



**Universidade Federal de Pernambuco
Departamento de Música
Licenciatura em Música**

**Musicalizando em roda: A utilização da ciranda pernambucana como recurso
para musicalização.**

Jean Felipe Lemos de Barros Falcão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade
Federal de Pernambuco como requisito para a conclusão do
curso de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Me. Luiz Kleber Lyra de Queiroz

**RECIFE - PE
2025**

Musicalizando em roda: A utilização da ciranda pernambucana como recurso para musicalização.

Jean Felipe Lemos de Barros Falcão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Me. Luiz Kleber Lyra de Queiroz

RECIFE - PE

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

FALCÃO, JEAN FELIPE LEMOS DE BARROS .

Musicalizando em roda: A utilização da ciranda pernambucana como recurso para musicalização. / JEAN FELIPE LEMOS DE BARROS FALCÃO. - Recife, 2025.

32 : il.

Orientador(a): Luiz Kleber Lyra de Queiroz

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Música - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. Ciranda Pernambucana. 2. Educação Musical. 3. Abordagem Orff-Schulwerk. 4. Cultura Popular. 5. Pedagogia Musical. I. Queiroz, Luiz Kleber Lyra de. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

JEAN FELIPE LEMOS DE BARROS FALCÃO

MUSICALIZANDO EM RODA: A UTILIZAÇÃO DA CIRANDA PERNAMBUCANA COMO
RECURSO PARA MUSICALIZAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Música do Centro de Artes e Comunicações – UFPE, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: 14/08/25

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Luiz Kleber Lyra de Queiroz (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Cristiane Maria Galdino de Almeida (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria Aida Falcão Santos Barroso (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho representa mais do que a conclusão de uma etapa acadêmica, é também a concretização de um sonho, cultivado com esforço, apoio e inspiração ao longo do tempo.

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Cláudia e Heidenberg Falcão, que nunca mediram esforços para tornar o sonho do seu filho real.

À Elisa, Nilza, Gabriel e Paulo Santos, pelo suporte constante e pelas palavras de encorajamento nos momentos desafiadores.

Sou igualmente grato a Hugo Felix da Silva, Ricardo Arão e Williams Rodrigues, com quem tive o privilégio de aprender tanto.

Estendo minha profunda gratidão aos professores do Departamento de Música da UFPE, que me forjaram como educador musical ao longo da trajetória. Em especial, ao professor Luiz Kleber Lyra de Queiroz, por auxiliar na concepção e condução dessa pesquisa; às professoras Maria Aida Barroso e Ana Carolina Nunes do Couto, pelo exemplo inspirador que representam em minha formação; e ao professor Flávio Medeiros, pela amizade, incentivo, confiança, inspiração, e pelos bons momentos vividos ao longo deste percurso.

A todos que contribuíram direta e indiretamente para a concretização desta jornada, deixo aqui meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho investiga o potencial da ciranda pernambucana como recurso didático para a musicalização, estabelecendo um diálogo entre esta manifestação da cultura popular e os princípios da abordagem Orff-Schulwerk. Partindo de uma busca por práticas pedagógicas que valorizem a interação social e as raízes culturais brasileiras, a pesquisa responde ao questionamento central: "de que maneira a ciranda pernambucana pode ser utilizada como recurso para a musicalização?". A metodologia combinou revisão bibliográfica e documental para, primeiramente, fundamentar a ciranda em seus aspectos históricos, sociais e musicais, com base em estudos pioneiros e contemporâneos sobre a ciranda em Pernambuco, como os de Diniz (1960), Rabello (1979), Cascudo (2001), Campana (2011), e o Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco (2014). A partir dessa base, a pesquisa articulou a prática da ciranda com os princípios da abordagem Orff-Schulwerk, conforme a obra de Cunha, Carvalho e Maschat (2015).

