudita passaram “à maneira do povo” a compor cirandas ou mesmo fazer adaptações desse gênero musical. Cantores como Geraldo Azevedo, Claudionor Germano, Capiba, Clara Nunes, Martinho da Vila, Maria Bethânia, entre outros, gravaram cirandas ou fizeram adaptações desse gênero musical.³¹⁰ Conjuntos musicais, corais, bandas de músicas e até orquestras cantaram ou compuseram arranjos musicais com o gênero ciranda.³¹¹ Nessa perspectiva, a indústria cultural e a indústria fonográfica ampliaram os potenciais de uso, apropriação e modificações da cultura popular, provocando conflitos, de um lado, pelo controle dessas obras por parte dos autores e dos direitos de propriedade intelectual e, por outro, dos efeitos da mercantilização da arte popular. Por outro lado, esse processo gerou, também, novas oportunidades de negócios e difusão dessas obras, em detrimento dos crescentes conflitos envolvendo cirandeiros, repentistas, violeiros, etc., e alguns artistas, grupos musicais e gravadoras, os quais, ao facilitarem a difusão das manifestações culturais populares, também promoveram apropriações dessas práticas.

“Eles são assim: promete, mas enrola muito”

Louro do Pajeú

Uma carta, publicada no periódico *Isto É*, com autoria atribuída ao violeiro Lourival Batista Patriota, o Louro do Pajeú, destinada ao produtor musical Marcus Pereira, a propósito da coleção *Música Popular do Nordeste*, trouxe a tona uma série de discussões acerca das apropriações a que estavam sendo submetidos os artistas nordestinos nos anos 1970.³¹² Já

³¹⁰ Acrescentemos também os cantores e/ou compositores: Nelson Ferreira, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Caetano Veloso, Ronnie Von, Ney Matogrosso, Alcides Leão, Paulo Diniz, Alcides Leão e Maves Gama. Ver RABELLO, Evandro, op. cit., p.87.

³¹¹ Como o Quinteto Violado, a Banda de Pau e Corda, Grupo Som da Terra, Orquestra Armorial e o Concerto Viola, bem como corais, como o coral da Universidade Católica de Pernambuco, o Coral Unicap e o Madrigal do Recife. Ver Idem, p.87.

³¹² Lourival Batista Patriota nasceu em Itapetim-PE em 1915. Residia em São José do Egito, sertão pernambucano, onde vivia de sua arte como violeiro-repentista. Ver MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.69.

noticiadas em outros periódicos da cidade, a publicação dessa carta e a pesquisa dos jornalistas, já mencionada, promoveram uma maior visibilidade às denúncias de apropriação da cultura popular em Pernambuco, por gravadoras, empresários e artistas. O conteúdo descrito na carta, a qual também foi publicada no *Diário de Pernambuco* e as narrativas das entrevistas elencadas na pesquisa passavam a ser, segundo o periódico:

[...] o primeiro e incontestável indício de que alguém estava enchendo a barriga não somente com as sextilhas e galopes-a-beira-mar do poeta sertanejo. Existia toda uma fartura de exóticas iguarias: emboladas, coco de roda, cavalos marinhos, bumbas-meu-boi, cirandas e pastoris. [...] Aos que não ganharam nada, acrescentem-se os que ganharam muito pouco, discos e livros em que participavam e tinham seus nomes gravados. Mesmo que se credite __ raras exceções __ um trabalho artístico ao seu verdadeiro autor, utilizar manifestações de cultura de um povo gratificando-se com irrisórios cachês também pode ser um grosseiro artifício de desapropriação cultural.³¹³

Louro do Pajeú gravou pelo menos dois Lps. Um, intitulado *Cantador, Verso e Viola – Violeiros do Pajeú*, pela gravadora Rozenblit, produzido por Ozires Diniz e, com texto de apresentação de Ariano Suassuna. O outro Lp é o volume 2 da coleção *Música Popular do Nordeste*³¹⁴, da gravadora Discos Marcus Pereira em 1973.³¹⁵ Em entrevista, o violeiro narrou como teria ocorrido a negociação para a gravação desses discos, destacando que se sentia iludido pelas gravadoras Fábrica de Discos Rozenblit e Marcus Pereira. Disse Louro do Pajeú, sobre os dois Lps que gravou:

[...] o dinheiro que ganhei foi porque eu vendi uns vinte e poucos discos, eu comprava pra revender. Agora, desse da Marcus Pereira Propaganda, até agora eu só recebi mil e poucos contos, e porque fui lá em São Paulo cobrar, em 1973. Eles disseram que ia mandar o resto pelo banco, mas até agora eu não recebi mais nada. Eles são assim: promete mas enrola muito.³¹⁶

³¹³ Diário de Pernambuco, 04 de setembro de 1977.

³¹⁴ Música Popular do Nordeste (2) Vários Artistas (1973). 1. Meia Quadra – Severino Pinto & Lourival Batista. (Folclore) Discos Marcus Pereira.

³¹⁵ A gravadora Discos Marcus Pereira surgiu a partir das produções musicais de diversos cantores e compositores no bar Jogral, reduto de diversos artistas brasileiros nos anos 1960, localizado na cidade de São Paulo. O objetivo inicial das produções musicais realizadas no bar Jogral era oferecê-las como brindes aos clientes da empresa de propaganda Marcus Pereira Publicidade. Na década de 1970, após a morte do músico Luis Carlos Paraná, Marcus Pereira decidiu comprar o Jogral e fundar a Discos Marcus Pereira. Devido a crises econômicas, por problemas de dívidas no início dos anos 80, a gravadora fechou suas portas. Ver NEVES, Paulo Eduardo. *Discos Marcus Pereira, uma gravadora que foi uma alegoria do Brasil*. In: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1034059887>. Acesso em 30 de abril de 2011 e MAGOSS, José Eduardo Gonçalves. A gravadora Marcus Pereira e o mapa musical do Brasil. In: # *Jornada Discente do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais*, 18 de novembro de 2010.

³¹⁶ Entrevista de Louro do Pajeú gravada em São José do Egito em 29 de fevereiro de 1976. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.69.

O disco do violeiro, gravado pela Fábrica de Discos Rozenblit foi, segundo o artista, combinado no Rio de Janeiro pelo diretor-artístico musical da gravadora, o compositor e maestro Nelson Ferreira. Este teria dito ao violeiro: “Vocês querem gravar na Mocambo? Não vão receber nada, mas também não vão pagar. E vocês tem a percentagem dos direitos autorais”.³¹⁷ O nome do compositor Nelson Ferreira foi apontado em outras gravações produzidas pela Rozenblit, envolvendo direitos autorais e cachês não pagos aos artistas pernambucanos, como por exemplo, o caso do cirandeiro Antônio Baracho. Segundo José Teles, Nelson Ferreira “[...] não parecia ter entendido ainda as regras da indústria cultural e procurava os artistas populares com a única finalidade de registrar sua arte. Remunerá-los, como já foi visto com o exemplo de Baracho, eram outros quinhentos.”³¹⁸

De acordo com Louro do Pajeú, sua melodia gravada no disco da coleção *Música Popular do Nordeste* pela gravadora Marcus Pereira, foi realizada a revelia do violeiro. Segundo Louro do Pajeú, o produtor musical o teria visto cantar e, assim gravado sua canção, publicando-a no disco da coleção *Música Popular do Nordeste*. Em relação à referida canção, *Meia Quadra* sob a autoria de Louro do Pajeú e Severino Pinto, gravada na referida coleção afirmou o violeiro:

O disco da Marcus Pereira, esse ninguém combinou conosco. Ele andou no Recife em 1963 ouvindo ciranda, cantiga de coco, fitas nossas gravadas, ele adquiriu tudo isso e, quando nós demos fé, tava publicado. A gente nem sabia que tinha participado do disco, só soube quando o disco saiu.³¹⁹

O *Diário de Pernambuco* em 04 de setembro de 1977 divulgou trechos da carta enviada por Louro do Pajeú ao empresário e produtor musical Marcus Pereira, bem como a obra *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco*, também registrou alguns trechos da referida carta. A Revista *Isto É*, no ano de 1977 realizou uma série de reportagens sobre a exploração cultural a que estavam submetidos os artistas populares em Pernambuco. Em um dos trechos da referida carta atribuída a Louro do Pajeú, destinada a Marcus Pereira, datada de 24 de fevereiro de 1974, o violeiro teria dito:

Amigo Marcus Pereira,
Saudações. Daqui de São José do Egito, Pernambuco, Pajeú, Rua Domingos Siqueira, nº 119, quem lhe escreve é o poeta cantador Lourival Batista Patriota, autor e intérprete da meia quadra em dupla com Severino Lourenço da Silva Pinto,

³¹⁷ Idem, p.69.

³¹⁸ TELES, José, op. cit., p.82-83.

³¹⁹ Entrevista do violeiro-repentista Louro do Pajeú em 29 de fevereiro de 1976. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.69.

cuja produção acha-se no disco n.º 2 de sua coleção. A dita coleção do amigo segundo o que se ler, ganhou dois prêmios: Estácio de Sá e Noel Rosa. Como conta o senhor, a pedido de amigos lançou os discos no comércio com fabuloso êxito. Portanto tenho muito estranhado o amigo não providenciar que eu e o velho Pinto, homem de 80 anos, para que recebamos o nosso quinhão. Não sei a que atribuir tal descaso, se a displicência, desumanidade ou outra falta qualquer.³²⁰

Embora, na carta, Louro do Pajeú tenha afirmado não saber o que teria levado o produtor ao não pagamento dos valores devidos pelo Lp da coleção *Música Popular do Nordeste*, o violeiro demonstrou saber o que teria motivado o empresário a realizar a coleção, bem como os prêmios que a mesma recebeu. Para a produção da coletânea, a gravadora realizou um mapeamento da música popular brasileira através de quatro projetos distintos, registrando o cancionário e as manifestações culturais das regiões Nordeste, Norte, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, composta por quatro discos, sendo cada projeto voltado para uma região brasileira. Em 1973, a coleção de 4 discos *Música Popular do Nordeste* recebeu o prêmio Estácio de Sá, atribuído pelo Conselho de Música Popular Brasileira, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e o prêmio Noel Rosa, da Associação dos Críticos da Imprensa de São Paulo.

Após a publicação da correspondência na íntegra através de uma série de reportagens do periódico *Isto É*, o empresário teria negado a autoria da mesma, pelo “fato de não estar assinada a carta atribuída a Lourival Batista.”³²¹ Em matéria do *Diário de Pernambuco*, o paulista Marcus Pereira afirmou ser “[...] uma pessoa preocupada em fixar valores brasileiros na área da música e em dar oportunidade a valores marginalizados da nossa cultura popular”, definiu-se Marcus Pereira, rebatendo as acusações que lhe foram feitas de estar se apropriando de composições de tradicionais autores populares.”³²²

Na série de reportagens da revista *Isto É*, Marcus Pereira, como resposta teria dito que já havia pago todos os valores devidos ao violeiro, publicando como prova, recibos assinados por Louro do Pajeú e, que demais valores deveriam ser cobrados a RCA Victor.³²³ Ao que contestou Louro do Pajeú através de um recado ao “amigo”:

³²⁰ Trecho da carta atribuída ao violeiro Louro do Pajeú com datação em 24 de fevereiro de 1974. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.70.

³²¹ Idem, p.71.

³²² *Diário de Pernambuco*, 12 de novembro de 1978.

³²³ Subsidiária brasileira da Rádio Corporation of América, fundada em 1919. A partir do lançamento da coleção *Música Popular do Nordeste*, em setembro de 1973, e até o ano de 1975, a distribuição dos discos foi feita pela RCA Victor. Após solicitar ao empresário Marcus Pereira os direitos autorais da Meia Quadra gravada no volume 2 da referida coleção juntamente com Louro do Pajeú, o violeiro-repentista Severino Lourenço da Silva Pinto, o Pinto do Monteiro passou a enviar cartas-cobranças endereçadas à RCA Victor, orientado por Marcus Pereira que em carta na Revista *Isto É* teria transcrito a cláusula 10ª do contrato estabelecido entre a gravadora Discos Marcus Pereira e a distribuidora RCA Victor, o isentando de qualquer cobrança de débitos referentes aos direitos autorais da coleção *Música Popular do Nordeste*. Segundo Marcus Pereira a referida cláusula afirmava

Tenho certeza que o amigo não pode nos deixar sem nada. Pois este material nós não damos a ninguém sem uma recompensa, pois vivemos disso. Temos assinado o que o senhor manda sem olhar o conteúdo, tudo na boa fé, talvez até nos prejudicando juridicamente, [...]. Se o amigo não providenciar com urgência o que nos for de direito, não procure nada mais da literatura de cordel no Nordeste, pois quero que não tenha surpresa, sou sertanejo, pobre, leal e honesto, reflita como resolve. Se nada temos de direito, vamos, ou eu irei fazer o Brasil em peso, e as principais autoridades cientes do que está acontecendo. Estou dando-lhe este aviso porque acho que é tempo ainda de sermos amigos, [...]. Resolva nosso caso sem questão e sem escândalo, será mais lucrativo para nós e o amigo. Assim sendo, disponha do Amigo: Lourival Batista Patriota.³²⁴

Se, o “amigo” Marcus Pereira, como o chamou Louro do Pajeú, resolveu essa questão, pagando os valores cobrados pelo violeiro, não sabemos, mas, temos conhecimento de que outros artistas populares passaram a expor seus “recados” nos periódicos da cidade “aos seus amigos”, acusando-os de se apropriarem de sua arte. Vivenciando um período em que, segundo o *Diário de Pernambuco* “[...] gravar elepês com cantigas de roda, ilustrar pomposas brochuras com gravuras populares, geralmente capas da literatura de cordel, ou simplesmente promover alegres desafios de violeiros, tem se constituído, nas últimas décadas, numa das mais rendosas atividades,”³²⁵ vários artistas passaram a questionar as apropriações e autorias de diversas canções.

Expondo a apropriação de diversas melodias, bem como cachês não pagos, resultantes da comercialização da cultura popular pela indústria fonográfica em Pernambuco, o periódico concluía a matéria com a pergunta que expunha o ambiente de embates e conflitos em torno da mercantilização da cultura popular. Categoricamente, questionava a matéria do periódico: “Mas, concluída a patriótica e lucrativa tarefa de preservar a arte popular, quem termina com a barriga cheia?”³²⁶ O cirandeiro José Barbosa da Silva foi um, dentre tantos artistas, que narrou a expropriação cultural, enunciando para quem estava indo a “fatia maior” do pecúlio resultante da mercantilização da cultura popular em Pernambuco, no momento de sua massificação.³²⁷

que: “A RCA pagará todos os direitos autorais relativamente aos discos lançados nos termos do presente contrato diretamente a todos os autores ou quando for o caso, às sociedades arrecadadoras. A RCA assumirá, ainda, a obrigação de pagar os direitos artísticos.” In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.78.

³²⁴ Trecho da carta atribuída ao violeiro Louro do Pajeú com datação em 24 de fevereiro de 1974. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.70-71.

³²⁵ *Diário de Pernambuco*, 04 de setembro de 1977.

³²⁶ *Idem*, 04 de setembro de 1977.

³²⁷ Durante nossa pesquisa encontramos nos periódicos da cidade diversos artistas, cantores e compositores que expuseram essas questões na década de 1970 que aqui discutimos, como por exemplo, o compositor Walter Limoeiro, Sebastião Rosendo, Rui Morais e Silva, o Velho Faceta, José Marcolino, entre outros.

“Essa ciranda é minha, os cara pegaram por aí, [...] e agora gravaram no LP deles.”

José Barbosa da Silva

José Barbosa da Silva foi um dos cirandeiros que se apresentavam nos *shows* promovidos pela Emetur e Empetur na Região Metropolitana do Recife, também participou dos Festivais de Cirandas ocorridos nos anos 1970. Engraxate, o cirandeiro complementava sua renda com os cachês recebidos pelas apresentações realizadas por seu grupo, a *Ciranda Brasileira*. José Barbosa contou em entrevista nos periódicos da cidade como descobriu que uma ciranda, segundo ele de sua autoria, intitulada *Pra onde tu vai Leonor*, foi gravada pelo grupo Quinteto Violado e registrada como sendo de autoria de três componentes pertencentes a este grupo musical:

Eu ia aí pela Rua da Aurora (centro do Recife) e tinha uma casa de disco num prédio novo, edifício São Cristóvão. Então, eu ouvi tocando uma música de ciranda, eu fui escutar. Quando eu cheguei, tava tocando “Leonor” (“Pra onde tu vai Leonor/ De braço com a tua colega/Eu vou tomar banho sargado/ Na praia de Ponta de Pedra”).³²⁸ Então eu disse: “Isso é um LP de ciranda?” O balconista disse: “Não, isso é o LP do Quinteto Violado”. [...] Aí eu disse: Essa ciranda é minha, os caras pegaram por aí, deve ter pegado, gravado e agora gravaram no LP deles.³²⁹

Segundo José Barbosa, não só o Quinteto Violado, mas outras pessoas gravaram melodias dele e de outros cirandeiros e, as comercializavam, tanto no Estado de Pernambuco como em outras regiões do Brasil. O cirandeiro denunciou que, munidos de gravadores, alguns indivíduos gravavam as melodias de cirandas nas apresentações da manifestação cultural e as reproduziam, atribuindo para si à autoria das canções. Segundo o cirandeiro, um paulista que esteve em Boa Viagem em uma das apresentações da *Ciranda Brasileira* gravou em cassete uma ciranda sua.

Contou ainda José Barbosa que, um amigo seu ao retornar de uma viagem a São Paulo avisou-lhe que essa fita havia sido reproduzida e estava sendo comercializada em boutiques paulistanas. O cirandeiro, em matéria do *Jornal do Commercio* intitulada *Os cirandeiros entram na roda da exploração*, comentando ainda sobre a apropriação da canção “*Pra onde tu vai Leonor*” pelo Quinteto Violado, afirmou que:

³²⁸ LP Philips, “Folguedo”. Trechos da ciranda *Pra onde tu vai Leonor* fazem parte da primeira faixa do lado um *Roda de Ciranda* n.º 02 com autoria atribuída a Marcelo Melo, Toinho Alves e Luciano Pimentel, componentes do grupo formado na década de 70 Quinteto Violado. Ver: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.81.

³²⁹ Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.81.

Essa, eles gravaram, é minha. Não botaram meu nome. Não só eles, como muitos outros que vê ai, aonde a gente tá cantando ciranda. Eles vêm com o gravador e gravam, aí faz lançamento de várias músicas dos cirandeiros aqui no Recife. Como em São Paulo, mesmo, no ano passado eles tavam vendendo fita a 50 cruzeiros. Fitas que eles gravaram aqui em Pernambuco, como gravaram minha também e de outros cirandeiros daqui. Gravaram e levaram pra São Paulo. Veio um rapaz de São Paulo, que é muito amigo meu, e chegou, trouxe uma fita e passou no gravador pra eu ver. Era a minha ciranda que eles gravaram aqui no Pátio de São Pedro, [...] numa ciranda que eu fiz no sábado. E outros pedaços eles gravaram lá em Boa Viagem, quando eu fazia ciranda todo domingo.³³⁰

O grupo musical Quinteto Violado foi criado em 1971 com a proposta de pesquisar e divulgar temas da arte popular no Nordeste. Segundo os periódicos:

No Sul o grupo é visto como uma aula de folclore nordestino, porém as acusações de apropriações de músicas nos fazem refletir sobre o serviço a que se presta. Os entrevistados gritam seus direitos pelas apropriações que sofreram “por inocência, falta de informação e total falta de condições para reagir.”³³¹

Um dos motivos alegados por José Barbosa que favorecia a apropriação cultural das melodias e, de o mesmo não possuir condições de reagir diante do fato de saber que uma ciranda sua foi gravada pelo Quinteto Violado e registrada com a autoria de Marcelo Melo, Toinho Alves e Luciano Pimentel, era o fato de a canção não ter sido registrada. Nas palavras do cirandeiro, “o camarada não pode fazer ‘queixão’ porque não é registrada a música. Se essa música minha tá registrada, eu ia fazer um ‘queixão’ com eles e ia botar eles na justiça.”³³² O cirandeiro finalizou sua entrevista com um desabafo e duas perguntas, as quais denotam a complexidade das relações entre os artistas populares e suas “artes de fazer” em Pernambuco nos anos 70:

Foi sabotagem mesmo do Quinteto Violado se apropriando de uma coisa minha. Esse conjunto está prestando um serviço ou está me roubando? Eles dizem que o povo é que tem para dar, mas o que estão fazendo é roubar do povo para projetar o nome do conjunto. Não conheço ninguém do Quinteto Violado, mas se conhecesse ia conversar para a gente chegar num acordo para eu receber o que me é de direito pela gravação feita. Tudo que eu disse é certo. [...] Quem é que não briga pelo que é seu?³³³

³³⁰ José Barbosa da Silva em entrevista no Jornal do Commercio, 05 de agosto de 1978. Matéria intitulada *Os cirandeiros entram na roda da exploração*, quarta reportagem de uma série dos jornalistas Ivan Maurício e Marcos Cirano.

³³¹ Jornal da Cidade, 27 de maio a 02 de junho de 1978.

³³² Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.81.

³³³ Jornal da Cidade, 27 de maio a 02 de junho de 1978.

“Cada um vive de suas melodias e não usa as melodias dos outros.”

Antônio Baracho da Silva

“Compositor é quem compõe. Certo ou errado? Errado.”³³⁴ Esse era o embate que compositores populares vivenciaram nos anos 1970 em Pernambuco, abordado pelo jornalista Antônio Magalhães em uma matéria no *Diário de Pernambuco*. Segundo a notícia, a qual fazia referência ao caso de apropriação cultural do compositor José Marcolino, publicada em 04 de setembro de 1978, nas últimas semanas havia “[...] aparecido na TV e na imprensa casos e mais casos de compositores famosos da música popular brasileira que não são autores de suas músicas. Os verdadeiros donos são pobres diabos, chegando alguns a estar beirando a miséria.”³³⁵

O cirandeiro Antônio Baracho da Silva, denominado pelos periódicos da cidade como “um dos mais tradicionais cirandeiros da cidade”, também foi um dos artistas populares que estiveram envolvidos em denúncias pelo não recebimento de direitos autorais de suas músicas, bem como de receber cachês irrisórios. Antônio Baracho gravou Lps através da Fábrica de Discos Rozenblit e denunciou a apropriação de suas cirandas em algumas entrevistas concedidas em 1970, quando os periódicos locais e nacionais abordavam o assunto. Sobre o disco produzido pela Rozenblit, Antônio Baracho afirmou:

Eu gravei disco em Rozenblit.³³⁶ Recebi uma bagatela. Cheguei a juntar uma besteira e *empancou*. Eles acharam o contrato muito pesado, muito caro. Eu fui por 600 contos. Pra mim era pra eu ficar ganhando, disseram: “Isso é pra você gravar, vá por 600 contos que depois nós acertamos”. Quer dizer, 600 contos ficou, eu trouxe. E até agora não me deram nada, me deram quatro discos. Quem acertou o negócio foi Nelson Ferreira.³³⁷

O cirandeiro não teria apenas reclamado da quantia recebida pela produção do disco *Vamos Cirandar*, lançado pela Rozenblit, mas também teria questionado os valores pagos a ele pela gravadora Marcus Pereira e, de cantores e compositores terem utilizado cirandas suas, sem atribuírem ao cirandeiro as autorias das canções. Antônio Baracho citou como exemplo cantores e compositores que teria se apropriado de suas melodias, nomes como, Martinho da Vila, Edu Lobo, Maria, entre outros.

Baracho também participou da coleção *Música Popular do Nordeste*, produzido pela gravadora *Discos Marcus Pereira*, volume 2, lado B onde há “Ciranda, Baracho e coro”,

³³⁴ Diário de Pernambuco, 04 de setembro de 1978.

³³⁵ Idem, 04 de setembro de 1978.

³³⁶ Lp *Vamos Cirandar* (1977), produzido pela Fábrica de Discos Rozenblit com a produção de Nelson Ferreira.

³³⁷ Entrevista com o cirandeiro Antônio Baracho da Silva. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.87.

disco que, segundo Antônio Baracho, não teria recebido nenhuma quantia pela gravação do mesmo. Assim, como fez com os violeiros-repentistas, Louro do Pajeú e Pinto do Monteiro, em carta publicada pela revista *Isto É*, Marcus Pereira declarou que o cirandeiro havia recebido uma quantia referente ao Lp. No referido periódico o empresário declarou que: “O cirandeiro Baracho participou também, e com seu grupo, da coleção do Nordeste. (...) Baracho foi localizado pela minha mensageira e recebeu Cr\$ 2.018,00, e não assinou. Porque ele não sabe assinar.”³³⁸

Antônio Baracho contestou a afirmação de Marcus Pereira, relatando que não havia recebido nenhum dinheiro pelo disco, que havia sido procurado quando estava internado em um hospital e, como não sabia ler, colocou o polegar em um documento. Segundo o cirandeiro, o referido documento era para o mesmo receber a quantia relativa a sua participação no disco da coleção *Música Popular do Nordeste*. O cirandeiro em entrevista contou que não havia recebido nenhum dinheiro pela gravação:

Nada. Eu tava doente. Foram lá onde eu tava internado... Eu disse: Eu não sei lê, não. Aquele negócio [o documento o qual colocou o polegar] era pra eu receber. Mas, foi pelas mãos dos outros. Sei não... Vou me recuperar pra cantar. Porque minhas músicas vão ser muito caras. Senão não canto. Aí tem ciranda. Chama pra gravar? Minhas músicas. Aonde nem eu posso cantar mais.³³⁹

Diferente da percepção de José Barbosa de que “não podia botar queixão” com relação à apropriação de sua ciranda gravada pelo Quinteto Violado, Antonio Baracho, segundo o mesmo, lesado em seus direitos autorais, cobrou o que era seu e, contundente afirmou que suas músicas ainda iriam custar muito caro. O cirandeiro relatou ainda que o cantor Martinho da Vila gravou uma ciranda sua no disco intitulado *Onde o Brasil aprendeu a liberdade*, pela RCA, cantando o refrão atribuído a Baracho: Cirandeiro/ Cirandeiro ó/ A pedra do teu anel/ Brilha mais do que o Sol. O cirandeiro José Barbosa mencionou esse fato, contando que: “Antonio Baracho foi à televisão reclamar de Martinho da Vila que, quando fez aquela gravação da “Festa da Pitomba”, botou “Cirandeiro Ó”. Essa ciranda é de Baracho e Martinho da Vila gravou num samba dele.”³⁴⁰ Sobre esse refrão, cantado por Martinho da Vila Baracho afirmou: “Não vê o Martinho da Vila [...]: “Fala cirandeiro/ Cirandeiro Ó/A pedra do teu anel/Brilha mais do que o sol.” Não me importo que ninguém cante isso, não. Eu estou

³³⁸ Trecho da carta de Marcus Pereira publicada na *Revista Isto É*, n.º36, de 31 de agosto de 1977. Apud. : MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.87.

³³⁹ Entrevista de Antônio Baracho da Silva. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.87-88. Entrevista editada pela autora.

³⁴⁰ Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva, *Jornal do Commercio*, 05 de agosto de 1978. Matéria intitulada *Os cirandeiros entram na roda da exploração*.

fazendo questão é pela música. Eu fiz a música. Eles podem cantar. Eu fiz a música. Há mais de seis anos.”³⁴¹

O referido refrão também foi gravado por Edu Lobo em um disco dividido com Maria Bethânia, no álbum *Edu e Bethânia*, Discos Elenco Ltda., na faixa 2, lado A no qual está “Cirandeiro”. Segundo Antônio Baracho, Edu Lobo “fala dizendo que é minha, mas no disco não tem, diz que é dele. O caso só é esse.”³⁴² No referido álbum de Edu Lobo e Maria Bethânia, a autoria da faixa “Cirandeiro” foi atribuída a Edu Lobo e a Capinam. Os embates e conflitos travados em torno da autoria das melodias de cirandas possivelmente passaram a ocorrer no mesmo período em que a prática cultural se popularizou, despertando o interesse de outros segmentos sociais e de uma indústria cultural que pouco a pouco mercantilizava a cultura popular, colocando-a no mercado de bens culturais. Segundo estudiosos, como Josemir Camilo, Evandro Rabello, etc., o gênero musical ciranda, era compreendido como sendo de domínio público, bem como os demais gêneros musicais que faziam parte do cancionário popular.

As cirandas, que tanto podiam ser decoradas e/ou improvisadas, constituíam-se por processos de adaptações musicais realizados pelos cirandeiros, sobretudo nas letras das composições. Dessa forma, as melodias desse gênero musical iam sendo recriadas, alterando-se no cirandar de cada mestre, que por vezes ao compor e/ou cantá-las, acrescentava-lhes letras e ritmos. Nos grupos de cirandas pesquisados pelo musicólogo Jaime Diniz, este percebeu variantes de diversas canções desse gênero musical, anotando-as *in loco*. Em sua obra *Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano*, em 1960, o pesquisador não mencionou nenhum conflito de cirandeiros por direitos autorais das composições, até porque, não havia até 1967, pelo menos é o que se tem notícia, pois, até essa data, nenhuma ciranda havia sido gravada e registrada em Pernambuco. Essas questões nos levam a acreditar que os embates em torno da propriedade intelectual das melodias do gênero ciranda, enunciados nos anos 70 foram simultâneos a popularização e massificação da prática cultural, visto não se ter encontrado, até o momento, registros anteriores desses conflitos.

De acordo com alguns intelectuais, a improvisação fazia parte do modo de compor e cantar dos cirandeiros, era constitutiva do “[...] universo da ciranda. Versos livres, rimas aproximadas, ou sem rigidez dentro da estrofe. Música e letra constantemente recriadas.

³⁴¹ Entrevista do cirandeiro Antônio Baracho da Silva. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit., p.87. Entrevista editada pela autora.

³⁴² Idem, p.87.

Ritmia variada e livre, criação de Domínio Público.”³⁴³ Aqui, ressaltamos que nas cirandas colhidas nos anos 1950-1960 pelo musicólogo Jaime Diniz, encontramos diversas cirandas com a mesma melodia, mas letras diferentes, bem como a mesma letra em melodias diferentes, são as chamadas variações do gênero.

Após a gravação em 1967 do compacto simples da cantora Terezinha Calazans, seguindo-se de outras gravações com o gênero ciranda pelas gravadoras Rozenblit, Discos Marcus Pereira, Tapeçar, etc., as composições, que anteriormente eram nomeadas de domínio público, passaram a gerar conflitos, como vimos, entre os artistas que a partir de então requeriam direitos autorais das músicas registradas. De acordo com Evandro Rabello, o processo da ebulição dessas gravações nos anos 70 provocou “o aproveitamento em discos e fitas da Ciranda, por parte de cantores, compositores, conjuntos, orquestras, produtores, gravadoras, [...] criando problemas, principalmente no que se refere aos direitos autorais.”³⁴⁴

Em matéria publicada no *Jornal da Cidade*, Josemir Camilo de Melo apontou o que para ele eram os dois lados resultantes do interesse, ou nas palavras do historiador afã, que as gravadoras na década de 1970 possuíam em gravar cirandas, visando atender a demanda de “novos consumidores” desse gênero musical. Para o historiador:

Sendo a ciranda uma criação popular, as composições são do Domínio Público. Ultimamente, as gravadoras de discos no afã de fazer novos consumidores, passaram a gravar cirandas. O que pode ser bom quanto à divulgação. Mas o problema é que a partir desta mentalização capitalista, as músicas perderão o caráter de Domínio Público, ficando registradas com o nome deste ou daquele cirandeiro, quando, mais das vezes não possuem autor. Isto porque, a riqueza da ciranda está no caráter de improvisação dos mestres. Cada um pode pegar um texto já existente e improvisar em cima deste.³⁴⁵

Nos anos 1970, faziam parte das obras que pertenciam ao domínio público, segundo a lei que regulava os direitos autorais, as obras de autores falecidos que não tinham deixado sucessores e as de autores desconhecidos, transmitidas pela tradição oral.³⁴⁶ No que se refere à utilização de obras pertencentes à categoria de domínio público, estas estavam condicionadas à autorização do Conselho Nacional de Direito Autoral. Se, a utilização das obras visasse lucros, deveria ser recolhido ao Conselho

³⁴³ MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte II. In: *Jornal da Cidade*, 26 de junho a 02 de julho de 1976.

³⁴⁴ RABELLO, Evandro, op. cit., p.88.

³⁴⁵ Idem. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte I. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

³⁴⁶ Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973 - DOU de 20/12/1973, que regulava os direitos autorais e dava outras providências. Disponível em: <http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1973/5988.htm>. Acesso em 23 de maio de 2011.

Nacional de Direito Autoral a importância correspondente a 50% (cinquenta por cento) da que caberia ao autor da obra.

No entanto, as narrativas dos artistas relatadas anteriormente, nos fazem pensar que as premissas da lei reguladora dos direitos autorais referente às obras de domínio público não foram respeitadas. Os depoimentos dos artistas que elencamos e, de tantos outros, ausentes neste trabalho os quais temos conhecimento, sugerem que, era como se, a “arte de fazer” de cirandeiros, poetas, violeiros- repentistas, entre outros, não gozassem de proteção do direito de propriedade intelectual.

Se levarmos em consideração a ideia clássica de autoria de uma obra como produto resultante de uma criação individual, tal concepção não se afinaria com a questão da recriação musical, sugerida pelas variações realizadas no gênero ciranda. Nesse sentido, o embate pela autoria das melodias estendia-se no campo das variantes, recriações e improvisações das canções, ou seja, de definir quem produziu o quê, quem teria colocado a ritmia, ou mesmo a letra na ciranda gravada e registrada comercialmente. Dessa maneira, em meio à “era da indústria fonográfica”, podemos considerar que em Pernambuco houve não apenas a apropriação cultural da cultura popular e, do gênero ciranda especificamente, mas também um outro tipo de apropriação, não apenas cultural, mas também financeira, já que os valores percebidos pelos direitos autorais retornavam para quem havia gravado e registrado as canções. A questão da apropriação financeira resultante do direito autoral foi colocada por artistas populares em diversos periódicos da cidade. O compositor Walter Limoeiro expôs no *Diário da Noite* sua condição de vida, dependente de sua arte e o que lhe sobrava de retorno da mesma:

Vivo de minha arte. Nem só de folclore e brisa vive o artista e compositor. E bem sabemos o que significa direito autoral, sobretudo aqui no Nordeste, inteiramente entregue às baratas. [...]. Nesta parte brasileira, esquecida neste setor de direito do compositor, e no fim, no estalar dos ovos, lhe cabendo um quinhão do grão comido pelas impressoras (*SIC*), pelas casas de disco.³⁴⁷

A questão dos direitos autorais não ficou apenas no âmbito dos questionamentos e denúncias de artistas populares espoliados em Pernambuco aos periódicos locais. A discussão alcançou a esfera nacional, podemos citar como exemplo, o encontro dos Secretários de Cultura dos Estados brasileiros, realizado em abril de 1976, em Brasília.

³⁴⁷ Diário da Noite, 17 de maio de 1976.

Nesse encontro foi apresentada pelo Diretor do Departamento de Cultura de Pernambuco a proposta no sentido de haver uma taxaço na execuço e reproduço das composçoes nomeadas de domnio pblico, ao Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministrio da Educao e Cultura.

A matria do *Diário de Pernambuco* sob o ttulo *Pernambuco denuncia uso das msicas do folclore* se referindo ao encontro dos Secretrios de Cultura em Braslia afirmou que, “a explorao de msicas folclricas merece uma taxaço, [...] protegendo-se os direitos de execuço de composçoes simplesmente copiadas.”³⁴⁸ Um ms aps essa reunio em Braslia, o *Diário de Pernambuco* publicava uma matria defendendo que as cançoes de domnio pblico, dentre elas, cirandas, carimbos, cocos, etc., deviam passar a ser taxadas e recolhidas a Campanha Nacional de Defesa do Folclore Nacional. Segundo o peridico, a partir dessa taxaço, muitos registros de direitos autorais poderiam ser cassados. De acordo com o peridico:

[...] o ministro Ney Braga, em entrevista concedida à imprensa, afirmou que o Direito Autoral no Brasil será controlado através dos computadores e que as msicas de domnio pblico, ou simplesmente integrantes do acervo do folclore nacional, tero tambm sua taxaço. Cançoes como [...] cirandas; carimbós; cocos; e uma infinidade de outras composçoes de domnio popular passam, do dia para a noite, a possuir donos que delas auferem polpudos direitos autorais. Na ocasio sugerimos que a arrecadaço destes Direitos Autorais fosse recolhida à Campanha Nacional de Defesa do Folclore Nacional e a renda aplicada em favor dos grupos folclricos da regio que deu origem. Pelo que estamos a ver, muita gente vai ter suas composçoes com registros cassados...³⁴⁹

Sob o ttulo *Pernambuco denuncia uso das msicas do folclore*, o *Diário de Pernambuco* concluiu a notcia relacionando algumas cançoes que foram registradas nesse perodo, as quais se transformaram, segundo o peridico, em cançoes “pblicas privadas.” A matria nomeou de melodias “pblicas privadas” utilizando como:

[...] exemplo mais ostensivo de usurpaço [...] dado pelo indestrutível Carlos Imperial que, cinicamente, registrou em seu nome a msica secular **Meu Limão, Meu Limoeiro**. Retirada do **Cancioneiro do Norte** (1928) de Rodrigues de Carvalho, **A Velha Debaixo da Cama** não é respeitada em sua ancianidade. Sebastião Biano registrou como sua **A Briga do Cachorro, do Guiné e da Onça**, que ternos de pífano ou zabumba tocam em Pernambuco, Paraíba e Alagoas. ATÉ “ASA BRANCA” Até mesmo **Asa Branca** não se livrou de uma paternidade

³⁴⁸ Diário de Pernambuco, 23 de abril de 1976. Matéria intitulada *Pernambuco denuncia uso das msicas do folclore*.

³⁴⁹ Diário de Pernambuco, 16 de maio de 1976. Matéria intitulada *O direito autoral na msica folclrica*.

posterior. Algumas de suas partes são de domínio popular, mas hoje faz parte do patrimônio de Luis Gonzaga e de Humberto Texeira.³⁵⁰

Embora houvesse ocorrido todos esses debates nos periódicos da cidade, bem como as denúncias de diversos artistas nos anos 1970, como, cirandeiros, poetas, violeiros, repentistas, compositores, cantadores de viola, etc., em torno dos direitos autorais, Josemir Camilo afirmou que em tal período não havia cobranças e nem conflitos em virtude das questões apresentadas. O pesquisador referiu-se ao ano de 1976 como sendo um momento em que, “Não existe censura nem cobrança de direitos autorais. O povo não chegou ainda neste estágio da propriedade privada, em criação artística. Quando a letra da ciranda é boa (e sua melodia também) ela se espalha pela região e todo mundo fica conhecendo a ciranda de Fulana ou de tal lugar.”³⁵¹

No caminho inverso desse pensamento, estive no cerne do conflito em torno da questão dos direitos autorais pelas composições de cirandas nas décadas de 1960 e 1970, uma música, cuja estrofe era: “*Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá.*” A canção, gravada por Teca Calazans intitulada pelos periódicos, o “hino das cirandas”, era evocada nas mais diversas rodas. A melodia nos chamou a atenção pela acirrada disputa por sua autoria e pelas diversas contendas e histórias que se registraram em torno de sua composição. Há, no mínimo, duas versões para a autoria dessa música entre os cirandeiros da Região Metropolitana do Recife e, sua história está intrinsecamente relacionada à construção da imagem da cirandeira Lia de Itamaracá, como a cirandeira “mais famosa” do Estado, chamada inclusive de “rainha da ciranda”, assunto abordado no próximo capítulo.

³⁵⁰ Diário de Pernambuco, 23 de abril de 1976. Matéria intitulada *Pernambuco denuncia uso das músicas do folclore.*

³⁵¹ MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio cultural da ciranda – Parte I. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

TERCEIRO CAPÍTULO

3 AS MIL E UMA LIAS DA CIRANDA

3.1 Eu sou Lia de Itamaracá

Eu sou Lia da beira do mar
Morena queimada do sal e do sol
Da Ilha de Itamaracá
Quem conhece a Ilha de Itamaracá
Nas noites de lua
Prateando o mar
Eu me chamo Lia e vivo por lá
Cirandando a vida na beira do mar
Cirandando a vida na beira do mar
Vejo o firmamento, vejo o mar sem fim
E a natureza ao redor de mim
Me criei cantando
Entre o céu e o mar
Nas praias da Ilha de Itamaracá
Nas praias da Ilha de Itamaracá
Eu sou Lia (Ciranda de Lia)
Composição: Paulinho da Viola

LIA DE ITAMARACÁ



A RAINHA DA CIRANDA

Foto: Rogério Réis

Entendendo que a fronteira que separa a biografia da história é bastante tênue, realizamos neste capítulo um ensaio biográfico, que não procura atender à chamada biografia tradicional, estando mais próxima de relatos com pretensão biográfica.³⁵² Por esta razão, acreditamos que seria mais apropriado denominarmos de *trajetória em narrativas*, da experiência de vida da cirandeira Lia de Itamaracá. A escolha da cirandeira deu-se durante a análise das fontes documentais, ao percebermos que nos documentos a imagem da cirandeira Lia de Itamaracá foi construída, entre tantos outros adjetivos, como a mais ‘tradicional’, a mais ‘famosa’, a mais ‘célebre’ cirandeira, a mais ‘representativa’ dos grupos de cirandas, sendo chamada inclusive pelos diversos periódicos da cidade de ‘*A Rainha da Ciranda*’, ‘*Dama da Ciranda*’, ‘*Mãe da Ciranda*’, entre outros.

Imbuídos da perspectiva do historiador Le Goff para quem “[A biografia é] um complemento indispensável da análise das estruturas sociais e dos comportamentos coletivos”³⁵³, a escolha de Lia de Itamaracá, se colocou diante da necessidade de pensarmos um indivíduo em sua trajetória, tecida nas relações humanas, atentando para questões relevantes como, por exemplo, “[...] a relação entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade, ou ainda entre racionalidade absoluta e racionalidade limitada.”³⁵⁴ Não desejando afirmar generalizações, haja vista as especificidades individuais, uma reflexão sobre a trajetória de Lia nos permitiu compreender um pouco do ambiente social em que os grupos de cirandas em Pernambuco estavam inseridos de forma mais ampla. Desse modo, nesse ensaio biográfico em torno da história de vida da cirandeira, tentamos “[...] manter o equilíbrio entre a especificidade da trajetória individual e o sistema social como um todo.”³⁵⁵

Acreditamos que não podemos compreender a construção da imagem da cirandeira Lia de Itamaracá como um mito, sem analisar sua *superfície social*, ou seja, a constituição de relações com instituições públicas e privadas, com intelectuais, com a mídia, etc., bem como suas atitudes em relação à subjetividade, à imaginação e aos desejos que ela instituiu na construção de sua história. Os relatos de memória de outros cirandeiros que se cruzaram aos de Lia e, até por vezes, se contrapuseram às suas narrativas, na nossa compreensão, são relevantes para se entender como se operou o processo mitificador da cirandeira. Neste

³⁵² Para aprofundamento dessa questão ver LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Jacques Revel (org.), Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

³⁵³ LE GOFF, Jacques. Revue Le Débat, n. 54, 1989. Apud. BORGES, Vavy Pacheco, op. cit., p.203-233. Citação na página.209.

³⁵⁴ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos & abusos da história oral*. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, coordenadoras, 4ª ed., Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p.179.

³⁵⁵ LEVI, Giovanni, op. cit., p.176.

trabalho, a história de Lia de Itamaracá será abordada com o intuito de compreender sua trajetória, suas experiências e inserções na vida social e cultural na Ilha de Itamaracá e no Estado de Pernambuco.

Dito de outro modo, não foi nossa pretensão escrever uma biografia de Lia de Itamaracá, ainda que tivéssemos a preocupação de coletar o maior número possível de dados biográficos. Objetivamos pensar como ela se construiu como a mais ‘célebre’ cirandeira, “posta em cena” como sinônimo de uma prática cultural pernambucana, e construída historicamente como símbolo e referência da ciranda em Pernambuco e, até do Brasil.³⁵⁶ É necessário lembrarmos que, tendo em vista o sucesso que a ciranda adquiriu nas décadas de 1970 e 1980 em Pernambuco devido a sua inserção no processo de globalização e da indústria cultural, a relação entre a História e a produção cultural, constituindo identidades e redimensionando a pluralidade das experiências sócio-culturais, contribuíram para a inserção de Lia como um ícone da ciranda em Pernambuco.

Essa discussão, não denota apenas a história individual de um sujeito, mas demonstra também as práticas em disputas por alteridade e legitimação de outros cirandeiros (as), demarcando um território de conflitos diversos. Destacam-se, neste aspecto, a importância dos relatos de memória das pessoas que participaram desse processo, bem como as formas como a imprensa representou e ainda representa Lia de Itamaracá, as quais se inserem numa memória coletiva, ao mesmo tempo em que a produz.

No item, *Eu sou Lia de Itamaracá*, a “*Rainha da Ciranda*”, abordaremos como a cirandeira é representada na mídia nacional e internacional, os diversos locais em que se apresentou com seu grupo, os títulos e as homenagens que recebeu de várias instituições e de artistas consagrados, bem como os diversos adjetivos associados à sua imagem. Lia foi descrita pelo jornal *Estado de São Paulo* como “Majestosa, porte de rainha nagô, quase 1,80 metro, sorriso de enormes dentes alvos, brincos, cabelos dreadlock, [...] [que] do alto de sua vaidade [...] despeja a voz poderosa para desfiar as cirandas da Ilha de Itamaracá, que ela fez famosa.”³⁵⁷

É através da primeira estrofe da canção: “Eu sou Lia da beira do mar/Morena queimada do sal e do sol/Da Ilha de Itamaracá”, que a “majestosa” Lia, cirandeira da Ilha de

³⁵⁶ Para aprofundamento da discussão sobre os limites da biografia ver em LEVI, Giovanni. Usos da biografia e BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

³⁵⁷ O Estado de S. Paulo. Matéria publicada no caderno *Aliás*, em 25 de dezembro de 2005 pelo repórter MARCHI, Carlos. Disponível em: <http://cursinhogriot.blogspot.com/2006/01/personagem-salve-cirandeira-lia-poucos.html>. Acesso em 03 de maio de 2011.

Itamaracá inicia suas rodas de cirandas em diversas apresentações que faz no Brasil e no exterior. A ciranda de Lia, como seu grupo é conhecido, é bastante noticiada na mídia, na qual a cirandeira é descrita como a “*Rainha da Ciranda*”, seu nome, inclusive, tornou-se uma referência a Ilha de Itamaracá, local em que:

[...] na beira da praia, sob a luz da fogueira, Lia começa a dançar a ciranda. Ela começa sua trajetória [...] enfrentando todo tipo de barreira social, cultural, econômica, superando todos os percalços e galgando espaço próprio. De um lado, sua personalidade marcante e seu perfil guerreiro, de outro, pela própria demanda social e histórica pela cultura popular.³⁵⁸

Lia de Itamaracá já se apresentou em diversos locais do Estado de Pernambuco, do Brasil e do Mundo. Participou de turnês internacionais cantando em teatros, praças, clubes sociais, festivais de músicas, obtendo elogios no Brasil e na Europa. Com seu grupo, ela representou o Brasil e a cultura pernambucana em países como Alemanha (onde fez sete apresentações a convite da Cáritas internacional), na Suíça, na Espanha, na Itália, na França, entre outros. Em uma de suas turnês à França, local onde participou de festivais de música, a rede francesa Fnac, especializada em produtos ligados à cultura, informação e a novas tecnologias, subsidiou as passagens e estadia da cirandeira e de seu grupo.³⁵⁹

Em suas apresentações na França, Lia de Itamaracá recebeu muitos elogios de críticos locais, tendo sua música recebido o rótulo de “trance music”, em virtude, segundo a imprensa internacional, do transe que o som de sua voz causava no público. No Brasil, a cirandeira já se apresentou em grande parte do território nacional, tendo levado a ciranda às cinco regiões brasileiras como Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Natal, Paraíba, Manaus, etc. No Rio, em 1998, ela representou o Estado de Pernambuco no festival internacional *Vozes do Mundo*, no Centro Cultural Banco do Brasil e, em Belo Horizonte, cidade escolhida para a estreia da terceira caravana do *Projeto Pixinguinha*, Lia foi uma das convidadas a mostrar seu talento, dividindo o palco com o multiinstrumentista Antúlio Madureira, e o violonista Roberto Mendes.