Os principais achados revelam uma profunda convergência entre a prática da ciranda e a filosofia Orff-Schulwerk, especialmente na integração de música, palavra e movimento, no caráter coletivo e no estímulo à improvisação. O trabalho corrobora, assim, a relevância da ciranda como repertório de grande valor para a educação, conforme defendem Campana e Lima (2013), e Jacinto et al (2017).

Conclui-se que a ciranda pernambucana, quando mediada pela intencionalidade pedagógica, torna-se uma potente ferramenta para o desenvolvimento de habilidades musicais, motoras e sociais. A pesquisa conclui-se na apresentação de uma proposta de aula que materializa essa articulação, oferecendo um caminho prático para uma educação musical mais humana, criativa e brasileira.

Palavras-chave: Ciranda Pernambucana, Educação Musical, Abordagem Orff-Schulwerk, Cultura Popular, Pedagogia Musical.

ABSTRACT

This study investigates the potential of the Pernambucan ciranda as a didactic resource for music education, establishing a dialogue between this popular culture manifestation and the principles of the Orff-Schulwerk approach. Stemming from a search for pedagogical practices that value social interaction and Brazilian cultural roots, the research addresses the central question: "In what ways can the Pernambucan ciranda be used as a resource for music education?". The methodology combined a bibliographic and documentary review to, firstly, ground the ciranda in its historical, social, and musical aspects, based on pioneering and contemporary studies on the ciranda in Pernambuco, such as those by Diniz (1960), Rabello (1979), Cascudo (2001), Campana (2011), and the Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco (2014). From this foundation, the research articulated the practice of ciranda with the principles of the Orff-Schulwerk approach, according to the work of Cunha, Carvalho, and Maschat (2015). The main findings reveal a profound convergence between the practice of ciranda and the Orff-Schulwerk philosophy, especially in the integration of music, speech, and movement, its collective nature, and the encouragement of improvisation. The work thus corroborates the relevance of ciranda as a highly valuable repertoire for education, as advocated by Campana and Lima (2013), and Jacinto et al (2017). It is concluded that the Pernambucan ciranda, when mediated by pedagogical intentionality, becomes a powerful tool for the development of musical, motor, and social skills. The research culminates in the presentation of a lesson plan proposal that materializes this articulation, offering a practical path for a more humanistic, creative, and Brazilian music education.

Keywords: Pernambucan Ciranda, Music Education, Orff-Schulwerk Approach, Popular Culture, Music Pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Células rítmicas de surdo/bombo na ciranda de Pernambuco.....	14
Figura 2 - Células rítmicas de caixa/tarol na ciranda de Pernambuco.....	15
Figura 3 - Célula rítmica padrão do mineiro na ciranda de Pernambuco.....	15
Figura 4 - Algumas variações coreográficas da ciranda.....	18
Figura 5 - Movimento dos pés – variação 1	19
Figura 6 - Movimento dos pés – variação 2	20

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A CIRANDA PERNAMBUCANA: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E MUSICAIS	11
2.1 Origens e contexto histórico-social	11
2.2 Elementos musicais da ciranda pernambucana	13
2.3 A dança em roda	17
3. O POTENCIAL PEDAGÓGICO DA CIRANDA: UM DIÁLOGO COM A PEDAGOGIA ORFF-SCHULWERK	21
3.1 A abordagem Orff-Schulwerk na educação musical	22
3.2 Pontos de convergência: articulando a ciranda com os princípios Orff-Schulwerk	23
3.3 A Ciranda como recurso para aprendizagem musical e social	24
4. PROPOSTA DE AULA: A MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DA CIRANDA PERNAMBUCANA	26
4.1 Justificativa	27
4.2 Objetivos da aula	27
4.3 Público-alvo, duração e recursos	27
4.4 Roteiro da aula	28
4.5 Avaliação	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS	31