³⁵⁸ TELLER, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009, p.15.

³⁵⁹ PINTO, Victor Hugo. Pra quem pensa que eu não existo. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0007/0292.html>. Acesso em 03 de maio de 2011.

A cirandeira foi convidada a se apresentar em Brasília em julho de 2010 pelo projeto *Encantadoras*, patrocinado pela Caixa Seguros. O referido projeto convidou para um show em Brasília 12 mulheres que se destacaram no cenário artístico brasileiro. Lia de Itamaracá fez parte do grupo, ao lado de cantoras como Maria Gadu, Luiza Possi, Zélia Duncan, Isabela Taviane, Rita Ribeiro, entre outras. Lia já cantou ao lado de diversos artistas de vários gêneros musicais da MPB, do rock, forró, axé *music*, etc., gravou uma faixa no CD *Rádio Samba*, do grupo Nação Zumbi, bem como, já foi homenageada por cantores e compositores populares e de formação erudita com músicas que falam dela e/ou que remetem seu nome à ciranda.

A “*Rainha da Ciranda*” já se apresentou ao lado de nomes como o da cantora e compositora Teca Calazans, do cantor Chico César, Zeca Baleiro, Lenine, Lula Queiroga, Siba, Cristina Buarque de Holanda, Alcymar Monteiro (fazendo parte inclusive do DVD *Tradições e Traduções* do referido forrozeiro), do percussionista Naná Vasconcelos, de Elza Soares, Marisa Monte, dentre outros. Na abertura do Carnaval do Recife em 2008, segundo os periódicos locais, o ponto culminante da festa foi a canção “*As Pastorinhas*”, entoada pela tríade, Lia de Itamaracá, Elza Soares, e Marisa Monte, cantando juntas ao som dos batuques comandados por Naná Vasconcelos.

O músico Carlinhos Brown, ao elogiar o carnaval pernambucano, afirmou ser fã da cirandeira. Cantores como Clara Nunes, Ney Matogrosso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Otto, Lenine, Ortinho, Lucio Sanfilippo e Rosildo Oliveira, cantaram cirandas e/ou compuseram músicas as quais possuem o nome de Lia, associado à prática cultural.³⁶⁰ Em um dos versos de *Ciranda Praieira*, Lenine cantou:

Mas foi na casa de Lia
 Numa ciranda praieira
 Que eu vi minha estrela-guia
 Nos olhos da cirandeira.³⁶¹

³⁶⁰ Cantores como Teca Calazans, Clara Nunes, Ney Matogrosso, Caetano Veloso e Gilberto Gil cantaram e/ou compuseram cirandas que remetem ou falam de Lia de Itamaracá. Os cantores, Lenine, Lúcio Sanfilippo e Ney Matogrosso, entre outros, cantaram e compuseram cirandas homenageando a cirandeira, como por exemplo, as canções *Ciranda Praieira*, composição de Lenine e Paulo César Pinheiro, *Ciranda de Lia*, composição de Ortinho, *Ciranda pra Lia* de Lucio Sanfilippo, *Miguel e Lia*, de Rosildo Oliveira, *Eu sou Lia (Ciranda de Lia)* de Paulinho da Viola e pot-pourri *Cirandas* de Ney Matogrosso. Há, no entanto, informações de que o compositor da canção *Ciranda de Lia*, Paulinho da Viola, seja Paulo da Viola, também conhecido como Paulinho da Viola, compositor do Recife, e não, seu homônimo Paulinho da Viola, compositor carioca.

³⁶¹ Verso da canção *Ciranda Praieira*. Composição de Lenine e Paulo César Pinheiro. Álbum *Labiata*. Ano: 2008.



Lia de Itamaracá, Marisa Monte, Naná Vasconcelos e Elza Soares no carnaval do Recife em 2008 no Marco Zero.

O cantor pernambucano Wharton Gonçalves Filho, mais conhecido como Ortinho, que fez parte da banda Querosene Jacaré, companheiro de Chico Science do Movimento Manguebeat no início dos anos 90, fez uma canção intitulada *Ciranda de Lia*, em que homenageia Lia de Itamaracá. No álbum *Ilha do destino*, Ortinho cantou:

Lia, essa ciranda quem me deu foi você
 E o que eu mais queria era te agradecer.
 Com uma canção de amor cheia de alegria
 Com esse calor de cirandar de dia.
 Mas aqui está difícil demais de arrancar um sorriso
 da cara do povo.
 Tá difícil uma roda de amigos difícil demais cirandar de novo.³⁶²

Em 1998, Lia de Itamaracá foi convidada a participar do evento *Abril Pro Rock* em Olinda, e passou a aparecer com mais frequência na mídia, principalmente após o suporte recebido pelo seu atual produtor Beto Heers (Josiberto da Costa Heers), o qual promoveu apresentações da cirandeira em diversas regiões do Brasil e, sobretudo, na Europa. As músicas de Lia conquistaram DJs, ganhando versões eletrônicas/mixadas nas pistas de dança.

O jornalista Pedro Alexandre Sanches, do jornal *Folha de São Paulo*, enviado a Recife a convite da organização do evento *Abril Pro Rock*, na matéria intitulada *Evento ganha projeção nacional*, fez uma série de comentários em torno das apresentações do festival. Segundo o jornalista, Lia de Itamaracá foi a noiva do casamento que ocorreu no *Abril Pro Rock*, o qual em sua sexta edição foi marcado pela diversidade e integração nacional entre os mais diferentes gêneros musicais. Quando ela se apresentou no festival:

³⁶² *Ciranda de Lia*. Autor: Ortinho. In: *Ilha do destino*. Gravadora/selo Tratore / Elo Music/Boitatá. Ano: 2010.

O Brasil se casou na noite do último domingo, no Abril pro Rock. A noiva se materializou numa cinquentona, espontaneamente posuda, chamada Lia de Itamaracá, nativa de Pernambuco. [...] Entrou triunfante a noiva, vestida de amarelo rural, ladeada de cirandeiros e moças cantoras. [...] a cirandeira veio dizer que não se pode mais chorar a ausência de Clementina de Jesus, ou Capiba, Baracho, Nelson Ferreira... O Brasil adquiri memória, graças a um festival de rock.³⁶³

Ainda nos anos 90, Lia recebeu diversas homenagens de instituições públicas, concedeu entrevistas a emissoras de rádio e TVs locais e nacionais, além de ter participado de um programa da emissora Rede Globo, o *Fantástico*. Além da música, ela também fez algumas participações em filmes, documentários, minisséries e novelas, como *Riacho Doce*, o documentário *Eu sou Lia*, registrando a vida da cirandeira, da cineasta carioca Karen Akerman, “do filme *Parayba mulher macho*, com Tânia Alves e está no curta-metragem *Recife frio*, de Kleber Mendonça, exibido no último Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.”³⁶⁴ Em 2010, o documentário *O mar de Lia*, patrocinado pelo Governo do Estado de Pernambuco – Funcultura, dirigido por Hanna Godoy, contou a trajetória de Lia de Itamaracá na música. A cirandeira, se transformou ainda, em personagem de um livro de literatura infanto-juvenil *Ciranda de anel e céu*, da escritora carioca Sylvia Orthof, entre outros.³⁶⁵

Lia, sempre teve o seu nome atrelado à ciranda e à Ilha de Itamaracá. No carnaval do ano de 1996, a prefeitura municipal da Ilha, dedicou-lhe a festa de Momo como forma de a homenagear. “Emocionada com a homenagem que recebeu da Secretaria de Turismo de Itamaracá, que dedicou o Carnaval deste ano, a ela, a cirandeira Lia não conseguiu esconder a sua alegria ao ser reconhecida como o símbolo vivo da Ilha que carrega no nome.”³⁶⁶ Na abertura oficial do Natal da cidade do Recife em 2008, ela também foi uma das homenageadas pela prefeitura municipal da cidade do Recife.

Sua voz foi comparada, pelos periódicos, à voz de Cesária Évora, também conhecida como a “diva dos pés descalços”, cantora reconhecida internacionalmente na música popular

³⁶³ Folha de São Paulo, 07 de abril de 1998. Matéria assinada por Pedro Alexandre Sanches.

³⁶⁴ Correio Braziliense, 09 de julho de 2010. Matéria intitulada *A ciranda de roda chega à cidade comandada pela pernambucana Lia de Itamaracá*, assinada por Ana Clara Brant. In: Programe-se. Disponível em: <http://divirta-se.correioweb.com.br/materias.htm?matéria=10755&secao=Programe-se&data=20100709>. Acesso em 11 de julho de 2011.

³⁶⁵ Vale ressaltar que um periódico do Recife noticiou que o diretor de um hotel, o Orange Praia Hotel, situado na Ilha de Itamaracá, Luiz Carlos de Souza, enviou uma mensagem ao diretor regional da Rede Globo de Televisão, Cléo Nicéas, aplaudindo a iniciativa de valorizar a ciranda através da minissérie *Riacho Doce*. In: Diário de Pernambuco, 21 de setembro de 1990.

³⁶⁶ Diário de Pernambuco, 20 de fevereiro de 1996. Ainda segundo o mesmo periódico, um bloco carnavalesco da Ilha de Itamaracá, o bloco ecológico, teria anunciado que no carnaval do ano seguinte, ou seja, 1997 teria como tema a cirandeira Lia.

de Cabo Verde. “Lia foi chamada pelo “[...] jornal *The New York Times* [...] de 'diva da música negra'. O francês *Le Parisien* comparou sua voz à da cabo-verdiana Cesária Évora.³⁶⁷ No Brasil, críticos de música, comparam-na a Clementina de Jesus.”³⁶⁸ A cirandeira foi também uma das quatro representantes em Pernambuco escolhida pela coleção *Cartografia Musical Brasileira* realizada pelo *Rumos Itaú Cultural Música* em 2000. Durante o processo de seleção, o Brasil foi dividido em dez regiões. A coletânea *Cartografia Musical Brasileira*, resultou em dez CDs referentes ao mapeamento da diversidade musical brasileira realizado pelo projeto.³⁶⁹

Lia apresenta-se em diversos eventos, nacionais e internacionais, festivais de músicas, congressos nacionais e internacionais, dentre outros. Em 2010, ela participou do Festival de Música em Londrina, no Paraná, não apenas cantando cirandas, mas também ministrando oficinas do gênero, ensinando a música e a dança de roda que a consagrou. Seu nome passou a ser associado à ciranda, ganhando projeção nacional e internacional como a cirandeira “mais famosa” do Brasil já na década de 1970. A mídia frequentemente trazia notícias sobre ela, representando-a como a ‘*Rainha da Ciranda*’, ‘a cirandeira mais famosa do Brasil’, entre outros. Exemplo disso foi uma matéria do *Diário de Pernambuco* afirmando ser Lia de Itamaracá “conhecida e reconhecida nacionalmente, inclusive pela Embratur, como uma das maiores atrações turísticas do país, presença obrigatória no calendário e roteiro turístico da Empetur.”³⁷⁰

Em 2004 Lia de Itamaracá foi reconhecida, através do Ministério da Cultura, com o prêmio da medalha de Comendadora do Mérito Cultural. A Ordem do Mérito Cultural foi recebida das mãos do presidente Luis Inácio Lula da Silva, juntamente com outros onze representantes da cultura pernambucana.

³⁶⁷ Cesária Évora ganhou projeção internacional aos 47 anos de idade, ganhando em 2004 o prêmio Grammy de melhor álbum de *World Music* contemporânea. A carioca Clementina de Jesus, que os críticos comparam-na a cirandeira Lia, trabalhou como doméstica por mais de 20 anos, até ser “descoberta” pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho em 1963.

³⁶⁸ A Lia da ciranda por BURCKHARDT, Eduardo. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT539148-1661,00.html>. Acesso em 23 de maio de 2011.

³⁶⁹ PEREIRA, Marcelo. Nordeste Web. In: *Música Brasil agita Bairro do Recife*. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not08/ne_not_20010827a.htm. Acesso em 23 de maio de 2011.

³⁷⁰ Diário de Pernambuco, 28 de dezembro de 1978.



Presidente Luís Inácio Lula da Silva cumprimenta a cirandeira Lia de Itamaracá após entrega da Ordem do Mérito Cultural, acompanhado do ministro da cultura Gilberto Gil. Brasília, DF, Palácio do Planalto, 09/11/2004
Foto: Ricardo Stuckert/PR

No 18º Encontro de Bonecos Gigantes de Olinda, em 2004, evento que ocorre no último dia do carnaval de Olinda, a cirandeira percorreu as ladeiras da cidade ao lado de uma boneca que a representava. Durante o desfile, Lia e sua boneca, feita em 2000 pelo artista plástico Sílvio Botelho, caminharam ao lado de outros ícones que tem, ou tiveram, um valor significativo para a cultura pernambucana.



Boneca gigante Lia de Itamaracá desfilando ao lado da cirandeira no carnaval de Olinda em 2004. Foto: Passarinho.

Em 2005, através da Lei de Registro do Patrimônio Vivo, a cirandeira foi agraciada com o título de Patrimônio Vivo, pelo projeto Cultura Viva do Ministério da Cultura, obtendo

como prêmio uma pensão vitalícia. Lia criou inclusive, com a ajuda de parceiros que fez no País Basco, o *Centro Cultural Estrela de Lia* (CCEL), localizado na Ilha de Itamaracá, o qual foi transformado em Ponto de Cultura em 2008. O referido Centro Cultural apresenta uma diversa programação, recebendo vários artistas, como Cátia de França, Célia coquista, violeiros e grupos de cirandas da região, como as filhas do mestre cirandeiro Antônio Baracho. *O Centro Cultural Estrela de Lia* vem impulsionando ainda, encontros da comunidade com rodas de cirandas, de cocos, além de oficinas de música, cerâmica, fotografia e percussão.

Na abertura oficial da Copa do Mundo de futebol em junho de 2006, na Alemanha, a cirandeira também esteve presente, representando a cultura do Estado de Pernambuco e o Brasil, cantando diante de milhares de pessoas. No carnaval de 2008, Lia foi convidada a desfilar pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no Rio de Janeiro, que tinha como tema, a cidade do Recife e os 100 anos do frevo. Em 2011, pela segunda vez, a prefeitura municipal da Ilha de Itamaracá a homenageou, junto com o maracatu Nação Estrela Brilhante. Lia foi agraciada em 2008 com o título de Embaixadora da Casa da Cultura do Estado de Pernambuco,

[...] assumindo o compromisso de repassar suas vivências artísticas e culturais aos visitantes. Com o título de embaixadora, Lia de Itamaracá, um dos símbolos da cultura popular pernambucana, irá movimentar a Casa. Todas as terças e quintas-feiras, a Dama da Ciranda fará apresentações musicais, além de comentar fatos importantes de sua trajetória artística.³⁷¹

No carnaval do ano corrente, a Escola de Samba de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, Imperadores do Sul, também prestou homenagem à cirandeira pernambucana. Com o tema-enredo “*Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar. Imperadores do Sul convida: vamos brincar?*”, a escola de samba convidou para o desfile de carnaval Lia de Itamaracá, como destaque em um de seus carros alegóricos.

Em janeiro de 2011, ela foi uma das artistas convidadas, representando a região Nordeste, a se apresentar no Palácio do Planalto, em Brasília, cantando na cerimônia de posse da primeira mulher presidente do país, Dilma Rousseff. Após cantar diversas composições, diante de um público de cerca de 30 mil pessoas, Lia de Itamaracá cantou o hino nacional em ritmo de ciranda ao lado do grupo Mambembrincantes.

³⁷¹ Lia de Itamaracá recebe título de Embaixadora da Casa da Cultura. In: *Extraído do Governo do Estado do Pernambuco*, 27 de Novembro de 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20000711p3351.htm>. Acesso em 23 de junho de 2011.

Enunciamos algumas homenagens, participações e títulos pelos quais Lia de Itamaracá é noticiada, representada, conhecida, lembrada. Entre tantas narrativas em torno da mesma, uma delas diz que:

Lia é freqüente e insistentemente chamada, por todos, de “rainha”. Se perguntarmos o motivo desse tipo de chamamento que ela recebe, descobriremos que a maneira como Lia do (*sic*) Itamaracá engloba e diverte na ciranda, revela-a como uma espécie de reservatório, irradiando história. Guardando os mistérios dos mitos de origem que ligam as tradições gregas e africanas, em Afrodite e Iemanjá, incorpora-as em si acendendo o destino do culto dançado. Essa é Lia, encarnando a rainha (Iemanjá/Afrodite) [...].³⁷²

Mas, quem será essa mulher, construída através de adjetivos, como ‘dama da ciranda’, ‘rainha’ ‘a mais famosa cirandeira’, cuja história parece estar entrelaçada a essa dança de roda, tendo seu nome inclusive indissociado dessa prática cultural? Quem será essa mulher, descrita com porte de rainha, majestosa, cujo nome é ao mesmo tempo associado a uma ilha e a ciranda, a qual parece estar encarnada na pessoa de Lia?

Afinal, quem é Lia de Itamaracá? Apenas “[...] uma senhora alta, de cabelos trançados e fala mansa, com gestos litorâneos e a importância tremenda de ser o maior nome da ciranda – gênero indissociável de seu nome”?³⁷³ Será que podemos entender essa cirandeira, natural da Ilha de Itamaracá apenas como uma pessoa “[...] sorridente e festeira, primeira dama destituída de outros privilégios que não seu próprio talento de mulher do povo”, [como] escreveu Hermínio Bello de Carvalho?³⁷⁴ Ou será que devemos pensá-la a partir de um processo de construção pessoal e social, como um resultado de práticas, linguagens, embates e significações? Essas significações, que podem ser condensadas no processo de mitificação, embora não as monopolize, simbolizam modos específicos de identificação e reconhecimento que são produzidos na interação íntima entre um indivíduo e sua rede de sociabilidade, que no caso específico, parece ter ocorrido entre: um lugar, uma mulher e uma ciranda.

³⁷² TELLER, Sonia. Op.cit., p.25.

³⁷³ Jornal de Londrina. Matéria intitulada *Lia a rainha da ciranda* assinada por Ranulfo Pedreiro. Disponível em: <http://www.jornaldelondrina.com.br/edicaododia/conteudo.phtml?id=1024316>. Acesso em 21 de abril de 2011.

³⁷⁴ Idem.

3.2 Quem deu a ciranda a Lia?

Eu estava na beira da praia
Ouvindo as pancadas das ondas do mar (bis)
Esta ciranda quem me deu foi Lia
Que mora na ilha de Itamaracá (bis)
(Quem me deu foi Lia)

Composição atribuída ao cirandeiro Antônio Baracho da Silva



**MARIA MADALENA CORREIA DO
NASCIMENTO - LIA DE ITAMARACÁ**

(Cartão postal de Renata Faccenda e Joana Amador)

Maria Madalena Correia do Nascimento, ‘rebatizada’ Lia de Itamaracá, como se notabilizou, ganhou popularidade após a gravação da ciranda denominada “*Quem me deu foi Lia*”, passando a apresentar-se em diversos espaços da Região Metropolitana do Recife, inclusive em outros Estados do Brasil e até no exterior.³⁷⁵ Dessa forma, nesse tópico, analisaremos a trajetória de vida da cirandeira a partir de uma complexa relação entre a nomeação Lia de Itamaracá e a referida ciranda, tanto no que se refere à disputa pela autoria da melodia, quanto pela instituição de uma identidade socialmente construída, através da nomeação Lia de Itamaracá, na constituição do sentido de pertencimento do “*ser cirandeira (o).*”

No cerne do conflito em torno da questão dos direitos autorais pelas composições de cirandas, uma música, cuja estrofe: “*Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá*”, nos chamou a atenção pela acirrada disputa em torno da definição de sua autoria e pelas contendas e histórias que se registraram em torno de sua composição.³⁷⁶ Há diversas narrativas que explicam diferentes autores e distintas histórias do momento no qual essa ciranda teria sido feita entre os diversos cirandeiros como: Lia de Itamaracá, Antônio Baracho, Zé Custódio, José Barbosa da Silva, Dona Duda, entre outros. Esses relatos, longe de se esgotarem na vida individual de Lia de Itamaracá, permitem-nos analisar o tecido das relações sociais nas quais Lia, em sua “superfície social”, termo utilizado por Pierre Bourdieu, estava inserida no conjunto de outros atores sociais, isto é, no mesmo campo e espaço social dos demais cirandeiros.

A melodia intitulada “*Quem me deu foi Lia*” foi uma das tantas composições que produziram disputas e conflitos entre os cirandeiros e outros artistas da música popular brasileira nos anos 1970, no que se refere à questão da autoria, como vimos no II capítulo. Gravada em 1967, pela cantora e compositora Teca Calazans, a referida canção se tornaria, segundo os periódicos da cidade, o “hino das cirandas”, evocada nos primeiros acordes das mais diversas rodas e, segundo Lia de Itamaracá, a música teria sido uma forma de Teca Calazans a homenagear. A cirandeira teria conhecido a cantora no início dos anos 60, quando Teca Calazans foi à Ilha de Itamaracá e lá conheceu Lia. Desse encontro a canção “*Quem me deu foi Lia*” teria surgido.

³⁷⁵ Utilizamos o termo ‘rebatizar’ como forma de problematizar a nomeação Maria Madalena Correia do Nascimento e, a instituição de uma identidade social a partir da nomeação Lia de Itamaracá, como a cirandeira é mais conhecida, sem, no entanto afirmar que houve uma substituição registrada oficialmente dos nomes acima citados.

³⁷⁶ A questão das disputas causadas em torno de autoria e de sentidos das canções ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Revista Artcultura*, Uberlândia, n.º 09, jul./dez. de 2004.

José Lopes de Albuquerque, que residiu na Ilha de Itamaracá durante grande parte de sua vida, tendo sido inclusive prefeito da cidade na década de 1970, relatou a história da Lia da Ciranda contada por Selênio Homem, narrando o momento em que Teca Calazans e a cirandeira teriam composto a melodia:

Maria Madalena Correia do Nascimento, [...]. Tinha então 14 anos e corriam mansos na ilha os idos de 1961. Por esse tempo, apareceu em Jaguaribe [...] Dona Terezinha Calazans. Uma tarde, um final de tarde, na beira da praia, [...] Teca feria o violão desligada do mundo. Ao seu lado, a escurinha catucava a areia com um graveto. Num gesto de abandono, começou a solfejar a música da famosa ciranda, sem dar conta do espanto de Teca, que voltava a si num sobressalto.

Onde você aprendeu isso, menina?

Lia abriu os dentes, com naturalidade, e respondeu, muito faceira:

_ Ora, dona Teca, aprendi por aí... Acho que foi nos cocos e nas cirandas que eu sempre vou espiar.

_ Pois essa música é muito bacana e eu vou botar letra nisso. Será uma ciranda em sua homenagem, Lia...

E Lia fez um ar de orgulho, tornou a mostrar os dentes brancos num riso brejeiro e continuou a cantiga. Logo cantarolava a música que deu origem ao segundo verso. Teca, entusiasmada, já acompanhava no violão. Parou bruscamente e disse com euforia:

_ Lia, minha nêga, essa musiquinha é um amor...

Em menos de dois dias estava pronta a ciranda, com letra de Teca e “pesquisa musical” de Maria Madalena Correia do Nascimento [...].³⁷⁷

A canção “*Quem me deu foi Lia*” cujo versos diz: “*Eu estava na beira da praia/Ouvindo as pancadas das ondas do mar/Essa ciranda quem me deu foi Lia/ Que mora na Ilha de Itamaracá*”, se afina com a crônica na qual Lia e Teca Calazans, em 1961, teriam se encontrado nas areias de Itamaracá e lá compuseram a música. A crônica e a letra da ciranda, nos dão a entender que a mesma foi composta por Lia, Maria Madalena Correia do Nascimento, nascida e residente em Itamaracá, junto com a cantora Teca Calazans, também conhecida por Terezinha Calazans. Lia, que iniciou sua experiência nas rodas de cirandas em 1962, se notabilizou como uma das cirandeiras ‘mais famosas’ do Brasil a partir da gravação dessa canção. Intitulada *Lia, a cirandeira rainha que encanta Itamaracá*, a jornalista Valdelusa D’arce afirmou que:

À medida que a música de Teca Calazans ia sendo divulgada, o nome de Lia ia sendo cantado por milhares de pessoas por esse País a fora (inclusive por Chico Anísio e Gilberto Gil). [...] lá se foi Lia por esse mundo a fora chamando a atenção de todos para sua dança, sua música e as coisas boas de sua Ilha. Vieram as fotos para ilustrar reportagens em revistas e jornais, entrevistas e apresentações em rádio e televisão. Disco. E começaram a chover convites para se exhibir em Recife, Rio, São Paulo, Brasília e dezenas de cidades do Nordeste.³⁷⁸

³⁷⁷ LOPES, José. *Histórias e segredos de uma ilha*. Recife: Fundarpe, 3ª edição, 1987, p.76-77.

³⁷⁸ Diário de Pernambuco, 26 de julho de 1980. Matéria intitulada *Lia, a cirandeira rainha que encanta Itamaracá*, assinada pela jornalista Valdelusa D’arce.

Diversos periódicos convergem com os relatos de Lia de Itamaracá de que a ciranda, cuja letra tem seu nome, foi feita por Teca Calazans em sua homenagem, passando Maria Madalena Correia do Nascimento, a partir de então, a ser conhecida nacional e internacionalmente como Lia de Itamaracá, a Lia da Ciranda. Algumas notícias, inclusive, afirmam que o nome Lia foi dado a Maria Madalena a partir justamente da gravação dessa canção, tornando-se um nome artístico, após a cirandeira ser “descoberta por Teca Calazans”, ou ainda que Lia, seria o diminutivo, na região Nordeste, da nomeação Maria.

Relatando seu encontro com Teca Calazans, Lia contou: “Nossa amizade foi de muita importância, porque logo no início da conversa ela falou que queria saber e ouvir algumas músicas minhas. Mas, de cara logo gostou de uma e resolveu, inclusive, dar-lhe o título, numa forma de me homenagear. A partir dali a canção se chamaria “Quem me deu foi Lia.”³⁷⁹ Maria Madalena, ou melhor, Lia de Itamaracá, confirmou-nos o encontro que teve com Teca Calazans no início dos anos 60, afirmando ser co-autora da melodia, reclamando para si a parceria dela com Teca Calazans na ciranda “*Quem me deu foi Lia*”. “Essa música é música minha com letra de Teca Calazans. A música foi feita com Teca Calazans aqui na Ilha de Itamaracá”³⁸⁰, afirmou a cirandeira.

Teca Calazans passou a se interessar por gêneros musicais populares nos primeiros anos da década de 60, quando participava da “cena” cultural recifense. A cantora participou no Recife do Movimento de Cultura Popular (MCP), momento em que passou a frequentar as rodas de adultos que aconteciam na cidade de Abreu e Lima, comandadas pelo mestre Antônio Baracho. Em 1967, Teca Calazans cantou em um festival de uma faculdade particular no Recife as cirandas recolhidas durante suas pesquisas em Abreu e Lima, gravando-as em um compacto simples pela gravadora Rozenblit. A cantora e compositora nos contou que:

Em 1967 me apresentei no Festival da FAFIRE tocando violão e cantando pela primeira vez as cirandas que recolhi em Abreu e Lima. Fiz um arranjo em ritmo de marcha de rancho. Foi um sucesso. As Cirandas escolhidas eram as mais bonitas. Gravei as mesmas no compacto simples da Rozenblit (*sic*) onde assinei a pesquisa e a adaptação. Em 1970 quando já estava morando na França, gravei novamente as Cirandas no meu primeiro LP “Chants et Musiques du Brésil” com Ricardo Villas (dupla Teca e Ricardo).³⁸¹

Afirmando ter recolhido as cirandas gravadas em 1967 na cidade de Abreu e Lima, e não na Ilha de Itamaracá, Teca Calazans desmentiu ter recebido a canção “*Quem me deu foi Lia*”

³⁷⁹ Diário de Pernambuco, 01 de janeiro de 1983.

³⁸⁰ Entrevista da cirandeira Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

³⁸¹ Entrevista de Teca Calazans concedida por e-mail à autora, em virtude da cantora residir atualmente na França.

em um encontro com Lia, na referida Ilha. Este teria sido o momento no qual a música teria surgido, narrado pela cirandeira, por Selênio Homem e, pelas notícias de diversos periódicos. Um ano após a gravação que deu início a tantas histórias e contendas, a compositora viajou para o Rio de Janeiro e, em 1970 para a França, onde reside atualmente, voltando ao Brasil em 1979.

Durante esse período, da gravação ao retorno de Teca Calazans ao Brasil, Lia de Itamaracá concedeu várias entrevistas em programas de rádio, Tvs, nos jornais locais e nacionais, apresentando-se em diversas regiões do Brasil, sempre tendo a ciranda “*Quem me deu foi Lia*” atrelada a sua imagem de cirandeira “descoberta nas areias da Ilha de Itamaracá por Teca Calazans.” Uma matéria do *Diário da Noite*, afirmou que foram os produtores do disco de Lia em 1977, “Ozires Diniz e Fernando Borges, produtores do Lp com Lia de Itamaracá, [que] divulgaram aos quatro cantos do mundo que se tratava da cirandeira descoberta por Têca (*sic*) Calazans.”³⁸²

A visita de Teca Calazans ao Recife foi noticiada na imprensa e, claro que não faltaram perguntas à compositora sobre a canção “*Quem me deu foi Lia*”, a qual nesse momento, já era objeto de acirrada disputa por sua autoria entre os demais cirandeiros da Região Metropolitana do Recife, além de Lia de Itamaracá. Em uma de suas entrevistas ao *Jornal do Commercio*, a cantora “[...] aproveitou para tentar pôr fim a uma quase lenda urbana, a de que seria co-autora do clássico *Quem me deu foi Lia* (dos famosos versos “Esta ciranda, quem me deu foi Lia/Que mora na ilha de Itamaracá”). “Não sei bem como esta história começou. Sei que não é verdade, não estive naquela época com Lia em Itamaracá. Se alguém tem direito sobre a música é Baracho”³⁸³, afirmou Teca Calazans.

Em suas entrevistas, a cantora negou ter se encontrado com Lia na Ilha de Itamaracá no início de 1960, ter feito a ciranda em parceria com a mesma e, ainda afirmou só ter conhecido Lia em 1980, ou seja, vinte anos depois de seu primeiro contato com o gênero musical e, treze após a gravação da música “*Quem me deu foi Lia*.” No Recife, em 1979, segundo a entrevista concedida ao *Diário da Noite*, na matéria assinada pelas iniciais C.M.:

Têca (*sic*) Calazans em conversa informal desfez um grande equívoco que está ocorrendo atualmente. Disse ela que nunca conheceu nenhuma “Lia de Itamaracá”. A ciranda que gravou foi colhida em Abreu e Lima, durante uma coleta de material folclórico que estava fazendo junto com José Fernandes. Pegou os trechos que considerou mais bonitos, fez um arranjo e gravou no compacto da Rozenblit. Quanto à hoje famosa Lia, nunca viu nem ouviu falar. Na verdade, Lia atual, divulgada, com

³⁸² *Diário da Noite*, 23 de abril de 1979.

³⁸³ TELES, José. A ciranda que Lia não deu. In: *Nordeste Web*. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0903/ne_not_20030914i.htm. Acesso em 23 de maio de 2011.

disco gravado, não tem nada a ver, conforme já era suspeita de muitos e confirmado agora com a presença de Têca (*sic*) Calazans, com a da música colhida em Abreu e Lima. Pode ter existido alguma Lia em Itamaracá, cirandeira, mas não é essa jovem senhora que se intitula tal, no seu LP.³⁸⁴

Se, a crônica de Selênio Homem sobre a melodia “*Quem me deu foi Lia*”, bem como os relatos da cirandeira fossem concebidos de fonte unívoca, não permitiria que outras tantas narrativas, as mais distintas em torno da autoria da composição, isto é, em torno da Lia da Ciranda fossem enunciadas. A Lia da canção será narrada por outros sujeitos sociais não como sendo Maria Madalena Correia do Nascimento, a qual “num final de tarde, na beira da praia” teria feito amizade com Terezinha Calazans, de quem nos falou o cronista Selênio Homem, mas outras mulheres, outras Lias relatadas por diversos cirandeiros. Outra questão é: Se Teca Calazans nega-lhe a autoria da ciranda, de quem seria a composição cuja letra se refere à Lia de Itamaracá? Nos relatos de Teca Calazans, a mesma afirmou, “essa ciranda como já expliquei, eu recolhi em Abreu e Lima na Ciranda do Mestre Baracho. É folclore e se tem um autor é o Mestre Baracho.”³⁸⁵

Nascido no dia 10 de maio de 1907, data registrada em sua carteira de identidade, no engenho Sangui, localizado no município de Nazaré da Mata, Antônio Baracho era cortador de cana e mestre de maracatu. O referido mestre “para alcançar a fama__ ainda incipiente, mas já gratificante__ o velho Baracho teve de usar a sabedoria, a malícia, a manha e a criatividade que moram na alma do povo”³⁸⁶, despontando como mestre cirandeiro após mudar-se para a cidade de Abreu e Lima no final dos anos 1950. Antonio Baracho, na matéria publicada pelo *Diário de Pernambuco* em 1975, “[...] conta que somente veio a ver e ouvir uma ciranda quando já tinha 18 anos completos [...] Foi somente há “uns 20 anos” que trocou o maracatu pela “profissão” de mestre-cirandeiro, “arrespeitado por toda gente.” Mas faz questão de destacar: “Quem inventou a ginga fui eu”³⁸⁷, afirmou o cirandeiro.

Baracho apresentava-se com seu grupo, a *Ciranda de Caetés*, também conhecida como *Ciranda de Baracho*, em colégios, inclusive os tradicionais do Recife, como o colégio Damas, em festivais, bares, restaurantes, no Pátio de São Pedro, no Sítio da Trindade, entre outros.

³⁸⁴ Diário da Noite, 23 de março de 1979. Matéria assinada pelas iniciais C.M., Conjecturamos que as iniciais C.M. da referida matéria poderiam ser do jornalista Celso Marconi que trabalhou em diversos periódicos da cidade, como Jornal do Commercio, Diário de Pernambuco, Diário da Noite, etc.

³⁸⁵ Entrevista de Teca Calazans concedida por e-mail à autora em 19/04/2011, em virtude da cantora residir atualmente na França.

³⁸⁶ Idem.

³⁸⁷ Ibidem.

Segundo o cirandeiro, seu interesse pela manifestação cultural surgiu quando ele saiu de Nazaré da Mata para residir em Abreu e Lima e percebeu que havia uma demanda do mercado cultural pela dança de roda, e que, tornando-se cirandeiro alcançaria a fama que o maracatu não lhe teria proporcionado. “O maracatu nunca deixou meu nome na história! Como mestre de maracatu, eu era conhecido somente no eito. A turma dizia __ Baracho é o maior do maracatu! Mas fora dali, ninguém me conhecia”,³⁸⁸ relatou.



Mestre cirandeiro Antônio Baracho da Silva.
Fonte: Revista Continente, imagem do arquivo do DP.

Alguns periódicos também afirmam, como declarou Teca Calazans, que a canção “*Quem me deu foi Lia*” é de autoria de Antônio Baracho e não de Lia de Itamaracá. Nos seus relatos, Baracho narrou sua experiência como cirandeiro, a necessidade de sobrevivência que o levou a ser mestre de ciranda, sem esquecer da contenda com Lia de Itamaracá, em torno da autoria da composição a qual havia se tornado a preferida nas diversas rodas de cirandas. Em 1975, mestre Baracho, em depoimento, afirmou: “Lia foi invenção minha. Isso eu provo. Cantei os versos pela primeira vez aqui em Abreu e Lima, na Rua Nóbrega, faz uns 16 anos. Teve até gente minha que não gostou.”³⁸⁹

³⁸⁸ Entrevista do cirandeiro Antônio Baracho da Silva ao Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975. Matéria assinada por Homero Fonseca.

³⁸⁹ Antônio Baracho da Silva em matéria do Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975.



Antônio Baracho – mestre cirandeiro. Foto: Cafí.

As lembranças de Dona Severina Baracho, uma das filhas de Antônio Baracho, ressaltou a versão da autoria do cirandeiro na melodia. Dona Severina, ao lado de sua irmã, Dulce Baracho acompanhava seu pai desde criança nas rodas de cirandas nas décadas de 1960 e 1970. Após a morte de Baracho, em 1988, suas filhas continuaram cantando e se apresentando na Região Metropolitana do Recife, bem como em outros Estados brasileiros, ao lado de Lia de Itamaracá. Sobre a ciranda “*Quem me deu foi Lia*”, Dona Severina, também conhecida como Dona Biu, afirmou:

Essa ciranda quem fez foi meu pai, ainda tem até amigo dele que está, acho com mais de 100 anos que mora alí em Caetés Velho que sabe disso. Tem um rapaz chamado Ivo, tem muitas pessoas de idade que sabe que essa ciranda é dele. Aí Lia começou falando que era dela não sei o quê. Minha irmã ficava assim sabe, vou falar que essa ciranda é do meu pai, mulher deixa isso pra lá.³⁹⁰

Antônio Baracho gravou a canção “*Quem me deu foi Lia*” no início da década de 70, no álbum *Vamos Cirandar*, lançado pela gravadora Rozenblit sob a produção por Nelson Ferreira. Em 1977, a mesma ciranda foi gravada no Lp de Lia de Itamaracá, intitulado *A Rainha da Ciranda* e, posteriormente, no álbum *Ciranda de Ritmos*. Como a melodia “*Quem me deu foi Lia*” já havia sido gravada e registrada por Antônio Baracho, Lia de Itamaracá paga os direitos autorais às filhas do mestre cirandeiro pela gravação. Por ter gravado e registrado a composição como sua, mestre Baracho foi classificado como um dos aventureiros que tomaram de Lia de Itamaracá a autoria da melodia. Segundo Victor Hugo Pinto “[...]”

³⁹⁰ Entrevista de Dona Severina Baracho concedida à autora em 23 de julho de 2008, em Caetés III - Abreu e Lima.

nunca faltaram aventureiros para lançar mão da “Ciranda de Lia.” Antes do lançamento de seu LP, o pernambucano Baracho, outro cirandeiro famoso que agora assina várias faixas no CD de Lia, aumentou a polêmica num disco de 1972 em que assinava a autoria da música.”³⁹¹ Ainda na mesma matéria, Lia ao encontrar o cirandeiro teria dito: “Perguntei como ele tinha cara-de-pau de pegar uma coisa que não era dele. Ouvi de resposta: “é pau, Lia. Agora já foi.” Pior que Baracho também não ganhou nada, não. Até já morreu, [...]”,³⁹² contou Lia de Itamaracá.



Dona Biu e Dona Dulce ao lado de Lia de Itamaracá.
Foto: Emiliano Dantas.

Os embates e conflitos entre Lia de Itamaracá e Antônio Baracho pela autoria da composição ficaram explícitos quando ela foi questionada sobre sua relação com os demais cirandeiros da região. Na sua narrativa, Lia demonstrou ressentimentos por terem, segunda ela, roubado sua música. A canção “*Quem me deu foi Lia*” representa para a cirandeira:

Uma polêmica muito grande, essa música foi parceria minha com Teca Calazans, mas quando fui gravar ela no Lp de 77 o Baracho já tinha gravado, já tinha registrado quando eu fui gravar. [...] o Baracho gravou e registrou dizendo que é dele, veja, veja onde é que está, veja se não é uma polêmica, é briga, é muita briga.³⁹³

No entanto, as narrativas e contendas não pararam por aí. Outras histórias surgiram em torno da Lia da Ciranda. Vitalina Alberta de Souza Paz, mais conhecida como Dona Duda, era

³⁹¹ PINTO, Victor Hugo. Pra quem pensa que eu não existo. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0007/0292.html>. Acesso em 23 de junho de 2011.

³⁹² Idem.

³⁹³ Entrevista da cirandeira Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

proprietária nos anos 1970 do bar chamado *O Cobiçado*, localizado no Janga, na cidade de Paulista. Diversos grupos de cirandas da região, dentre eles, o grupo conhecido como *Ciranda de Dona Duda*, apresentavam-se nos finais de semana no referido bar, local inclusive bastante conhecido na época. *O Cobiçado* se transformou nos anos 70 em espaço de diversão alternativo para parte da classe média recifense, que se deslocavam de diversas cidades vizinhas em busca de cirandar a beira mar.



Dona Duda segurando um quadro feito pelo pintor Euclides Francisco Amâncio, conhecido como Bajado, representando sua ciranda no Janga.

Dona Duda relatou sua versão para a composição da ciranda “*Quem me deu foi Lia*”, ciranda causadora de tantas brigas e polêmicas, como afirmou Lia de Itamaracá. Em depoimento, na obra *Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil*, de autoria de Cilyene Araújo, Dona Duda afirmou que Teca Calazans teria visitado *O Cobiçado* e pedido a ela para que compusesse uma música para sua amiga baiana que a acompanhava no momento, chamada “LIA”:

Lembro-me como se fosse hoje. Eu chamei Baracho, Zé de Lima e Zé Custódio, que estavam na minha casa, e pedi que eles tentassem compor. Dentre eles, o Baracho chegou primeiro com a letra pronta [...] Isso aconteceu no início dos anos setenta. Os registros por aí omitem a verdade e confundem as pessoas. Essa música é de

autoria de Baracho e não foi feita para Lia de Itamaracá (o nome Itamaracá na letra, era para facilitar a rima com “as pancadas do mar”).³⁹⁴

Contestando a narrativa de Dona Duda, de que Teca Calazans teria indo ao bar *O Cobiçado* e lá a ciranda “*Quem me deu foi Lia*” teria sido composta, Lia de Itamaracá brinca com as palavras, faz alegorias e situa a história da melodia geograficamente, no contexto de sua percepção. Ao ouvir o relato de Dona Duda a cirandeira respondeu:

Mais sim, pois ta, Teca Calazans teve aqui em Itamaracá, passou vinte dias de descanso numa casa perto de uma casa onde eu fui criada. Será que Itamaracá virou pra Olinda agora foi? Olhe depois do peixe pronto, todo mundo quer comer, (risos) essa é que é a verdade, depois do peixe pronto todo mundo quer comer. Agora só que não pode me comer não nêga, de jeito nenhum eu sou eu, e luto e tenho consciência do que faço.³⁹⁵

O poeta, escritor, compositor e produtor musical carioca, Hermínio Bello de Carvalho relatou o encontro da compositora Teca Calazans com “Lia” no bar *O Cobiçado*, de propriedade de Dona Duda. No entanto, Hermínio Bello de Carvalho não afirmou ser “Lia” a amiga de Teca Calazans que a teria acompanhado ao referido bar no Janga, como narrou Dona Duda, mas Lia de Itamaracá, que a cantora teria encontrado não na Ilha de Itamaracá, mas na ciranda de Dona Duda. Autor do texto de apresentação que acompanha o CD “*Eu sou Lia*” da cirandeira Lia de Itamaracá, Hermínio Bello de Carvalho contou:

“Lia já vem.” Teca Calazans costumava passar uns tempos na Ilha e ia às cirandas de Dona Duda, no Janga — subúrbio de Olinda. E me parece que foi por lá que conheceu a Lia. Ouviu-lhe as cirandas, anotou algumas, e ainda compôs outra que ficou famosa em todo o Brasil.[...] “Essa ciranda quem me deu foi Lia/ Que mora na Ilha de Itamaracá” E aí a cirandeira virou símbolo da ilha, parte integrante de seu folclore. E vem ela chegando. Bonita essa Lia! Enorme, mulher de metro e oitenta. Os cabelos desarrumados, blusa florida e calça jeans, pés gigantescos em sandália de couro cru. [...] Lia bonita, sorridente, florida. Cheirosa. Lamenta que lhe roubem as músicas que faz, mas o que se há de fazer? Direito autoral, direitos conexos — são coisas de que ela não ouviu falar, sabe apenas que a música a empobrece mais ainda.[...] Lia cirandeira de Itamaracá, toda sorridente e festeira, primeira-dama destituída de outros privilégios que não seu próprio talento de mulher do povo[...].³⁹⁶

As disputas e narrativas em torno da autoria da canção “*Quem me deu foi Lia*” adentraram no imaginário social dos indivíduos na década de 1970, a Lia da Ciranda virou personagem controvertida. No *Diário de Pernambuco*, a matéria intitulada *A Misteriosa Lia*

³⁹⁴ ARAÚJO, Cylene. *Dona Duda a primeira cirandeira do Brasil*. Recife: Ed. Do autor, 2004, p.29-30.

³⁹⁵ Entrevista da cirandeira Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

³⁹⁶ CARVALHO, Hermínio Bello de. *Releituras* In: Texto extraído de plaqueta em homenagem prestada por João Antônio Buehrer Almeida e seus arquivos incríveis, aos 70 anos de Hermínio Bello de Carvalho. Publicado no jornal “Pasquim” nº 796, edição de 27/09/1984 a 03/10/1984, Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: http://www.releituras.com/hbcarvalho_lia_imp.asp. Acesso em 23 de junho de 2011.

indagava sobre a Lia cantada e contada em verso e prosa: “Quem seria? Existiria de verdade? Estaria viva? “Lia é pior do que “Garota de Ipanema.” Recentemente, “descobriram” uma Lia em Itamaracá. E surgiram outras “Lias.”³⁹⁷



Tela *Ciranda Amarela*. Série *Cirandas* da pintora Regina Célia Kioko Ikeda Ferretti.

De fato, surgiram várias histórias com muitas “Lias” relacionadas à letra da ciranda gravada em 1967. Diversas pessoas tentaram se apropriar da nomeação, desejando ser a Lia da Ciranda. Antônio Baracho contou que um amigo seu, chamado Zé Grande, andava contando que a Lia da Ciranda era sua filha. “[...] Zé Grande__ diz Baracho__ que brincava maracatu comigo, o “Leão da Serra”, agora anda dizendo que Lia é a filha dele. Lia foi invenção minha. Isso eu provo.”³⁹⁸

José Barbosa da Silva, mestre do grupo *Ciranda Brasileira*, era amigo de Antônio Baracho, com quem se iniciou como cirandeiro, acompanhando-o nas apresentações de cirandas desde os 24 anos de idade, até formar seu próprio grupo. O cirandeiro contou que a música intitulada “*Quem me deu foi Lia*”, quando foi composta por Antônio Baracho, não tinha na sua letra o nome “Lia”, esta não existia na melodia, Lia foi o resultado de uma variação da letra da ciranda ao longo dos anos.

Segundo José Barbosa, a ciranda foi feita em 1958 por Antônio Baracho, em homenagem a uma senhora chamada Maria, residente no bairro do Pilar, na Ilha de Itamaracá.

³⁹⁷ Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975.

³⁹⁸ Entrevista do mestre cirandeiro Antônio Baracho ao Diário de Pernambuco, 19 de junho de 1975.

Posteriormente, em 1962, a música passaria por outra mudança em sua letra, fazendo menção a outra mulher, chamada Cleusa. Um ano depois, a pedido de José de Lima, que tocava piston nas rodas de cirandas, Antônio Baracho mudaria novamente a letra da melodia, trocando Cleusa por Lia, fazendo honra a uma mulher chamada Maria, conhecida como Lia na região. A composição com a nomeação Lia foi a versão que teria se difundido, sendo gravada anos depois em 1967.