1. INTRODUÇÃO

A escolha do tema "A ciranda pernambucana como recurso didático para a musicalização" foi motivada por uma busca pessoal por formas inovadoras de estimular a educação musical em contextos que valorizam a interação social e o desenvolvimento integral dos alunos. Além disso, esta pesquisa também se fundamenta no desejo do pesquisador de fortalecer suas raízes culturais. A educação musical no Brasil, por vezes, se distancia da diversidade cultural presente em nosso país. Essa percepção é corroborada por Maristela Loureiro Campana e Sonia Lima (2013), ao apontarem a fragilidade do vínculo entre os educadores musicais e as manifestações culturais brasileiras. Em um contexto de constantes transformações e crescente globalização, este autor sentiu a necessidade de explorar uma manifestação musical de sua terra natal, Pernambuco, como forma de reconectar-se com sua identidade cultural e compreender melhor as tradições que moldaram a formação de sua comunidade ao longo do tempo.

A ciranda é uma manifestação cultural coletiva e inclusiva, presente no Brasil principalmente no Nordeste, especialmente em Pernambuco. Ela envolve canto e dança em roda, com caráter circular, tanto na melodia quanto no ritmo e na coreografia, como demonstrado por Campana (2011).

De acordo com a abordagem pedagógica Orff-Schulwerk, o corpo é considerado o primeiro instrumento musical, e as experiências musicais devem partir da experimentação através do movimento; permitindo que os participantes explorem ritmo, melodia e harmonia de forma intuitiva, promovendo uma experiência de aprendizagem inclusiva e participativa (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015).

Considerando essa prerrogativa da abordagem pedagógica Orff-Schulwerk, o autor do presente trabalho sugere o seguinte questionamento: de que maneira a ciranda pernambucana pode ser utilizada como recurso para a musicalização?

Para responder a essa questão, o objetivo geral deste trabalho é identificar quais elementos da ciranda pernambucana podem ser utilizados no contexto de musicalização e como aplicá-los. Esta pesquisa dialoga com as proposições de Maristela Loureiro Campana, que, tanto em sua dissertação de mestrado (2011), quanto em artigo desenvolvido em parceria com Sonia Albano de Lima (2013), discorre sobre as variações da prática da ciranda no Brasil, e destaca sua relevância como repertório significativo para a educação musical. O presente trabalho busca, portanto,

aprofundar essa ideia, e para isso propõe os seguintes objetivos específicos: Apresentar a ciranda pernambucana e seu contexto sociocultural; identificar como a ciranda de Pernambuco pode ser utilizada para promover o desenvolvimento de habilidades e conceitos musicais, além de competências sociais, com base na proposta pedagógica Orff-Schulwerk; e formatar uma proposta de aula prática que incorpore a ciranda como recurso de musicalização.

O presente trabalho se fundamenta em uma interlocução entre pesquisadores pioneiros do folclore pernambucano, teóricos da educação musical e analistas contemporâneos da cultura popular.

Os principais autores abordados nesse trabalho são: Padre Jaime C. Diniz, musicólogo e pesquisador, autor do primeiro estudo aprofundado sobre a ciranda como manifestação de adultos em Pernambuco. Sua obra é a base para a compreensão do contexto histórico, e dos elementos musicais da ciranda. Evandro Rabello, folclorista que deu continuidade aos estudos de Diniz, documentando as transformações da ciranda na década de 1970 e sua popularização. Luís da Câmara Cascudo, etnógrafo e folclorista, cuja obra Dicionário do Folclore Brasileiro, é utilizada para fornecer definições sobre a ciranda e outros elementos da cultura popular brasileira. Maristela Alberini Loureiro Campana, pesquisadora contemporânea que aborda a ciranda em uma perspectiva acadêmica, sobretudo em sua dissertação de mestrado sobre a ciranda, conectando seus aspectos históricos, musicais e fornecendo um panorama sobre a diversidade da ciranda no Brasil. Os pedagogos alemães Carl Orff e Gunild Keetman, por meio de seus intérpretes (Cunha, Carvalho e Maschat), cuja abordagem Orff-Schulwerk serve como principal referencial pedagógico para este trabalho. Além do Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco, documento elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE); um inventário oficial que documenta a ciranda como patrimônio cultural imaterial do estado.