Cirandeiro José Barbosa da Silva em frente ao Bar Savoy, no centro do Recife, local onde engraxava sapatos. O cirandeiro, que também era engraxate, complementava sua renda com os cachês advindos das apresentações de seu grupo de ciranda. Fonte: DP: 26/03/1978.

José Barbosa em entrevista ao periódico *Jornal da Cidade* contou o que para ele era “a verdadeira história da Lia da Ciranda”:

Essa Lia da ciranda que a gente houve hoje não existe. A música original foi feita em 1958 por Antônio Baracho em homenagem a D.Maria da praia do Pilar, lá em Itamaracá e dizia assim: eu estava na beira da praia/ ouvindo as pancadas das ondas do mar/ tem Botafogo e tem o Pilar/ também tem a Ilha de Itamaracá. Em 1962, a pedido de um amigo que queria fazer honra a D.Cleusa, Baracho modificou a letra ficando: Eu estava na beira da praia/ ouvindo a ciranda das ondas do mar/ essa ciranda quem me deu foi Cleusa/ aquela beleza de Itamaracá. No ano de 63, José de Lima e Silva, o maior piston que Pernambuco já botou, solicitou a Baracho que mais um vez mudasse a letra, agora fazendo honra a D. Maria conhecida como Lia na região e daí então se fez a letra que a gente canta hoje, e esta versão foi a que se difundiu mais em função do turismo, pois foram feitas gravações que não tiveram o cuidado maior de verificar com as pessoas certas as origens dessa música. [...] Tudo isso é a pura verdade, dos que estão aqui e fazem ciranda, aqui o João Soares Santana, também cirandeiro, pode confirmar tudo que acabo de dizer, comecei com

Antônio Baracho carregando um saco nas costas, esta é a história verdadeira de Lia de Itamaracá.³⁹⁹

É provável que existam outras histórias oriundas das lembranças dos mais diversos cirandeiros, além de outros sujeitos sociais em torno das Lias da Ciranda “*Quem me deu foi Lia.*” Aqui contadas ou não, as tantas narrativas da composição e autoria da melodia, as mil e uma Lias da Ciranda, fizeram a personagem principal da dança de roda se tornar uma lenda, uma figura folclórica e controvertida no imaginário popular dos cirandeiros, e não apenas destes. Em alguns locais, as pessoas conjecturavam em torno da Lia cirandeira, se esta existiria, se estaria viva, se seria a Lia de Itamaracá, a Maria Madalena Correia do Nascimento, chamada atualmente de “Rainha da Ciranda”.

O que se tem de fato é a gravação da música em 1967 por Teca Calazans. Ademais, são os relatos que enunciamos, havendo em todos eles o desejo de contar “o que realmente aconteceu”, “a verdadeira história de Lia da Ciranda.” Em todas as histórias narradas está o desejo da “prova e da verdade.” Após todos os relatos, não podemos afirmar ao certo quem deu a ciranda a Lia, ou ainda, quem é realmente a Lia cantada na melodia.

No que diz respeito a autoria da canção, é necessário ressaltar que essas cantigas, como vimos no capítulo anterior, poderiam ser decoradas ou improvisadas pelos artistas populares. Até os efeitos da indústria cultural se propagarem em Pernambuco, as cirandas, enquanto gênero musical, eram classificadas como de domínio público, variavam em ritmo e, principalmente nas letras, modificadas por aqueles que as cantavam, integrando o cancionário popular. Dessa forma, torna-se difícil sabermos quem compôs a versão que foi gravada em 1967. Teria dessa forma a música “*Quem me deu foi Lia*” apenas um cirandeiro (a) como autor?

A melodia intitulada *Roberto Carlos*, por exemplo, com autoria atribuída a José de Lima e Silva, foi cantada por diferentes cirandeiros sendo modificada pela pessoa que a cantou. A música tem no mínimo duas letras diferentes, nomeando mestres distintos da prática cultural, ora Antônio Baracho, ora Lia de Itamaracá. No álbum *Vamos Cirandar*, a composição foi cantada assim: Roberto Carlos é o rei do iê,iê,iê/Jamelão cantando samba faz o povo estremecer/Baracho na ciranda também é de primeira/No baião Luiz Gonzaga/No Frevo Nelson Ferreira. Em uma outra versão da música, esta foi modificada para: Roberto Carlos é o rei do iê,iê,iê/Jamelão cantando samba faz o povo estremecer/Lia na ciranda também é de primeira/No baião Luiz Gonzaga/No Frevo Nelson Ferreira.

³⁹⁹ Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva ao Jornal da Cidade, 27 de maio a 02 de junho de 1978.

Dentro dessa perspectiva, nos remetemos à crônica de Selênio Homem, quando este afirmou que Lia de Itamaracá, quando perguntada por Teca Calazans onde teria aprendido a melodia que acabara de cantar, Lia teria respondido, “Ora, dona Teca, aprendi por aí... Acho que foi nos cocos e nas cirandas que eu sempre vou espiar.” Então, Lia poderia ser autora de uma canção que ela, segundo a crônica, aprendeu nas danças de roda que freqüentava e, que dessa forma, conseqüentemente, já teria ouvido a canção de outro (as) cirandeiro (as)?

Ou ainda, se, como afirmou José Barbosa que a versão gravada de “*Quem me deu foi Lia*” foi o resultado de uma variante que a música teria passado ao longo dos anos realizada por Antônio Baracho, a pedido de outros cirandeiros; estes, não teriam contribuído para a variação da composição na letra e no ritmo, sendo também autores da mesma? E, como relatou à compositora Teca Calazans, a canção, objeto de tantos conflitos, foi fruto de suas pesquisas na ciranda do mestre Baracho, tendo sido a gravação uma junção dos versos que achou mais interessante, fez uma adaptação e a gravou. Assim, o que a compositora teria conservado das cirandas que escutou em Abreu e Lima após as adaptações e arranjos que realizou na música até gravá-la no compacto?

Desse modo, se descobrir a “verdadeira” autoria da música “*Quem me deu foi Lia*” no universo do cancionário popular é uma questão complexa, quiçá improvável de se saber, e, como afirmou Roland Barthes “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”⁴⁰⁰, no nosso caso, seria fechar a melodia, poderíamos parafrasear Michel de Foucault:⁴⁰¹ Que importa de quem foi a autoria da canção? E desse modo os cirandeiros cantarem *Minha Ciranda* do compositor Capiba?

Essa ciranda não é minha só
É de todos nós,
É de todos nós...

Michel Foucault no texto *O que é um autor?* refletiu sobre o desaparecimento do autor e o que esse apagamento permite-nos descobrir sobre sua função na cultura européia após o século XVII. Guardadas as devidas ressalvas do tempo e do lugar nos quais o texto foi pensado e produzido, *O que é um autor?* nos ajudou a pensarmos a questão das disputas pela autoria das cirandas em Pernambuco. Para Michel Foucault, o autor não é nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não sendo nem o produtor, nem o inventor deles. A noção

⁴⁰⁰ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira, 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.63.

⁴⁰¹ FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* In: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel da Motta. Tradução: Ines Autran Dourado Barbosa, 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

de autoria se constituiu como uma forma de individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, da filosofia e das ciências.

Dentro dessa perspectiva, o estabelecimento da autoria não é apenas um elemento sem significado em um discurso, mas assegura uma função classificatória, estabelece uma relação de homogeneidade, filiação, autenticidade, ou explicação recíproca de um pelo outro. “Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso[...] indicando que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente [...] mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.”⁴⁰²

Status, palavra que segundo Michel Foucault serve para caracterizar o autor, a uma filiação, ou ainda, “um certo modo do discurso.” Sabemos que a questão dos direitos autorais pelas composições nos anos 1960 e 1970 em Pernambuco foi conflituosa; denúncias, reclamações, apropriações entre os artistas populares, cantores, compositores e representantes das gravadoras. A disputa pela autoria da ciranda “*Quem me deu foi Lia*” evidenciou, é claro, a questão financeira, ou seja, o retorno do pecúlio advindo da autoria da melodia após sua gravação.

Mas, pensando nas reflexões de Michel Foucault, na relação: autor, status, discurso, não necessariamente nessa ordem, a gravação da composição em debate, foi no mesmo período em que as rodas de cirandas adentravam nos espaços urbanos das cidades da Região Metropolitana do Recife, abordados no capítulo I. Foi também nesse momento que a prática cultural se transformou em mais uma forma de divertimento e *show*, motivando o surgimento de novos grupos de cirandeiros que visavam fazer parte das apresentações turísticas e, conseqüentemente, ganhar mais espaço social, e/ou status no cenário em que a manifestação cultural adquiria maior visibilidade e se tornava “uma das melhores coisas do momento.”⁴⁰³

Então, a questão da autoria, ou melhor, das tentativas de apropriação da autoria da canção “*Quem me deu foi Lia*”, vai além da questão financeira. Não que esta não seja levada em consideração, mas dentre tantas cirandas, por será que esta foi tão questionada por diversos sujeitos sociais? Ultrapassando o tema da autoria, mais ainda estando ligado a ele, o nome “Lia” na referida música e nos discursos que se originaram em torno dessa nomeação na melodia, seja talvez o mote para se compreender os diversos relatos em torno das Lias da Ciranda e no processo de mitificação da imagem da cirandeira Lia de Itamaracá.

⁴⁰² Idem, p.273-274.

⁴⁰³ Diário da Noite, 18 de março de 1972.

Em todas as narrativas a nomeação Lia esteve presente, estando relacionada à ciranda e à Ilha de Itamaracá. Após a gravação, a composição tornou-se famosa não apenas na roda dos cirandeiros, mas para parte da classe média recifense que passou a ter um contato maior com o gênero musical. A manifestação cultural, já presente no calendário turístico da cidade, nos festivais, nos shows promovidos por instituições públicas e privadas, entre outros, resultante da demanda do mercado cultural, originava, também, disputas por espaço e legitimidade entre os diversos cirandeiros. Possivelmente, esse seja um dos fatores pelo qual “*Quem me deu foi Lia*” tenha sido alvo do desejo dos diversos cirandeiros, por sua autoria e/ou de uma participação, ainda que coadjuvante, de uma ciranda que tornou-se, como afirmavam os periódicos, a preferida.

Esse debate deve ser compreendido no contexto histórico vivenciado pela prática cultural e seus atores sociais nas décadas de 1960 e 1980, momento no qual as composições musicais passaram a emitir outros significados, representando as relações construídas pelos cirandeiros com instituições públicas e privadas, artistas e gravadoras, principalmente empregando a ciranda, como forma de adquirir e/ou complementar a renda para sobrevivência dos que a praticavam. Desse modo, o desejo de ser autor (a) de uma melodia como a “*Quem me deu foi Lia*”, resultou em um campo de disputas por espaço, legitimidade e status que, gradativamente, crescia e auferia maior visibilidade, com o surgimento de outros grupos de cirandas, estimulados, inclusive, pela Empresa Metropolitana de Turismo – Emetur que enviava ofícios aos clubes sociais da cidade solicitando que formassem novos grupos de cirandas entre seus associados.

A música foi parte constitutiva dessa trama histórica, que se fez e refez, imbricada pelas tensões, negociações e conflitos entre os sujeitos sociais e suas práticas individuais e coletivas, elaborando narrativas através das lembranças dinâmicas da experiência humana. Esse novelo de muitas pontas em que a canção “*Quem me deu foi Lia*” se constituiu, suas diversas interpretações através dos relatos dos indivíduos nos faz atentar para a importância que a autoria de uma composição, a qual se alçou como “a preferida” traria para um cirandeiro (a) em um momento em que a prática cultural, analisada historicamente, funcionava como um motor, na percepção dos cirandeiros em disputa por um espaço social e cultural relevante para esses indivíduos. Assim, as composições dos artistas populares, e principalmente a referida ciranda, foram resultantes de opções, relações e criações culturais e

sociais que possuem sentidos marcados de historicidade, assim como as narrativas em torno delas.⁴⁰⁴

Adalberto Paranhos afirmou que uma mesma canção pode se transformar em objeto de disputa entre seus contemporâneos, e a música “*Quem me deu foi Lia*” ao circular socialmente, assinalou um embate pela noção de pertencimento para a identidade de grupo dos cirandeiros em Pernambuco.⁴⁰⁵ A canção causa polêmica até os dias atuais entre os sujeitos sociais, não havendo, até o momento, nenhum documento que ateste de quem é na “verdade” a autoria da composição. O que há são várias versões de um mesmo fato, construídas pela memória dos mais diversos sujeitos sociais que fizeram/fazem parte das rodas de adultos em Pernambuco.

Dessa forma, a análise dos distintos relatos em torno da ciranda “*Quem me deu foi Lia*” não foi centrada na contraposição entre “verdadeiro” e “inventado”, mas na integração entre “realidade” e “possibilidades”, permitindo-nos compreender suas atitudes em relação à subjetividade, à imaginação e ao desejo que cada indivíduo investiu na construção de sua história. Diante da pluralidade dos testemunhos no que se refere à produção e autoria da composição, entendemos que esses relatos não equivalem a construções imaginárias neutras, apropriações esvaziadas de sentido, narrações fantasiosas, trata-se de pensar a história como plural, ou seja, considerando que qualquer sociedade, bem como os indivíduos, vivem muitas histórias em constantes disputas pela constituição de uma visão hegemônica sobre a memória histórica, nesse caso específico, sobre a memória de quem teria sido a autoria da ciranda.

Em *Sonhos ucrônicos. Memórias e possíveis mundos dos trabalhadores*, Alessandro Portelli afirmou que o testemunho oral pode ser encarado “como um evento em si mesmo e, como tal, submetido a uma análise independente que permita recuperar não apenas os aspectos materiais do sucedido, como também a atitude do narrador em relação a eventos, à subjetividade, à imaginação e ao desejo, que cada indivíduo investe em sua relação com a história”.⁴⁰⁶ Dentro dessa perspectiva, é preciso conjugar a tradição oral que permeia o cotidiano, com os acontecimentos históricos e, a forma como são revisitados na memória e na subjetividade dos depoentes.

⁴⁰⁴ Entendemos que a análise do documento musical deve ser realizada a partir das relações da música e de seus produtores com seu tempo e espaço, compreendendo o processo de criação, produção, circulação e recepção da composição, associado aos meios de comunicação e ao mercado cultural. Para aprofundamento dessa discussão ver VINCI DE MORAES, José Geraldo. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.º 39, 2000, p. 203-221.

⁴⁰⁵ Para aprofundamento dessa questão ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Revista Artcultura*, Uberlândia, n.º 09, jul./dez. de 2004, p.31.

⁴⁰⁶ PORTELLI, Alessandro. *Sonhos ucrônicos. Memórias e possíveis mundos dos trabalhadores*. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez, 1993, pp, 41-58. Citação na página 41.

Confrontando os relatos dos cirandeiros com os documentos escritos, percebemos a emergência de uma ucrônia, ou seja, a representação de outras histórias, fabulações, histórias alternativas da oportunidade perdida, do que não ocorreu, conforme discutido por Alessandro Portelli. Os relatos sobre o momento perdido não se referem aos caminhos que a história percorreu, mas quais as rotas que ela deveria ter seguido, pairando no campo da possibilidade, baseado na ucrônia, no desejo e na fantasia, os quais o narrador reflete em seu discurso como algo poderia ter sido. Retomando as análises dos sonhos ucrônicos e a relação entre memória e possíveis mundos dos trabalhadores italianos, de Alessandro Portelli, percebemos que muitos depoimentos dos cirandeiros nos remetem a uma tradição oral desse grupo, e de como essa tradição foi colocada em circulação na construção da narrativa desses sujeitos sociais, bem como na construção de uma memória coletiva.⁴⁰⁷

É necessário ressaltar que a memória coletiva, como analisou Maurice Halbwachs, é formada por lembranças compartilhadas por um grupo em quem os indivíduos partilham experiências, ainda que a memória individual não se reduza à memória coletiva, ou seja, uma não abarca a outra, as duas mantêm relações entre si.⁴⁰⁸ A memória coletiva sobre a ciranda “*Quem me deu foi Lia*” enunciada nos relatos, mesclam nas narrativas, história, memória e imaginação histórica. Sendo necessário ressaltar que há distinção entre “[...] o vivido e o recordado, entre experiência e memória, entre o que se passou e o que se recorda daquilo que se passou. Embora relacionadas entre si, vivência e memória possuem naturezas distintas [...]”⁴⁰⁹

A gravação da referida ciranda em 1967 foi um acontecimento e, as memórias que foram construídas a respeito dessa composição representam formas distintas de versões e pontos de vista sobre algo que ocorreu. Entendemos os relatos dos cirandeiros dentro da perspectiva de Alessandro Portelli, ao lembrar-nos que a memória e o ato de lembrar são sempre individuais, mas, como todas as atividades humanas, a memória é social e pode ser compartilhada, encontrando-se materializada nos discursos individuais. “Ela só se torna memória *coletiva* quando é abstraída e separada do individual; no mito e no folclore, [...] na

⁴⁰⁷ CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 149-164.

⁴⁰⁸ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

⁴⁰⁹ AMADO, Janaina. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *Projeto História*, São Paulo, 14:125-136, 1995. Citação na página 131.

delegação, [...] nas instituições [...] que organizam memórias e rituais num todo diferente da soma de suas partes.”⁴¹⁰

É nesse fazer e refazer que as tradições e histórias são transmitidas, que o saber-fazer se materializa, em pessoas, gestos, costumes, danças, canções, histórias narradas cotidianamente, afirmando-se uma memória coletiva. É preciso atentarmos que nesse fazer historiográfico, os documentos mudam de sentido, perdem sua obviedade na medida em que o dizível não se reduz às palavras e o visível não pode ser reduzido aos objetos.⁴¹¹ Os “efeitos de verdade” impressos nas fontes históricas devem ser re-significados, possibilitando a análise das redes tecidas pelos sujeitos e nas reconstituições de um complexo jogo entre as diversas narrativas arregimentadas e interligadas entre os cirandeiros e suas redes de sociabilidade, bem como entre a memória que se pretende objetivada documentalmente, isto é, monumentalizada.⁴¹²

É nesse sentido que a memória deve ser pensada como representação que se constrói de um passado e de uma história para o grupo dos cirandeiros, mesclando-se o “real” e o simbólico, história e memória, memória e imaginação, ficção e história. Essa representação está imbricada na subjetividade, na construção de uma identidade que se edifica nesse processo, a partir de lembranças e esquecimentos, que promovem deslocamentos temporais, assim como espaciais.⁴¹³

Como toda narrativa apresenta uma visão sobre algo, os relatos dos cirandeiros, e principalmente de Lia de Itamaracá, constituem-se em versões sobre a ciranda “*Quem me de foi Lia*”, até hoje objeto de disputas por espaços, adesões e *status*, em busca de legitimidade social, cultural e histórica. Lia de Itamaracá foi construída nessa memória coletiva como um mito, no mercado cultural espetacularizado, disputando *status* e visibilidade com os demais cirandeiros em Pernambuco. Denominada de “mãe da ciranda”, Lia notabilizou-se como o referencial que se tem de ciranda em Pernambuco, seu nome se tornou sinônimo da prática cultural no Estado, e até nacionalmente, sendo considerada, pela mídia a “maior cirandeira do Brasil.”

⁴¹⁰ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 103-137. Citação na página 127.

⁴¹¹ Ver essa questão no texto Topologia: pensar de outra maneira. In: *Foucault / Gilles Deleuze*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.57-77.

⁴¹² Em relação à amplitude documental e à constituição de redes, ver LEVI, Giovanni. *A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

⁴¹³ Sobre a discussão entre memória e esquecimento ver POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, vol. 2 n. 03, 1989, p. 03-15 e Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, vol. 05, n. 10, 1992, p. 200-212.

3.3 Eu só sei que Lia é Lia...

Lia, ôh Lia vem pra ciranda dançar

Lia, ôh Lia vem pra ciranda dançar

Eu só sei que Lia é Lia

Só Lia é quem sabe amar

Lia, vem pra ciranda dançar

(Autoria atribuída a José Gonçalves Ramos)



MARIA MADALENA - LIA DE ITAMARACÁ - LIA DA CIRANDA

Foto: Priscilla Buhr

Após enumeramos uma série de títulos e homenagens que Lia de Itamaracá reúne, bem como termos analisado como se operou a construção da imagem da cirandeira ‘mais famosa do Brasil’, através da relação da ciranda “Quem me deu foi Lia”, abordaremos como a cirandeira foi construída pela mídia como ‘Rainha da Ciranda’, bem como os sentidos e significados da nomeação “Lia” que a transformou em ícone da ciranda em Pernambuco.

Maria Madalena Correia do Nascimento nasceu em 12 de janeiro de 1944 na Ilha de Itamaracá, onde reside até os dias atuais, no bairro chamado Jaguaribe.⁴¹⁴ Foi em Itamaracá, que em tupi quer dizer pedra que canta, que Lia começou a participar das rodas e cantar cirandas e, aos 12 anos de idade, já freqüentava as rodas de coco e cirandas na região. Conhecida como a mais famosa cirandeira, Lia de Itamaracá, além de ciranda, também canta e compõe cocos de roda e maracatus. Maria Madalena, ‘rebatizada’ Lia de Itamaracá, que apropriadamente carrega o nome da ilha em sua nomeação, passou a ganhar popularidade após a gravação do compacto simples da cantora Teca Calazans em 1967, conforme visto no item anterior.

A partir da gravação da canção “*Quem me deu foi Lia*”, Lia passou a se apresentar em diversos locais do Estado de Pernambuco, do Brasil e do Mundo. Foi então que ela iniciou sua experiência como cirandeira profissional, gravando Lp e Cds, tendo seu nome atrelado à composição gravada por Teca Calazans, à prática cultural e à Ilha de Itamaracá. Como vimos, a questão da autoria da música “*Quem me deu foi Lia*” resultou em embates e conflitos entre os cirandeiros. Apesar da autoria ter sido atribuída a Antônio Baracho da Silva, cujas filhas, Dona Severina e Dona Dulce recebem os direitos autorais pela referida composição, foi Lia, cujo nome ecoou nos versos da melodia em todo Brasil, que tornou-se sinônimo da ciranda. Sobre isso ela afirmou:

Comecei a cirandar aos 12 anos de idade, naquela época, Lia não existia. Em 62, Teca Calazans, uma pesquisadora de música, veio para Itamaracá e me pediu para cantar. Assobieei, cantarolei e ela pôs uma letra. [...] Com a Teca (Calazans) a música foi reconhecida. Sou Lia, adoro Itamaracá, a cultura.⁴¹⁵

Não foi Maria do Pilar, nem Cleusa, nem Lia, a amiga de Teca, nem mesmo a filha de Zé Grande, ou outras tantas Lias, mas Maria Madalena Correia do Nascimento, que nasceu e

⁴¹⁴ Itamaracá é uma ilha situada a cerca de 50 km do Recife, cuja atividade econômica é a pesqueira, possuindo como base econômica o turismo. A população da Ilha é 21.995, de acordo com o censo de 2010. A referida ilha atrai anualmente um número considerável de veranistas no período de setembro a março.

⁴¹⁵ Entrevista de Lia de Itamaracá em 05 de janeiro de 2008, concedida à Sonia Teller na Ilha de Itamaracá. Apud. TELLER, Sonia. Op. cit., p.97-98.

vive em Itamaracá que se transformou em um mito da ciranda em Pernambuco. É necessário atentarmos para o relato da cirandeira, quando a mesma deixa-nos entender que antes da gravação de “*Quem me deu foi Lia*”, quando aos 12 anos de idade já cantava cirandas, “[...] naquela época Lia não existia.” Essa frase de Lia de Itamaracá nos inquietou e nos fez questionar: Qual Lia não existia? O que existia na época era apenas a cozinheira Maria Madalena e não a cirandeira Lia de Itamaracá? A Maria Madalena se fez Lia da Ciranda? Essas questões nos fazem compreender ainda mais a relevância da melodia, objeto de tantas polêmicas, para além dos direitos autorais, nos fazendo inferir que ela, a canção, *se não fez existir*, utilizando o verbo da cirandeira, a Lia da Ciranda, a cirandeira da Ilha de Itamaracá, a fez aparecer, colocando-a “em cena” pela a mídia.

Tornando-se uma personagem controvertida, e por que não dizer mitológica, a Lia da Ciranda foi objeto de investigação de muitos, desejosos de saber quem “na verdade” era a Lia da melodia. A própria Lia de Itamaracá em seus relatos parece deixar claro o elo que se tornou indissociável entre a música “*Quem me deu foi Lia*” e o seu nome, ou melhor, a nomeação que a deixou conhecida, famosa. Para Lia, a composição ao ser gravada e tocada nas rádios, não apenas cantou seu nome, mas também narrou à história de como ela se tornou cirandeira. Sobre isso ela relatou:

[...] aí né já que ela pegou essa música “*Lia essa música é um amor e eu vou por letra nisso e será uma ciranda em sua homenagem*”, a Teca. Eu digo essa mulher vai fazer dessa música uma ciranda, nada. E eu fiquei, né. [...] Quando foi... em rádio. “Olha Lia a tua música tá cantando no rádio.” Eu digo É não! É! Quando estiver passando tu me chama pra escutar..pra ver..Aí teve uma época que tava passando no rádio e eu fui escutar. Passava um pedaço e parava, passava um pedaço e parava. Eu digo é essa música que [...] botô.. é como tá a história e eu...aprendi cantar ciranda [...].⁴¹⁶

A mídia noticiava a procura pela Lia da Ciranda, essa busca foi divulgada por diversos periódicos locais, bem como nacionais. Na época, uma emissora de televisão fez um programa em rede nacional, em busca da “verdadeira Lia”, convidando a cirandeira a contar sua história. O programa, chamado *Caso Verdade*, da Rede Globo, foi apresentado no Fantástico. Jornalistas visitaram a Ilha de Itamaracá à procura da Lia da Ciranda e, como nos relatos dos cirandeiros, apareceram mais de uma Lia. Maria Madalena contou como foi “descoberta” pelo programa *Caso Verdade*, sendo apontada como a Lia da Ciranda.

⁴¹⁶ Idem, p.113.

Aí fiz Caso Verdade, fiz o Fantástico. Tudo isso passo (*sic*) por aqui essa televisão todinha pra saber se eu existia mesmo, se era Lia mesmo, a verdadeira, se era eu. Eu passei por muita coisa. E eles é uma exigência danada. Aí o repórter quando veio [...] um prefeito aqui que botou uma Lia qualquer.. ai (*sic*) repórter chegou procurando...achou uma Lia qualquer que tinha uma Lia do Forte Orange..quando chegou a notícia na casa do meu pai de criação, aí meu pai de criação chamou o repórter e disse “*não, a Lia é essa daqui. Não tem outra em Itamaracá*”, mas o prefeito não sabia da história e colocou outra Lia.⁴¹⁷

Foi a partir da “investigação” em torno da Lia da Ciranda, que Maria Madalena Correia do Nascimento foi se tornando Lia de Itamaracá, a cirandeira mais conhecida do Brasil. Foi através da instituição de uma rede de significações e representações, resultado de uma associação entre a ciranda, gravada por Teca Calazans e seu ‘rebatismo’, isto é, sua nomeação Lia de Itamaracá, que a definiram no universo dos discursos e da construção de uma memória coletiva. Victor Hugo Pinto descreveu como Lia teria saído do anonimato, deixando de ser uma simples habitante da Ilha de Itamaracá, para tornar-se a ‘Rainha da Ciranda’. Segundo Victor Hugo Pinto em “[...] 1967 [...] O locutor do programa de rádio de pilha anuncia a próxima música: “Ciranda de Lia”, sucesso que acabava de estourar na voz da cantora Teca Calazans. Foi assim, desprevenida, que a autora da melodia da ciranda mais famosa do Brasil descobriu que a sua arte tinha ganhado o mundo.”⁴¹⁸

A partir de então, Maria Madalena Correia do Nascimento, segundo Victor Hugo Pinto, “da noite para o dia, a “preta” de 1,80m, voz grave e sorriso sempre aberto virou atração turística na Ilha. E sua ciranda, marca registrada na memória musical de uma geração. Quase 40 anos depois, é difícil encontrar alguém que teve infância no início dos anos 70 e não seja capaz de reconhecer letra e melodia da cantiga de roda.”⁴¹⁹ Como afirmou o autor, em Pernambuco se construiu uma memória, não em torno de Maria Madalena, que muitos pernambucanos e até itamaracaenses nem devem saber de quem se trata, mas da cirandeira Lia de Itamaracá, a Lia da Ciranda, como ela é sempre associada: Lia + Itamaracá+ ciranda gravada por Teca Calazans.

Aqui, voltamos à questão da música e da nomeação com a qual Maria Madalena foi ‘rebatizada’ Lia de Itamaracá, construindo, a partir dessa denominação, uma identidade de grupo do *ser cirandeiro (a)*. A resultante desse processo, foi que ao se escutar a referida canção com os versos que falam de “Lia que mora na Ilha de Itamaracá”, é como se, de imediato, viesse à lembrança dos indivíduos, nas palavras cantadas, sua co-relação à Lia de

⁴¹⁷ Entrevista de Lia de Itamaracá em 08 de maio de 2007, concedida à Maria de Souza para uma dissertação de mestrado em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia. Apud. TELLER, Sonia. Op. cit., 116.

⁴¹⁸ PINTO, Victor Hugo Pinto. Pra quem pensa que eu não existo. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0007/0292.html>. Acesso em 23 de junho de 2011.

⁴¹⁹ Idem.

Itamaracá, qual seja, a Maria Madalena, de forma quase que sobreposta aos versos da cantiga. Estes se transformaram, na memória que foi construída, em imagem e representação adjetivadas de Lia, como por exemplo, na cirandeira ‘mais famosa’, na ‘mais representativa’, na ‘mais célebre’, dentre outros, reforçada pela indústria cultural, pela mídia e pelo mercado de bens culturais.

Para Pierre Bourdieu, é através do nome próprio que “[...] institui-se uma identidade social constante e durável que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis.”⁴²⁰ No entanto, não foi a partir do nome próprio que Maria Madalena construiu uma identidade social como cirandeira, mas sim através da designação Lia de Itamaracá, que foi instituída uma identidade social e historicamente construída. Lia de Itamaracá se tornou sua nomeação primeira, como produto de um mito, demarcando sua existência como cirandeira.

Na concepção de Michel Foucault, o nome próprio não deve ser entendido apenas como uma forma de referência pura e simples. Ele tem outras funções além da indicativa, em certa medida, o nome equivale também a uma descrição, ou seja, para o autor o nome próprio situa-se entre os dois pólos: designação e descrição.⁴²¹ No entanto, nesse caso específico, é a nomeação Lia de Itamaracá que a designa como cirandeira e a descreve como a Lia da Ciranda, para além da designação que seu nome próprio, Maria Madalena, enquanto individualidade biológica possui. De tantas Lias da Ciranda contadas nas narrativas, a imagem descrita, designada e construída como um mito na memória, foi a de Maria Madalena Correia do Nascimento, Lia de Itamaracá.

A imagem da cirandeira, representada como a “mais famosa”, a “rainha da ciranda”, a “diva da música negra”, comparada a cantoras como Cesária Évora e Clementina de Jesus, homenageada por diversas instituições, entre outros, foi o resultado de um processo mitificador que construiu Lia de Itamaracá como um mito da ciranda. O mito faz parte das narrativas de diversas sociedades, muitas vezes, envolve seres encarnadores das forças da natureza, contam sobre a origem das coisas e de diversos acontecimentos, legitimam relações de poder, instituem comportamentos e crenças.

Segundo Alessandro Portelli, “um mito não é necessariamente uma história falsa ou inventada: é isso sim, uma história que se torna significativa na medida em que amplia o

⁴²⁰ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos & abusos da história oral*. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, coordenadoras, 4ª ed., Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p.186.

⁴²¹ Ver essa discussão em FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.272-273.

significado de um acontecimento individual (factual ou não), transformando-o na formalização simbólica e narrativa das auto-representações partilhadas por uma cultura.”⁴²² É desse modo que entendemos a construção da cirandeira, imbricada nos versos cantados não apenas na ciranda “*Quem me deu foi Lia*”, mas em tantas outras canções de cantores e compositores, como já vimos, que fazem menção ao nome Lia. A construção do mito da Lia da Ciranda, reforçou o sentido de pertencimento de ser cirandeira, bem como seu papel central na história da manifestação cultural em Pernambuco.

Lia de Itamaracá se transformou em símbolo da cultura pernambucana, e para se analisar essa história é preciso conjugar uma série de questões, como algumas que discutimos, relacionando “fatos”, narrativas e representações de diversos cirandeiros, de intelectuais, da mídia, entre outros. Na perspectiva de que representações e “fatos” não existem em esferas isoladas, neste caso, em que uma personagem na letra de uma canção se fez mito, Lia de Itamaracá, como uma imagem mítica, passou a ser percebida como representativa do todo, ou seja, da ciranda.

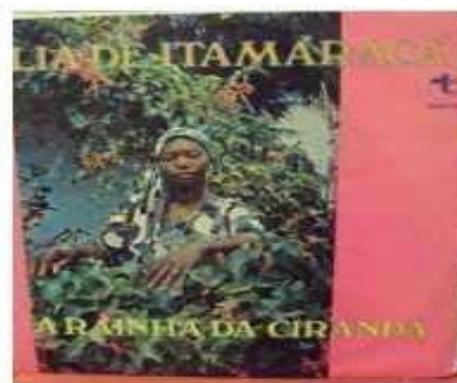
Após a ampla divulgação e visibilidade que a prática cultural alcançou, decorrente entre outros fatores da gravação da composição “*Quem me deu foi Lia*”, Lia de Itamaracá passou a aparecer com mais frequência na mídia. Lia venceu alguns Festivais de Cirandas, como por exemplo, o V Festival, ocorrido no ano de 1974, onde lhe foi concedido o primeiro lugar. Vale ressaltar que na década de 1980, a jornalista Valdelusa D’arce que escrevia em diversos periódicos da cidade, como o Diário de Pernambuco, o Jornal da Cidade, por exemplo, organizou o Festival de Cirandas de Pernambuco, certame que ocorria paralelamente a um outro concurso do gênero, com o objetivo de homenagear a cirandeira.

O Festival de Cirandas de Pernambuco foi criado, segundo a jornalista Valdelusa D’arce, tendo como um dos objetivos homenagear Lia de Itamaracá, por ser “[...] aquela que continua sendo a maior divulgadora de ciranda, dentro e fora do nosso Estado: Lia, a famosa Lia de Itamaracá.”⁴²³ Três anos depois de ganhar o título de melhor cirandeira de Pernambuco, no referido certame, Lia de Itamaracá gravaria seu primeiro disco, pelo selo Tapeçar, intitulado “*A Rainha da Ciranda*”, produzido por Ozires Diniz e pelo compositor Fernando Borges.

⁴²² PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p.103-137. p. 121. Ver também: PASSERINI, Luisa. Mitobiografia em história oral. In: *Projeto História*. N. 10, dez 1993, 29-40.

⁴²³ Diário de Pernambuco, 29 de janeiro de 1990, matéria assinada por Valdelusa D’arce.

No lançamento do disco, a cirandeira fez uma apresentação que contou, segundo os periódicos locais, com a participação de críticos musicais, artistas locais e intelectuais. Em novembro de 1977, o *Diário de Pernambuco*, noticiou o lançamento do referido Lp. Na matéria, o produtor Ozires Diniz comentou sobre o disco, afirmando que: “A importância deste disco está no fato de que Lia impregna a ciranda de uma voz quente, dengosa e feiticeira [...] Diniz argumenta que “se existir uma dança no céu, na boa camaradagem dos anjos, arcanjos, serafins e querubins, essa dança é a ciranda, e Lia, inegavelmente, é a sua deusa.”⁴²⁴



Capa do Lp A Rainha da Ciranda.

A produção e o lançamento do primeiro Lp de Lia foi bastante comentado na imprensa local, jornais, rádio e emissoras de TV, noticiavam o disco *A Rainha da Ciranda*. Sobre o mesmo, o periódico afirmou que, “com voz forte e bonita, a maior cirandeira de todos os tempos mostra um trabalho, definitivo para o Brasil. O disco começou a receber os elogios da crítica sulista e as emissoras de rádio se interessaram [por ele].”⁴²⁵



Lia de Itamaracá ao lado dos produtores do Lp *Rainha da Ciranda* em 1977. Fonte: DP 15/08/1977.

Diário de Pernambuco, 10 de novembro de 1977.

⁴²⁵ Idem, 31 de outubro de 1977.

O jornalista Valdi Coutinho noticiou como eram as noites em que a cirandeira se apresentava nas praias de Jaguaribe e na do Pilar, bem como algumas homenagens que a mesma recebeu:

Quando as noites de verão chegam, a brisa do mar da Ilha de Itamaracá traz com elas as cantigas de ciranda de Lia. Um apelo irresistível para a dança, a festa, a confraternização. [...] reuniu na Praia de Jaguaribe, na sexta, e na praça do Pilar, no sábado, uma multidão de nativos, veranistas e turistas,[...]. Mas, apesar de um vasto elenco de atrações, a grande estrela das duas noites foi mesmo a cirandeira Lia de Itamaracá, com suas loas, seus versos e cantigas, sendo homenageada pelo povo e também pelos promotores do evento, Governo do Estado/ Secretaria de Educação e Cultura/Fundarpe e Prefeitura Municipal da Ilha de Itamaracá [...].⁴²⁶

No ano de 2000, foi lançado o segundo Cd da cirandeira denominado “*Eu sou Lia*”, pela *Ciranda Records*, o qual foi distribuído na França pelo selo *World Music*, comercializado não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos e na Europa. O título do Cd parece assinalar o momento de afirmação e legitimação de Lia de Itamaracá. Aos 55 anos de idade e com 34 anos de carreira como cirandeira, ela foi chamada de “mãe da ciranda” pela jornalista Michelle de Assumpção em matéria do *Diário de Pernambuco* que trazia notícias sobre seu Cd. A matéria tinha como título *Mãe da ciranda chega finalmente ao primeiro CD*, a “mãe da ciranda” a qual se reportou a jornalista: “É mulher, negra e rainha. Ela é Lia de Itamaracá.”⁴²⁷



Capa do Cd *Eu sou Lia*.

⁴²⁶ Idem, 27 de setembro de 1993.

⁴²⁷ Diário de Pernambuco, 16 de novembro de 1999.

Em matéria intitulada *A Lia da ciranda*, de 2004, Eduardo Burckhardt comentou sobre o Cd *Eu sou Lia*, afirmando que a voz da cirandeira chamava a atenção do público que a ouvia, fazendo o mesmo entrar em estado de transe. Ainda segundo a notícia, as músicas de Lia conquistaram os DJs, ganhando versões mixadas nas pistas de dança, sendo ainda seu nome citado em canções de Lenine e Otto.

A voz rascante de Lia chamou a atenção. Suas canções foram batizadas pela imprensa de 'trance music', numa tentativa de explicar o transe que aquele som causava no público. E os DJs passaram a produzir versões sampleadas das músicas, que logo conquistaram as pistas de dança. Ao mesmo tempo, no Brasil, Lia conquistou os modernos. Gravou uma faixa no CD *Rádio Samba*, do grupo Nação Zumbi, e teve seu nome citado em versos dos pernambucanos Lenine e Otto.⁴²⁸

Após quase uma década do Cd *Eu sou Lia*, em 2008, surgiu o Cd *Cirandas de Ritmos* que, conforme o título contemplou outros ritmos pernambucanos além da ciranda, como, por exemplo, o frevo, o coco e o maracatu. *Ciranda de Ritmos* foi patrocinado pela Petrobrás, através da lei de incentivo federal, com direção musical de Carlos Zens e a participação de Pedro Paulo, mestre potiguar de cavaquinho e violão, índios da tribo fulni-ô, Maestro Ademir Araújo e os músicos da Banda Sinfônica do Recife.



Capa do CD *Ciranda de Ritmos*.

A produção do referido Cd contou ainda com Seu Luiz Paixão, mestre rabequeiro da Zona da Mata de Pernambuco, as filhas de Antônio Baracho, Severina e Dulce Baracho, que

⁴²⁸BURCKHARDT, Eduardo. *A Lia da ciranda*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT539148-1661,00.html>. Acesso em 23 de maio de 2011.

fizeram vocal para Lia em quase todas as faixas e, seu Bezerra do Sax, músico que acompanha a cirandeira por cerca de trinta e cinco anos e é autor de várias composições que a ela canta. Fazendo referência ao Cd *Ciranda de Ritmos*, Nice Lima afirmou que:

Lia na ciranda é um clássico daqueles que conseguem emocionar quem assiste ao show, ouve o cd ou participa de sua roda de ciranda; é daquelas que impressionam pela força de sua voz, pela beleza de seu canto. Quando lembramos de ciranda, é quase impossível dissociar da imagem da imponente Lia de Itamaracá. ⁴²⁹

Noticiada na imprensa como “imponente”, “rainha”, “deusa”, entre outros adjetivos, Lia de Itamaracá se constitui hoje em ícone legitimador, seu nome foi mitificado. “A artista popular Lia é uma pedra que canta ciranda em Itamaracá. Resiste feito pedra à erosão da cultura popular. Cantando ciranda há três décadas, Lia criou fama nacional e até internacional. [...] Aquela preta grandona circula pelas ruas de sua ilha e quem a vê lembra que Lia é sinônimo de ciranda.” ⁴³⁰ Enigmática, a chamada “rainha da ciranda” cantou uma composição fazendo referência ao mestre cirandeiro Antônio Baracho, a quem acusou de ter se apropriado de uma de suas músicas, mas que na canção Lia o chamou de “preto inocente”:

Baracho, pai velho da gente, preto inocente rei do Cirandá
 Meu nego me dá um pedaço do azul do céu e do verde do mar..
 Meu nego me dá um pedaço do azul do céu e do verde do mar..
 Te peço meu pai Baracho um só pedaço de sua poesia...
 Para cantar no riso da noite no seu pôr do sol e no romper do dia
 Para cantar no riso, da noite, no seu pôr do sol e no romper do dia.”
 Morreu e não me deu, mas não tem nada não. ⁴³¹

Acreditando que a música, enquanto fonte histórica, permite-nos refletir sobre aspectos da sociedade e sua história, ou seja, a canção não deve apenas ser ouvida, mas também precisa ser pensada. Na ciranda acima cantada por Lia de Itamaracá, conjecturamos algumas questões. Nos versos em que a cirandeira pede ao “preto inocente um só pedaço de sua poesia”, poderíamos ler, no “não dito” do documento, a melodia “*Quem me deu foi Lia*”? Ou seja, um só “pedaço”, uma participação ainda que pequena na música objeto de tantos embates?

Ele, o “preto inocente”, diz ainda a Lia, “morreu e não me deu”, o que o cirandeiro não lhe teria dado? Poderia ser a autoria da ciranda a qual foi registrada com o nome do

⁴²⁹ LIMA, Nice. A ciranda de ritmos. In: *Revista Raiz*. Disponível em: http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=1376&Itemid=171. Acesso em 21 de abril de 2011.

⁴³⁰ Diário de Pernambuco, 12 de junho de 1990.

⁴³¹ TELLER, Sonia. Op. cit., p.124.

mestre Baracho? Misteriosa, Lia de Itamaracá finaliza a cantiga com a frase: “não tem nada não”, como se não tivesse tido importância o fato do “preto inocente” ter falecido e não ter lhedado apenas um “só pedaço de sua poesia.” Talvez tenha sido porque a cirandeira, a qual afirmou ser filha de Iemanjá,⁴³² como uma “guerreira teve que lutar com suas espadas” para ser “Lia hoje”, entre as mil e uma Lias da ciranda:

Mas menina, mas também eu já ralei, já ralei muito, já ralei, mas hoje graças a Deus eu posso levantar minha cabeça de peito erguido e dizer eu sou guerreira, eu sou guerreira e eu sou Lia, para lutar com minhas espadas eu luto, luto com minhas espadas, porque enquanto meu trabalho existir na face da terra eu luto. Eu trabalho com amor, com carinho, com dignidade, com calma e muito calma. Mas também já ralei muito pra ser Lia hoje, botaram tanta Lia diferente. Mas hoje eu posso dizer: EU SOU LIA.⁴³³

⁴³² Considerada a deusa do mar, mãe de todos os orixás.

⁴³³ Entrevista da cirandeira Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

3.4 Eu sou Lia

Olha eu vi uma preta cirandeira
Brincando com um ganzá na mão
Brincando ciranda animada
No meio de uma multidão

Menina eu parei fiquei olhando
A preta pegou a improvisar
Eu perguntei: "quem é essa negra?"
Sou Lia de Itamaracá

A ciranda vai, vai, vai
A ciranda vem, vem, vem
A ciranda só presta na praia
Pra gente brincar mais um bem

(Preta cirandeira)



LIA DE ITAMARACÁ - A COZINHEIRA DA ILHA

Afora as representações construídas a partir de diversos adjetivos que descrevem a cirandeira, instituindo uma identidade para Lia de Itamaracá, existem outras Lias, no que se refere a sua existência e sua vivência edificadas enquanto indivíduo, no sentido da pluralidade e da diversidade que o conceito de identidade possui. Neste item, discutiremos que muitas vezes essas representações da cirandeira se diluem na nossa própria percepção do sujeito e da individualidade que é plural e diversa. Dentro dessa perspectiva, é necessário pensarmos em questões como, por exemplo, quem é Lia? Como ela se vê? De que maneira é vista pelos outros? Quantas Lias existem em um único indivíduo, vivendo no mesmo corpo? O que há de Lia ou de Maria Madalena além das representações que foram construídas da cirandeira? Ou seja, além da Lia de Itamaracá noticiada na mídia?⁴³⁴

Filha de um agricultor e de uma empregada doméstica, Lia de Itamaracá é oriunda de família humilde e numerosa. Semianalfabeta, ela estudou apenas as séries iniciais do ensino fundamental, pois cedo teve que trabalhar. Aos 11 anos de idade Lia já trabalhava como doméstica para ajudar nas despesas da família, o que a precipitou em uma infância sofrida e a levou a interromper cedo os estudos. Durante muitos anos, Lia de Itamaracá trabalhou em um bar em Itamaracá chamado *Sargaço*, localizado no bairro de Jaguaribe. Na década de 1960, passou também a se apresentar como cirandeira no referido bar, cuja dona, Creuza de Albuquerque Pessoa, financiava os músicos e os instrumentos do seu grupo de ciranda. Nesse período, Lia obtinha seu sustento trabalhando no *Sargaço* durante o dia, como cozinheira e à noite se apresentava como cirandeira, no local onde os turistas e nativos costumavam se reunir para ouvir as músicas entoadas por ela e seus tocadores.

Posteriormente, Lia deixou de ser cozinheira do bar *Sargaço*, passando a trabalhar como merendeira de uma escola pública da rede estadual de Pernambuco, localizada no bairro onde reside, Jaguaribe, estando atualmente aposentada. Ao mesmo tempo, a cirandeira, atuou como guia de turismo, apresentando e divulgando a Ilha de Itamaracá, guiando os turistas que vinham à Itamaracá em busca de divertimento e de sua ciranda, que nesse período já fazia parte do calendário turístico da cidade e do Estado. Apesar da fama, dos títulos e das homenagens que conquistou, Lia não conseguiu viver só da música, os valores recebidos como cirandeira não permitiram custear suas despesas. Durante os anos 1960 e 1970, muitas vezes ela se apresentou em troca de pouco, ou de nenhum valor em dinheiro, como a mesma

⁴³⁴ Para aprofundamento da discussão sobre a pluralidade e diversidade que o conceito de identidade possui e como essa se dilui na percepção de sujeito e de individualidade se constituindo em sujeitos plurais ver PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. Coleção prosa do mundo.

nos relatou: “Eu fiz muita ciranda de graça, aqui em Itamaracá, a troco de nada. Terminava a ciranda no outro dia, cadê, ia comprar o que pra comer, nem [uma] galinha tinha dinheiro pra comprar. [...] época difícil demais, bota difícil nisso. Hoje eu posso dizer que sou rica.”⁴³⁵ A cirandeira narrou como foi o período em que trabalhou em três funções diferentes: guia turística em Itamaracá, merendeira de uma escola pública e, ainda fazia apresentações de ciranda.

Eu trabalhei cinco anos no bar Sargaço, aonde eu cozinhava e fim de semana fazia ciranda. Todo sábado fazia ciranda no bar Sargaço. Teve um prefeito, Antonio da Cunha Amaral, aí ele teve lá no Sargaço e disse a Dona Creuza que ia me tirar da cozinha do Sargaço para botar na secretaria de turismo do município, e ele fez. Quando terminei no Sargaço fui trabalhar com turismo, lá tinha muito pedido também para escola daqui para trabalhar. Aí quem me empregou aqui foi Marco Maciel. [...]. Trabalhava de manhã e trabalhava de tarde.⁴³⁶

“Vivendo sempre na Ilha de Itamaracá, [...] região litorânea voltada para o turismo, Lia fugiu aos 25 anos para a cidade vizinha, Igarassu, com seu primeiro marido, vivendo com ele por oito anos.”⁴³⁷ A cirandeira casou pela segunda vez, na década de 1980, com José Antônio Januário, o Toinho, músico que faz parte de seu grupo, vivendo com ele até os dias atuais.



De dia "ciranda" a massa, de noite ciranda a Lia

Lia de Itamaracá na escola, localizada no bairro de Jaguaribe, onde trabalhou como merendeira.

Sem ter tido nenhum filho, durante sua vida de cozinheira/merendeira e cirandeira, Lia de Itamaracá “[...] atravessou fases difíceis, passando por problemas de alcoolismo, quatro

⁴³⁵ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

⁴³⁶ Idem.

⁴³⁷ TELLER, Sonia. Op.cit., p19.

abortos e pressão alta. Mas também adotou, como sua filha, sua sobrinha, Lenita Correia do Nascimento, parou de beber e inaugurou seu próprio espaço de cultura.”⁴³⁸ Acrescentamos ainda outras dificuldades que a cirandeira passou durante parte de sua vida: apropriação indevida dos valores referentes à gravação de seu primeiro Lp, dificuldades financeiras, falta de moradia própria, carência de incentivo ao seu grupo de ciranda, incêndios em sua residência e no seu espaço cultural, o Estrela de Lia, bem como a proibição de apresentar sua ciranda na Ilha de Itamaracá.

O lançamento do primeiro Lp de Lia, em 1977, foi bastante noticiado pela imprensa. As rádios, segundo os periódicos, tocavam suas músicas com frequência, e a cirandeira tornava-se pouco a pouco conhecida. Mas, ao contrário do que ela esperava, o Lp não lhe rendeu nenhum dinheiro. Até hoje, Lia de Itamaracá afirma não ter recebido nenhuma quantia referente ao disco, nem, tampouco, sabe quantas cópias foram vendidas. Com disco gravado e sendo noticiada na imprensa local e nacional, Lia continuava pobre, sem moradia própria e trabalhando como cozinheira. Segundo a jornalista Valdelusa D’arce no que se refere à gravação do referido disco em 1977:

Três anos depois desse fato, a vida de Lia em nada mudou. Ela continua enfrentando as mesmas dificuldades de ontem, morando num mocambo (florido e bem cuidado) alugado na Rua do Campo, trabalhando durante toda a semana como cozinheira (excelente por sinal) no Sargaço e animando, aos sábados à noite, a roda de ciranda, para prover seu sustento.⁴³⁹

Embora tendo seu nome divulgado nacionalmente, a fama não trouxe qualquer proveito a Lia, que continuava vivendo de maneira humilde, sem nenhum conforto ou luxo, advindo de sua carreira de cirandeira. Com o título *Lia - cirandeira lamenta injustiça*, o periódico fez uma reportagem com ela, enunciando as condições que a mesma vivia 06(seis) anos após a gravação do Lp *A Rainha da Ciranda*. De acordo com a matéria, a cirandeira continuava:

[...] uma pessoa humilde, alegre, muito revoltada com as injustiças que já sofreu até agora. Embora com disco gravado, continua sem saber, ao certo, quantas cópias foram vendidas. Em linhas gerais uma figura pobre, pois mal tem uma casinha para morar e dois empregos que lhe rendem poucos cruzeiros para a sobrevivência: um do setor de turismo da Prefeitura de Itamaracá e outro de merendeira da Escola Reunidas, Jaguaribe.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Idem, p.20.

⁴³⁹ Diário de Pernambuco, 26 de julho de 1980. Matéria intitulada *Lia, a cirandeira rainha que encanta Itamaracá*, assinada por Valdelusa D’arce.

⁴⁴⁰ Diário de Pernambuco, 01 de janeiro de 1983.

Como aconteceu com diversos artistas populares em Pernambuco nas décadas de 1970 e 1980, Lia de Itamaracá teve sua arte espoliada por empresários, produtores e representantes de gravadoras. Segundo a cirandeira, ela nunca foi procurada pelos produtores do disco para receber nenhuma quantia pela produção/gravação do mesmo, não tem conhecimento da quantidade de cópias vendidas, lucros obtidos, nada. Era como se a fama advinda da ciranda, contraditoriamente, a empobrecesse ainda mais. Compartilhando a experiência de muitos artistas populares que, sem instrução, muitas vezes ficam à margem da produção, distribuição e circulação de sua arte, com relação ao referido Lp, Lia afirmou:

Acontece que eu nunca peguei num tostão dessa gravação. Não fui orientada antes nem depois doelepê. 1983 chegou. São passados seis anos e nunca o Fernando Borges me apareceu para entregar qualquer quantia. Se ele puder me procurar para uma explicação, ficarei muito agradecida, porque jamais tomei conhecimento de quantas cópias foram feitas, quantas vendidas, nada, nada, como na canção. Sem orientação de ninguém, botei os pés na frente e fui atrás de um advogado. Como ele disse que eu teria de dispor de alguma importância em dinheiro, desisti.⁴⁴¹

Como relatou a própria cirandeira, Lia de Itamaracá passou por inúmeras dificuldades, sobretudo financeiras, sem ter apoio à sua arte, morando em uma residência localizada em um terreno que não a pertencia, prestes a ser despejada e sem ter para onde ir, a chamada “Rainha da Ciranda” desabafou:

Como todos podem ver, eu continuo pobre, sem ter, sequer, onde morar, porque o terreno onde construí o barraco não me pertence e a proprietária, dona Maria Auxiliadora Barros Galvão, já chegou até a pedir para derrubá-lo, pois quer a área. E para onde eu vou? Com um disco gravado, fama, conhecida no Norte e Sul do Brasil, sem dinheiro. Tá certo isso? Os salários que ganho não me possibilitam construir um mocambo nem pagar Cr\$ 10 ou Cr\$ 15 mil de aluguel. [...] peço aos amigos de boa vontade que sintam a minha necessidade e que não me deixem morrer embaixo de uma ponte.⁴⁴²

Praticamente um ano depois que a cirandeira havia gravado seu primeiro disco, em fins de 1978, seu grupo de ciranda era proibido, segundo os periódicos, de se apresentar na Ilha de Itamaracá. Os jornais noticiavam que Lia estava sendo perseguida pela polícia local do município onde nasceu e no qual se apresentava durante a noite nos finais de semana. Os jornais recebiam cartas dos leitores relatando “[...] a notícia que nos vem de Itamaracá: a polícia estaria perseguindo o Grupo Folclórico de Lia de Itamaracá, ao que nos dizem,

⁴⁴¹ Idem.

⁴⁴² Ibidem.

responsável por notável ciranda, dançada na ilha. [...] a pobre ciranda, [está] agora na mira dos bravos milicianos da delegacia local.”⁴⁴³



Lia de Itamaracá, durante a reportagem que relatou suas dificuldades em 1983. Fonte DP - 01/01/1983.

Nesse período a ciranda de Lia foi proibida de ser realizada, sendo exigida pela polícia uma autorização permanente para suas apresentações. João C. da Silva, em 1978, publicou no *Diário de Pernambuco* a notícia sobre a referida proibição. Segundo João C. da Silva, autor da carta enviada ao jornal, ele, juntamente com 30 turistas, presenciaram o momento em que os policiais acabaram com a roda de ciranda de Lia. Sob a mira da polícia, especificamente sob o alvo de duas autoridades locais, que exigia uma autorização de funcionamento para a dança de roda, a qual alegrava as noites de sábado na ilha, João C. da Silva afirmou:

Coisas incríveis andam acontecendo em Itamaracá. Há cerca de quinze dias testemunhei, juntamente com 30 turistas do Rio Grande do Norte, um fato lamentável: a excessiva autoridade de dois policiais, do sargento Libanês e seu ajudante. Aqueles senhores simplesmente resolveram acabar sem qualquer explicação, a ciranda que aos sábados a noite é realizada em frente ao Bar Sargaço, promovida por D. Creuza [...] O motivo? É que D. Creuza não havia pedido autorização para realizar a brincadeira. Acontece que a ciranda vem sendo realizada, há mais de um ano sem maiores complicações ou problemas. Acho que o sargento não sabe que aquela ciranda é a de Lia. A famosa “Lia de Itamaracá” [...].⁴⁴⁴

Relatando a proibição da apresentação da ciranda de Lia no Sargaço, João C. da Silva questiona-se: “Ao registrar este fato pergunto, como podemos afirmar que em Pernambuco se

⁴⁴³ Diário de Pernambuco, 30 de dezembro de 1978.

⁴⁴⁴ Diário de Pernambuco, 28 de dezembro de 1978. Matéria intitulada *Proibiram a ciranda de Lia – Cartas à redação* - assinada por João C. da Silva- Garanhuns/PE.

pode fazer turismo, se uma das suas mais importantes atrações, no caso Lia com sua Ciranda, precisa semanalmente pedir “licença” do sargento Libanês para funcionar?”⁴⁴⁵ As proibições das apresentações da cirandeira pelas autoridades policiais da Ilha de Itamaracá respaldava-se no fato de que as exibições eram ilegais, pois infringiam a lei do silêncio, além do estabelecimento não possuir autorização para as festas. Contudo, a determinação gerou protestos de diversos setores sociais, como apontou *o Diário de Pernambuco*:

A ciranda de Lia de Itamaracá está ameaçada de não mais se apresentar, caso a proprietária do bar Sargaço, onde ela se exhibe, não conseguir da Delegacia local autorização especial para funcionamento por tempo indeterminado. A falta dessa autorização está fazendo com que um sargento da Polícia Militar de Pernambuco, [...] proíba as apresentações do Grupo Folclórico de Lia [...] sob a alegação de que o espetáculo é ilegal e infringe a lei do silêncio. Apesar dos protestos da proprietária do restaurante e também algumas agências de turismo que tem a ciranda de Lia em seus programas de excursões, o show folclórico já foi impedido várias vezes. [...] Os moradores de Itamaracá afirma (*sic*) que, caso as proibições se repitam, eles irão em comissão, pedir providenciais à Delegada de Itamaracá Sra. Raimunda Selma Pessoa de Melo.⁴⁴⁶

Embora *o Diário de Pernambuco* tenha noticiado que a polícia proibiu Lia de Itamaracá de apresentar sua ciranda, a mesma negou em entrevista tal fato. A negação de Lia foi tão veemente que podemos analisá-la como uma tentativa de ocultar algo vivenciado, o qual remete a cirandeira a lembranças dolorosas, “guardadas” em uma memória ainda presente em sua vida. Assim, quando perguntada do que se lembrava do período da proibição de sua ciranda, realizada pela polícia através do cabo Matozo e do sargento Libanês, Lia negou tal situação. Ela afirmou não lembrar desse evento, mas deixando em entrelinhas a afirmativa da perseguição vivenciada:

Lembro não, lembro não, tanto tempo pra eu encaixar isso na minha cabeça que eu, essas coisas pra me prejudicar eu apago logo tudo da minha mente. Coisa ruim a gente deixa ir de água abaixo, entrega as ondas do mar, e levanta a cabeça de peito erguido e espera sua oportunidade chegar.[...] Isso aí eu nunca, nunca ouvir falar não, nunca, nunca, nunca. Se já teve eu não sei. Não é do meu conhecimento. Cada um faz o que pode e brinca da maneira que quer brincar. Comigo nunca aconteceu, e nem eu nunca ouvir não [...].⁴⁴⁷

Acreditamos que a proibição policial à roda de ciranda não se deu apenas no município da Ilha de Itamaracá, com a cirandeira Lia, mas possivelmente foi algo que ocorreu com outros grupos de cirandas em Pernambuco. O padre Jaime Diniz, tendo estudado em sua

⁴⁴⁵ Idem.

⁴⁴⁶ Diário de Pernambuco, 29 de dezembro de 1978. Matéria intitulada *Proibida extinção (sic) de ciranda em Itamaracá*.

⁴⁴⁷ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá. Grifo nosso.

obra diversos grupos de cirandas, tanto no litoral como no interior de Pernambuco, ao discorrer sobre como ocorria o fim desta manifestação cultural afirmou: “soubemos também que muitas vezes, o canto final das Cirandas, quem o entoam são os policiais...”⁴⁴⁸

Essa observação do pesquisador nos intrigou, levando-nos a perceber que a proibição ao grupo de Lia pode não ter sido um caso isolado das autoridades policiais da ilha de Itamaracá. É relevante destacar que nesse período vivia-se sob o regime da ditadura militar no Brasil e, pela afirmação de Jaime Diniz, quando o mesmo se referiu a uma outra forma de terminar uma roda de ciranda, através “do canto dos policiais”, nos faz pensar que essa situação possa ter se repetido não apenas em outras cirandas, mas em qualquer outro divertimento, isto é, em qualquer lugar que concentrasse um quantitativo de indivíduos, que para a concepção dos militares representasse perigo à “ordem” estabelecida.

A perseguição policial a manifestação cultural também foi ressaltada em um trecho do *Jornal da Cidade*. A matéria comentava sobre a trajetória profissional da compositora Teca Calazans no Brasil e sua viagem à França. O jornalista José Pimentel, autor da reportagem, afirmou que Teca Calazans foi a “[...] descobridora da ciranda nas areias de Itamaracá. Ciranda que ela não queria ver nunca transformada em artigo de consumo da classe média, como é atualmente. Nem esporte perigoso, rifles cuspidos nas noites à beira-mar.”⁴⁴⁹

Outra recordação triste da vida de Lia foi o incêndio que destruiu sua casa em 1990. Atingida pela tragédia de sua casa ser incendiada, fato que, segundo a mesma foi provocado, isto é, teria sido criminoso, o fogo destruiu o pouco que ela possuía. A cirandeira passou pela miséria e só reconstruiu sua casa, na época, com a ajuda de autoridades e intelectuais. O incêndio não destruiu apenas a casa de palha onde a Lia de Itamaracá morava, mas também, os instrumentos de seu grupo de ciranda. Com a destruição do pouco que possuía, ela:

[...] só teve uma reação quando viu sua zabumba, o ganzá e o maracá reduzidos a cinza: chorou. [...] Traumatizada com o prejuízo provocado pela destruição de seus poucos pertences – não tinha sequer, fogão a gás [...] atordoada com o fato e sem saber o que fazer. [...] “Eu não tenho dinheiro nem para comprar um fogareiro para cozinhar feijão na minha panela de barro, quanto mais para adquirir os instrumentos que perdi”, disse triste Lia.⁴⁵⁰

Após o incêndio, nada restou a Lia de Itamaracá, a não ser sua arte de cirandeira, ela perdeu tudo, não conseguindo salvar nada de sua residência. Sobre o incêndio ela afirmou:

⁴⁴⁸ DINIZ, Jaime. Op. cit., p. 47.

⁴⁴⁹ *Jornal da Cidade*, de 21 a 27 de dezembro de 1975. Matéria intitulada *A voz de Teca conquista a França*, assinada por José Pimentel.

⁴⁵⁰ *Diário de Pernambuco*, 29 de janeiro de 1990. Matéria intitulada *Incêndio deixa Lia sem meios de manter ciranda*.

Ali foi provocado, isso aí tá na cara que foi mandado. Perdi tudo, tudo, tudo, fiquei com a roupa que fui dormir. Aí o prefeito teve lá em casa, viu o estrago mandou eu ir na prefeitura, eu fui, me deram um chá de cadeira danado, quase que crio calo, que quando vieram me atender já tava passando do horário de fechar a prefeitura. E quando me chamaram [...] disseram, olhe o que depender da prefeitura é a mão de obra, você compra o material. [...] Aí Oswaldo Rabello de Goiana, que não tem nada a ver com Itamaracá, me deu uma carreta de cimento, eu peguei esse cimento vendi e comprei um terreno. [...] Aí teve a campanha de Joaquim Francisco com Marco Maciel, e aí eu fui trabalhar pra Marco Maciel e Joaquim Francisco, aí construiu a casa, me deu a casa na chave.⁴⁵¹

Segundo a coluna de João Alberto, no *Diário de Pernambuco*, houve uma mobilização de autoridades, intelectuais e até de uma emissora de TV, para a reconstrução da casa de Lia de Itamaracá destruída no incêndio. Segundo a matéria a ação teria sido liderada por:

[...] Moysés Kerstmam [que] iniciou uma campanha para a construção de um novo imóvel que logo se tornou realidade. O próprio secretário Alexandre da Fonte e o presidente da Empetur, Samuel Oliveira, se empenharam pessoalmente, ao lado de Cléo Nicéas e do prefeito de Itamaracá, Everaldo Galvão, para uma breve solução. Terça-feira, as obras começaram. A Prefeitura de Itamaracá legalizou o terreno e designou a arquiteta Amélia Bezerra Leite para acompanhar o projeto: a Rede Globo doará todo o material de construção e a Empetur os instrumentos musicais.⁴⁵²

O *Centro Cultural Estrela de Lia* (CCEL) fundado pela cirandeira em 2004, nas areias da praia de Jaguaribe, na Ilha de Itamaracá, também foi destruído, bem como teve seus objetos furtados. Apesar de uma modesta infraestrutura, o local promove encontros da comunidade com rodas de cirandas, oficinas de música, cerâmica, percussão, entre outros. O *Centro Cultural Estrela de Lia* possui um palco, algumas barracas para venda de bebidas e alimentos, e um espaço coberto com palhas, piso cimentado, onde se apresentam diversos grupos, além de outros artistas que são convidados pela cirandeira. Em entrevista, Lia relatou a destruição do qual seu espaço foi acometido: “Um dia bateram na minha porta às 2 horas da manhã, dizendo que tinham derrubado tudo lá no meu Espaço, [...] fui até lá e estava tudo destruído. Até a palha, até privadas tinham sido roubadas. Reconstruí tudo. Inimigos? É gente invejosa!”⁴⁵³

A vida de Lia de Itamaracá começou a mudar, segundo ela, quando Beto Heers, seu atual produtor passou a trabalhar com ela. Relembrando aspectos negativos de sua vida, a expropriação de seu Lp, o incêndio de sua casa, a pobreza pela qual passou, entre outros, a

⁴⁵¹ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

⁴⁵² *Diário de Pernambuco*, 15 de julho de 1990. Matéria intitulada *Ciranda de Lia*, na coluna João Alberto.

⁴⁵³ Entrevista de Lia de Itamaracá em 05 de janeiro de 2008, concedida a Sonia Teller na Ilha de Itamaracá. Apud. TELLER, Sonia. Op. cit., p.99.

cirandeira afirmou: “antes de conhecer Beto só encontrei gente pra me derrubar”⁴⁵⁴, disse-nos.



Centro Cultural Estrela de Lia (CCEL), localizado em Jaguaribe- Itamaracá- Pernambuco.

Lia de Itamaracá relatou que quando conheceu o produtor, estava passando por inúmeras dificuldades, sem apoio a sua ciranda, sem recursos, sem saber como fazer para expor sua arte, seu trabalho e, sem apoio das autoridades locais. Sobre o encontro com seu produtor ela afirmou:

Quando ele chegou, eu tava no fundo do poço, sem poder sair, sem experiência de nada. Aqui não tinha prefeito, não tinha nada, o município não orientava, o município não estimulava. [...] Aí eu tive a oportunidade de conhecer Beto. Beto quando chegou aqui, eu tava no fundo do poço, sem ter experiência de nada, dentro de Itamaracá, querendo, expor o meu trabalho sem poder, achando bonito o que faço, mas só eu mesmo via. Que não pode você ter uma coisa só pra si.⁴⁵⁵

Quando Beto Heers passou a ser o produtor da cirandeira, em 1998, Lia passou a fazer turnês no Brasil e na Europa, seu nome passou a integrar os festivais de músicas nacionais e

⁴⁵⁴ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

⁴⁵⁵ Idem.

internacionais. “Estou saindo pelo meio do mundo graças a Beto. Por que quem era que ia me levar?”⁴⁵⁶ Questionou-se Lia de Itamaracá. Segundo Sonia Teller:

Depois de ficar esquecida e afastada do *show business* por quase duas décadas, [a cirandeira] foi redescoberta em 1998, ao participar do evento Abril Pró-Rock, em Olinda. A partir de então voltou a fazer sucesso, também por conta do suporte de seu atual produtor, Beto Heers (Josiberto da Costa Heers), que a promoveu no exterior.⁴⁵⁷

Essa é parte da história de Maria Madalena Correia do Nascimento, ou, de Lia de Itamaracá, a cirandeira, a cozinheira, a merendeira, que ao mesmo tempo é também “diva”, “rainha”, “deusa”, “célebre”, Patrimônio Vivo, Comendadora do Mérito Cultural, entre outros. Essa também é Lia de Itamaracá, para além da fama, dos títulos, das homenagens. É uma artista popular dentre tantas outras em Pernambuco e no Brasil, que apesar de seu talento, e no caso específico, de sua fama não consegue sobreviver de sua arte.

Lia pode ser entendida, salvo as especificidades, ao mesmo tempo singular e representativa de tantos outros artistas populares, como o mestre Baracho, cortador de cana que morreu pobre, sem ter ao menos uma casa onde morar, de José Barbosa que como cirandeiro não conseguia sobreviver, por isso passava o dia engraxando sapatos no centro do Recife e, à noite se apresentava com seu grupo de ciranda, e de tantos outros. A cirandeira, em sua narrativa, explicou-nos que a falta de incentivo e de reconhecimento dos artistas populares pelas autoridades, são fatores que, na concepção dela, levarão à “morte” da cultura popular. Em entrevista, ela finalizou seu relato com um pedido, solicitando das autoridades incentivo “às raízes da terra.”

Então, eu gostaria muito que esse povo não deixasse essa cultura cair, não deixasse morrer, porque a cultura é boa, a gente que somos do Recife, nós somos rico de cultura, tem muita coisa pra se ver aqui. O pessoal vai busca coisa na Bahia que não tem nada a ver, botar aqui em Itamaracá um trio elétrico, [...] para não botar as raízes da terra, não é falta de incentivo? Agora tem dinheiro pra esse povo, mas não tem para nativo [...].⁴⁵⁸

No que se refere às palavras da cirandeira, podemos dizer que, enquanto no Brasil não se é dado condições de sobrevivência aos artistas populares como Lia de Itamaracá, fica apenas o reconhecimento destes, através de títulos e homenagens, como por exemplo, a poesia de Azuir Filho feita em homenagem à cirandeira, sintetizando o que para ele Lia representa. Segundo o poeta:

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ TELLER, Sonia. Op. cit., p.21.

⁴⁵⁸ Entrevista de Lia de Itamaracá concedida à autora em 25 de abril de 2008, na Ilha de Itamaracá.

A contribuição de Lia de Itamaracá transcende ao valor artístico e abrange o Antropológico, Sociológico, Político e Social. [...] Esta divulgação e elevação da Ciranda que Lia de Itamaracá tão magistralmente realiza nos resgata as danças circulares no Brasil, que são um Patrimônio da Humanidade. Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.⁴⁵⁹

LIA DE ITAMARACÁ

(poesia de Azuir Filho)

É tão doce em simpatia, show de carinho e animação
O seu passo é paz é harmonia, é o bailar na imensidão
A Mulher bela e brejeira, que no mundo igual não há.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Toda bela e toda plena, e nos transborda o sentimento.
Santa Maria Madalena, a doce Correia do Nascimento.
Encantadora e faceira, nos olhos lindos sonho a brilhar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Nasceu bela e enternecida, e o mundo se musicalizou
Desde sempre conhecida, por toda a vida apaixonou.
Com seu cantar é altaneira, e o mundo faz se melhorar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

A sua vida é um musical, é a mais exuberante canção.
Cantora e Compositora, desde a infância é fascinação.
É Serena e sobranceira, é o nosso uirapuru e o sabiá.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Sempre foi uma esperança, e uma luz prometedora.
Já interprete em criança, uma aparição encantadora.
Representa a Brasileira, faz nossa Pátria se orgulhar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Sempre foi mulher formosa de ocupar todo coração.
Com a sua voz melodiosa, tem um poder de sedução.
Do Recife bem pertinho, tem todo o céu de proteção.
O seu cantar é tão certinho, lhe fortalece a adoração.

⁴⁵⁹ Filho, Azuir. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/lia-de-itamaraca>. Acesso em 23 de maio de 2011.

Poderosa na Cantoria, todo o mundo quer lhe ouvir.
Seu canto é de soberania. Um canto forte de insurgir.
Canto Amigo e de primeira, o canto feliz de libertar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Seu canto tem entendimento, e todo mundo dá a mão.
Com estes passo a contento, se atinge até a libertação.
E a vida voa sobranceira, fazendo todo sonho realizar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Em todo lado ela é citada, desde o Oiapoque ao Chuí.
Com a sua voz abençoada, e sua luz pra gente seguir.
A ciranda como bandeira, ajudando o cultural avançar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

É um ser que o olhar brilha, tão serena um céu de anil.
Bem conhecida maravilha, faz orgulhar todo o Brasil.
É Abençoada Merendeira, é tão divina no seu ofertar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

Conhecida internacionalmente, é uma Artista Genial.
Um diamante como gente, um Patrimônio Universal.
Sacerdotisa e amiga feiticeira, é a linda noite de luar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.

É a nossa Artista bamba, gente Nordestina irmanada.
Grande Rainha da Ciranda, já na Nação consagrada.
Admirável Companheira, um sonho pra gente sonhar.
Bendita Mulher Cirandeira, Mestra Lia de Itamaracá.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Sou guerreira luto pra vencer. [...] Minha ciranda move a minha vida e de muita gente.”⁴⁶¹

Maio de 2007. Estava preocupada, o projeto o qual trabalhava como bolsista Pibic/Fundaj/CNPq findava, estava encerrando minhas pesquisas sobre os maracatus-nação no Recife, escrevendo o relatório final e, prestes a me tornar ex-bolsista. Já havia me acostumado a ter cotidianamente as atividades da graduação em história na UFPE e as atribuições de pesquisadora na Fundaj. A bolsa também era muito importante, era ela que custeava minhas despesas pessoais e ficar sem bolsa naquele momento me preocupava bastante.⁴⁶²

Foi no encerrar das pesquisas sobre os maracatus-nação, em uma quinta-feira, que recebi uma ligação. Era Sylvia Couceiro, pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco e, no período, minha orientadora do Pibic. A conversa foi longa, Sylvia me “cobrava” o relatório final da pesquisa e me falava sobre um outro projeto, me perguntava se tinha interesse em participar. Para minha surpresa, parecia que minhas funções de pesquisadora-bolsista não iriam se encerrar nos próximos meses como eu presumia. Mais ainda, Sylvia propôs que eu mesma escrevesse um projeto o qual iria desenvolvê-lo dentro, é claro, da proposta do tema da pesquisa apresentada, a qual era sobre a cultura imaterial em Pernambuco.⁴⁶³

Imediatamente confirmei meu desejo em participar, sem ao menos definir qual seria meu objeto de estudo. Sugeriu alguns temas, mas não tinha nada definido. Sylvia então me lembrou de uma conversa que tínhamos tido há algum tempo, da minha vontade em pesquisar sobre a ciranda em Pernambuco. Eu havia lhe falado que desde o início da minha graduação eu objetivava pesquisar sobre esse tema, pois ele remontava minha infância, permeava diversas lembranças que eu guardava na memória. Disse-lhe também das dificuldades que eu

⁴⁶¹ Cirandeira Lia de Itamaracá, em 05 de janeiro de 2008, entrevista concedida à Sonia Teller na Ilha de Itamaracá. TELLER, Sonia, op. cit., p.99.

⁴⁶² Havia sido bolsista Pibic desde o 3º período da graduação em história na UFPE no projeto *No ressoar dos tambores: práticas e representações na história dos maracatus-nação no Recife (1920-1960)*, realizado de forma inter-institucional, envolvendo o Departamento de História da UFPE e a Coordenação de Estudos Sociais e Culturais da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), sob a coordenação das pesquisadoras Isabel Cristina Martins Guillen e Sylvia Costa Couceiro. O referido projeto foi realizado no período de 02(dois) anos. Posteriormente, integrando o programa Pibic da Fundaj em 2006 desenvolvi o projeto *Dona Santa rainha dos maracatus (1940-1960)* e um ano depois eu realizava estudos sobre a ciranda em Pernambuco na pesquisa *Roda de ciranda: expressão da cultura imaterial pernambucana*, os dois sob a orientação de Sylvia Couceiro.

⁴⁶³ O projeto o qual minha pesquisa sobre ciranda fez parte foi o “Formas de Expressão da Cultura Imaterial em Pernambuco”, também realizado de forma inter-institucional, envolvendo as mesmas instituições, bem como as mesmas pesquisadoras do projeto *No ressoar dos tambores: práticas e representações na história dos maracatus-nação no Recife (1920-1960)*.

tinha encontrado quando iniciei um levantamento das fontes sobre a referida dança de roda, no início do curso de história na UFPE.

Enfim, confirmei que faria um projeto. Resolvi então fazer sobre a ciranda. Mas eu tinha dois problemas: o primeiro era a própria escassez de fontes sobre o tema, e o segundo, era que tinha apenas 04(quatro) dias para escrever o projeto que eu havia me proposto. Passei o final de semana escrevendo, lendo os jornais, os quais havia pesquisado em 2004 como atividade de uma disciplina na universidade, e reli a obra *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano* do pesquisador Jaime Diniz.

Projeto aprovado, durante 01(um) ano fiz o levantamento das fontes que havia nos principais arquivos e acervos do Recife sobre a ciranda, realizei entrevistas, analisei as fontes e escrevi, ao final da pesquisa, o relatório. Concluído o estudo, percebi que várias questões sobre a referida prática cultural que antes pareciam óbvias para mim, não eram mais. As “verdades” e “incertezas” pareciam misturar-se umas às outras. A composição intitulada “Quem me deu foi Lia” a qual ouvi muitas pessoas afirmarem que tal melodia era de Lia de Itamaracá, a ingenuidade e espontaneidade “características” da prática cultural assinaladas pelos autores, e até a própria descrição de ciranda apenas como um folguedo, um divertimento “pertencente” aos “populares”, pareciam destoar das análises que eu fazia das fontes.

Resolvi então me aprofundar sobre o tema, me propondo à seleção de mestrado na UFPE, tendo como objeto de estudo a dança de roda de adultos em Pernambuco. Nesse novo caminhar, Isabel Guillen aceitou me acompanhar e mais, a nortear os passos que eu deveria trilhar nas leituras, nas discussões e nas análises das fontes. Esses foram os percursos que resultaram nesse trabalho. Ao pensar em escrever as palavras finais dessa dissertação, pensei em seu início, no que teria me levado a fazê-la, o que teria me instigado a interessar-me por essa manifestação cultural. Esse relato me fez entender um pouco a dimensão e o sentido simbólico da frase da cirandeira Lia de Itamaracá, a qual diz que a ciranda move a sua vida e a de muita gente. Ao longo dessas páginas fui me dando conta dos diversos sentidos e significados que a prática cultural auferiu para os sujeitos sociais e mais, talvez com um outro sentido, também pude me reconhecer na frase da cirandeira: a ciranda também moveu a minha vida a de muita gente nos últimos anos.

Os estudos sobre a dança de roda de adultos em Pernambuco, até o presente momento, enfatizaram a “ingenuidade” e a “espontaneidade” da manifestação cultural, entretanto percebemos que estas poderiam até estarem presentes nas rodas, mas havia também astúcias, táticas, invenções e embates dos sujeitos sociais que a faziam e ainda a fazem. Nos capítulos

desenvolvidos enunciamos algumas histórias, mostramos que a ciranda, no período de 1960 a 1980, não foi apenas uma dança de roda “pertencente ao povo”, foi também concebida como um “produto turístico”, transformada em *show* para outras camadas sociais. Mestres de outros folguedos também passaram a se interessar pela referida manifestação, haja vista a importância que a mesma adquiriu, promovendo uma forma de obtenção de renda através dos concursos, contratos, promoções e projetos, sobretudo turísticos que nesse momento se implementava. A ciranda também foi uma forma de adquirir *status* e renda para os cirandeiros da Região Metropolitana do Recife. Foi eivada de muitos sentidos e significados, serviu como uma forma de expropriação e exploração da arte dos que a faziam, foi objeto de disputas e embates, mas também foi meio de sobrevivência, constituição de identidades e consolidação de mitos. Moveu, e continua movendo, a minha vida e a de muita gente...

REFERÊNCIAS E FONTES

Documentos Impressos (jornais consultados)

1. Diário da Noite - 1970 a 1979.
2. Diário de Pernambuco - 1960 a 1999.
3. Jornal da Cidade - 1974 a 1978.
4. Jornal do Commercio - 1977 a 2010.
5. Folha de Pernambuco - 1988.

Revistas

1. Revista Continente Multicultural. Ano II, n.º 14, fevereiro de 2002.
2. _____. Ano V, n.º 54, Junho de 2005.
3. Revista Veja. 1971 a 1977.

Trechos de músicas utilizadas

1. Trecho da ciranda de Nazaré da Mata. In: DINIZ, Jaime. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960 - p.30.
2. Trecho do “samba de ciranda.” In: DINIZ, Jaime, op. cit. – p. 40-41.
3. Trecho de uma ciranda coletada em Goiana. In: DINIZ, Jaime, op. cit. – p.41.
4. Trecho da ciranda *Minha Ciranda* (autoria: Capiba). Fonte: Acervo da Fundaj – p.43.
5. Trecho da *Ciranda Dengosa*. Fonte: Cd Ciranda Dengosa. Gravado e mixado no ZRG Studio. Apoio musical Associação Musical 19 de Fevereiro – p.47.
6. Trechos de cirandas coletadas por Josemir Camilo. Fonte: Acervo do Jornal da Cidade, 26 de junho a 02 de julho de 1976 – p. 53.
7. Trecho da ciranda *Retrato de Ciranda* (autoria: Lenilton Duarte). Fonte: Cd Ciranda Dengosa. Gravado e mixado no ZRG Studio. Apoio musical Associação Musical 19 de Fevereiro – p. 56.

8. Trecho de uma ciranda coletada em Cruz de Rebouças. In: DINIZ, Jaime, op. cit. – p.81.
9. *Dança do Povo*. Intérprete: Lia de Itamaracá. Fonte: Cd *Ciranda de Ritmos*. Estúdio fábrica, 2008. Faixa 01 – p.97.
10. Ciranda *Eu sou Lia (Ciranda de Lia)*. Fonte: Cd *Eu sou Lia* Autoria: Paulinho da Viola. Ciranda Records/Rob Digital. 2000. Faixa 01- p.134.
11. Verso da canção *Ciranda Praieira*. Composição de Lenine e Paulo César Pinheiro. Fonte: Álbum *Labiata*. Ano: 2008. Faixa 09 – p.139.
12. Composição *Ciranda de Lia*. Autor: Ortinho. Fonte: Álbum *Ilha do destino*. Gravadora/selo Tratore / Elo Music/Boitató. Ano: 2010. Faixa 06 – p.140.
13. Ciranda *Quem me deu foi Lia*. Composição atribuída ao cirandeiro Antônio Baracho da Silva. Fonte: Lp Lia de Itamaracá – A Rainha da Ciranda - Lado A – p.146.
14. Trecho de *Minha Ciranda* do maestro Capiba – p.160.
15. Composição *Lia, vem pra ciranda dançar*. Autoria atribuída a José Gonçalves Ramos. Fonte: Lp *Vamos Cirandar*. 1972. Rozenblit. Faixa 05 – p.166.
16. Ciranda cantada por Lia de Itamaracá. In: TELLE, Sonia, op. cit. p.175.
17. Composição *Preta Cirandeira*. Fonte: Cd *Eu sou Lia* Autoria: Paulinho da Viola. Ciranda Records/Rob Digital. 2000. Faixa 01 – p.177.

Documentos Orais

1. Entrevista de Teca Calazans concedida por e-mail à autora em 19/04/2011.
2. Entrevista do cirandeiro Antônio Baracho da Silva ao DP: 19/06/1975.
3. Entrevista de Dona Severina Baracho concedida à autora em 23/07/ 2008, em sua residência localizada em Caetés III - Abreu e Lima.
4. Entrevista da cirandeira Lia de Itamaracá concedida à autora em 25/04/2008, na escola pública em que trabalhou como merendeira em Jaguaribe, Ilha de Itamaracá.
5. Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva. Fonte: Jornal da Cidade, 27 de maio a 02 de junho de 1978.
6. Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva. In: MAURÍCIO, Ivan, *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)*. Recife, Ed. Alternativa, 1978.
7. Entrevista do cirandeiro José Barbosa da Silva. Fonte: Jornal do Commercio em 05/08/ 1978.

8. Entrevista do cirandeiro Antônio Baracho da Silva, em 26/03/76 e 02/02/1978. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit.
9. Entrevista de Lia de Itamaracá em 05/01/2008, concedida a Sonia Teller na Ilha de Itamaracá. In: TELLER, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.
10. Entrevista de Lia de Itamaracá em 08/05/2007, concedida a Maria de Souza para uma dissertação de mestrado em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia. In: TELLER, Sonia, op.cit.
11. Entrevista de Louro do Pajeú gravada em São José do Egito em 29/02/1976. In: MAURÍCIO, Ivan, op. cit.

Poesia /cordel

1. Trecho do cordel *Ciranda Nordestina* de autoria de Abdias Campos – p. 96.
2. Poesia Lia de Itamaracá. Autor Azuir Filho. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/lia-de-itamaraca> - p.188.

Leis

1. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973 - DOU de 20/12/1973, que regulava os direitos autorais e dava outras providências. Disponível em: <http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1973/5988.htm> - p. 130.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, M. 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, v., p. 83-103.

_____. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: *Fontes históricas*. Carla Bassanezi Pinsky (Org.), São Paulo: Contexto, 2008.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio de Magareth Rago, 3ª edição, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

AMADO, Janaína. *O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral*. História, São Paulo, 14:125-136, 1995, p.131.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2ª ed. Belo Horizonte: Ed: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

_____. *Os cocos*. Prep. Introd. Notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró – Memória, 1984.

_____. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

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

ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.

_____. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: *Os Cocos: alegria e devoção*. AYALA, Marcos e Maria Ignez Novais (Orgs.), Natal: EDUFRN, 2000.

AYALA, Marcos e Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil_ perspectiva de análise*. Série princípios, editora Ática, 2ª edição, 1995.

_____. (Orgs.) *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

BARBOSA, Leticia Rameh. *Movimento de cultura popular: impactos na sociedade pernambucana*. Recife: Ed. do autor, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira, 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Ed. Hucitec/UNB. 1987.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Folguedos e danças de Pernambuco* – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989. (Coleção Recife, LV) 2ª edição.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 4ª edição, 1988.
- _____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 4ª edição, 1988.
- BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: *Fontes históricas*. Carla Bassanezi Pinsky (Org.), São Paulo: Contexto, 2008.
- BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (Org.) *Passados recompostos: campos e canteiros da história*. Rio de Janeiro: Editora: UFRJ/FGV, 1998.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BURCKHARDT, Eduardo. *A Lia da ciranda*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT539148-1661,00.html>. Acesso em 23 de maio de 2011.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, editora UFMG, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª edição, Brasília: INL, 1972.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª edição _ edição ilustrada _ São Paulo: Global, 2001.
- CAMPOS, Abdias. *Ciranda nordestina*. Literatura de cordel. Recife: 2ª edição.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Releituras* In: Texto extraído de plaqueta em homenagem prestada por João Antônio Buehrer Almeida e seus arquivos incríveis, aos 70 anos de Hermínio Bello de Carvalho. Publicado no jornal “Pasquim” nº 796, edição de 27/09/1984 a 03/10/1984, Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: http://www.releituras.com/hbcarvalho_lia_imp.asp. Acesso em 23 de junho de 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. In: *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares*.

_____. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Disponível em <http://www.lauracavalcanti.com.br>. Acesso em 20 de maio de 2009.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

COSTA, F. A Pereira da. *Folk-lore pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

_____. Folklore pernambucano. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 70, 1907.

COUCEIRO, Sylvia Costa. *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920*. Tese de doutorado da Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, História, 2003.

_____. Os desafios da história cultural. In: *Cultura e identidade: Perspectivas Interdisciplinares*. Joanildo A. Burity (Org.), Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: vol. 8, n. 16, 1995, <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>.

_____. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 149-164.

D'AMORIM, Elvira. *Do lundu ao samba: pelos caminhos do coco*. João Pessoa: Idéia/Arpoador, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Jaime. *Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano*. In: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife: 1960.

_____. Ciranda: Dança popular. In: *Revista Estudos Avançados*, Dossiê Nordeste I, vol. 1, n.º 1, São Paulo, 1987.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Adorno, Horkheimer & a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

DURAN, J.C. *Política e administração cultural. Utilidade da experiência estrangeira para o Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FILHO, Américo Pellegrini. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: 1982.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. In: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel da Motta. Tradução: Ines Autran Dourado Barbosa, 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. Topologia: pensar de outra maneira. In: *Foucault / Gilles Deleuze*. Tradução Claudia Sant'Anna Martins, revisão da tradução Renata Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FRADE, Maria de Cásia. *Cantos do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença Edições: Secretária de Estado de Ciência e Cultura, Departamento de Cultura, INEPAC/Divisão de Folclore, 1986.

_____. *Guia do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença Edições: Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, 1985.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

GRABOIS, José. *Que urbano é esse? O habitat num espaço de transição do norte de Pernambuco*. In: Estudos Avançados. Dossiê Nordeste seco, vol.13, n.º.36, São Paulo: May/Aug. 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. Revue Le Débat, n. 54, 1989. Apud. BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e Misérias da Biografia. In: *Fontes históricas*. Carla Bassanezi Pinsky (Org.), São Paulo: Contexto, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos e abusos da história oral*. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, coordenadoras, 4ª ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

_____. *A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Gênova Maria Silva de. *A emergência da cultura imaterial na produção intelectual e na agenda política em Pernambuco (1988-2008)*, subprojeto desenvolvido em 2008 atrelado ao projeto Formas de expressão da cultura imaterial em Pernambuco.

LOPES, José. *Histórias e segredos de uma ilha*. Recife: Assessoria Editorial do Nordeste, 3ª edição, 1989.

LORIGA, Sabina. A Biografia como problema. In: *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Jacques Revel (org.), Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: *Revista Projeto História*, São Paulo: (17), nov. 1998.

MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Ed. Massangana, 1991.

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

_____. *Ciclo junino*. Coordenação e edição: Leny de Amorim Silva, Prefeitura da Cidade do Recife, 1992.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. A gravadora Marcus Pereira e o mapa musical do Brasil. In: *I Jornada Discente do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais*, 18 de novembro de 2010.

MARCHI, Carlos. Repórter do jornal *O Estado de S. Paulo* em matéria publicada no caderno Aliás, em 25 de dezembro de 2005. Disponível em: <http://cursinhogriot.blogspot.com/2006/01/personagem-salve-cirandeira-lia-poucos.html>. Acesso em 03 de maio de 2011.

MAURICIO, Ivan. *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco (1961-1977)* Recife: Ed. Alternativa, 1978.

MELO, Josemir Camilo de. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte I. In: *Jornal da Cidade*, 19 a 25 de junho de 1976.

_____. A dinâmica cultural da ciranda – Ensaio de interpretação sócio-cultural da ciranda – Parte II. In: *Jornal da Cidade*, 26 de junho a 02 de julho de 1976.

_____. Cultura, memória coletiva e identidade étnica na ciranda de Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande-PB). In: *X Encontro Nacional de História Oral _ Testemunhos: história e política, 10, 2010, Recife. Anais do X Encontro Nacional de História Oral _ Testemunhos: história e política*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

MEMORIAL DO MCP. – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife: 1986.

MICELI, Sérgio (org), Estado e cultura no Brasil. In: *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. Difel Editora, São Paulo: 1984,

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História, metodologia e memória*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *Memória de velhos - Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. Volume 5, São Luís – MA, LITHOGRAF, 1999.

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970 -76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – I neurose*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Forense – Universitária 1997.

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

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. *Família Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos da Zona da Mata*. Recife: Ed. do autor, 2000.

_____. Orgulho e preconceito: considerações iniciais sobre a trajetória do maracatu rural visto pela mídia pernambucana. In: *Veredas*, Favip, Caruaru, Vol. 2, Nº 2, Jul./Dez. 2005 — Vol. 3, Nºs. 1 E 2, P. 8–23, Jan./Dez. 2006.

NETO, Regina Beatriz Guimarães. Artes da memória, fontes orais e relato histórico. In: *Revista história e perspectivas*, Uberlândia, julho/dezembro de 2000.

NEVES, Paulo Eduardo. Discos Marcus Pereira, uma gravadora que foi uma alegoria do Brasil. In: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1034059887>. Acesso em 30 de abril de 2011.

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.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Os intelectuais e o nacionalismo. In: *Seminário Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: INF/BAC. 1992.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. Programa de estudos e pós-graduados em ciências sociais / PUC, São Paulo: 1985.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Revista Artcultura*, Uberlândia, n.º 09, jul./dez. de 2004.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Ciranda de adultos*. João Pessoa: Fundo de incentivo à cultura “Augusto dos Anjos”, 2005.

PINTO, Victor Hugo. Pra quem pensa que eu não existo. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0007/0292.html>. Acesso em 23 de junho de 2011.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. Coleção prosa do mundo.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Vol. 2 n. 03, 1989, p. 03-15.

_____. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Vol. 05, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos. Memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez, 1993, p. 41-58.

_____. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 103-137.

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.

SIGAUD, Lygia. *Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco*. São Paulo: Duas Cidades, (Coleção História e Sociedade), 1979.

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

SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953 – 1964)*. Dissertação de mestrado em História da UFPE, 1993.

SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

_____. *A onça castanha e a ilha Brasil*. Tese de livre docência defendida na Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, 1976.

TELLER, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

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.

_____. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *O frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

_____. A ciranda não entrou na roda do sucesso. In: *JC on line*. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/2001/0102/cc0102_6.htm. Acesso em 30 de março 2011.

_____. Um século de carnaval contado pelos jornais. In: *Nordeste Web*. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0904/ne_not_20040828e.htm. Acesso em 23 de maio de 2010.

_____. A ciranda que Lia não deu. In: *Nordeste Web*. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0903/ne_not_20030914i.htm. Acesso em 23 de maio de 2011.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em 24 de abril de 2011.

VICENTE, Tamisa Ramos. *Vamos cirandar. Políticas públicas de turismo e cultura popular: Festivais de ciranda em Pernambuco 1960 – 1980*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Caxias do Sul, Turismo, 2008.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo. PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha e KHOURY, Yara Maria Aun. *A pesquisa em história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo: v.20, nº. 39, p.203-221, 2000.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª edição, 1991.