A metodologia para a realização deste trabalho terá combinação de revisão bibliográfica e documental, a análise das características intrínsecas da ciranda que podem auxiliar a musicalização, e a elaboração de uma proposta de aula utilizando a ciranda pernambucana. Serão examinados os trabalhos de Padre Jaime C. Diniz (1960), Evandro Rabello (1979), Câmara Cascudo (2001), Campana (2011), Queiroz (2011), e o Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco (2014) para estabelecer a base histórica, musical, etimológica e sociocultural da ciranda.

Para a investigação do potencial pedagógico da ciranda pernambucana e a elaboração de uma proposta de aula baseada nessa manifestação cultural, a argumentação será construída a partir de um diálogo articulado entre as obras já mencionadas, os trabalhos de Campana e Lima (2013), Cunha, Carvalho e Maschat (2015) e Jacinto et al. (2017).

2. A CIRANDA PERNAMBUCANA: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E MUSICAIS

Conforme descrito na introdução, para investigar o potencial pedagógico da ciranda pernambucana, é necessário, primeiramente, compreender essa manifestação cultural. Este capítulo tem como objetivo apresentar um panorama sobre a ciranda, em especial, a ciranda de Pernambuco, explorando seus pilares históricos, sociais e musicais.

2.1 Origens e contexto histórico-social

A ciranda possui uma trajetória multifacetada no Brasil, com especial destaque em Pernambuco. Suas raízes etimológicas são diversas e, por vezes, controversas, derivando de termos como *Zaranda* (espanhol), que significa "instrumento de peneirar farinha", que por sua vez viria de *Çarand*, uma palavra de origem árabe (Diniz, 1960, p. 11; Rabello, 1979, p. 29). Em Portugal, a palavra também designa uma peneira utilizada na colheita de azeitonas (Campana, 2011, p. 10).

A ciranda no Brasil foi durante certo tempo associada quase que exclusivamente ao universo infantil. Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a descreve como uma "dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos" (Cascudo, 2001, p. 285). Ele ressalta forte influência portuguesa na música e na letra, observando uma dificuldade de renovação das cantigas infantis decorrente de uma natureza conservadora (Cascudo, 2001, p. 285). Mário de Andrade, em 1929, também reforçou essa percepção ao afirmar que no Brasil "a Ciranda é roda exclusivamente infantil" (Andrade apud Campana, 2011, p. 30).

No entanto, essa visão foi transformada a partir dos estudos pioneiros do padre Jaime C. Diniz. Em sua obra de 1960, *Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano*. Diniz foi o primeiro a documentar e analisar a ciranda como uma expressiva manifestação de adultos (Rabello,

1979, p. 29). Ele enfrentou a dificuldade de um campo de pesquisa praticamente inexplorado, onde a terminologia era pouco uniforme e não havia estudos aprofundados sobre o tema (Diniz, 1960, p. 7). Sua pesquisa de campo na Zona da Mata pernambucana revelou que a ciranda de adultos era uma prática consolidada, com características próprias que a distinguiam da roda infantil, como os temas das letras, os horários das manifestações e a complexidade da dança (Diniz, 1960, p. 21).

Dando continuidade aos estudos de Diniz, o folclorista Evandro Rabello, em *Ciranda: dança de roda, dança da moda* (1979), documentou as transformações da ciranda, especialmente sua popularização e inserção em novos contextos sociais e comerciais a partir da década de 1970. Rabello (1979, p. 25) observa que a ciranda, antes restrita às "pontas-de-rua e nos terreiros de casas de trabalhadores rurais", passou a ocupar praças, avenidas, clubes sociais e restaurantes, muitas vezes como "artigo de consumo para turistas". Esse processo levou a adaptações significativas, como a introdução de palcos, que alteraram a configuração espacial da dança, separando os músicos da roda de dançarinos (Rabello, 1979, p. 25).

A pesquisa de Rabello também aprofunda a relação da ciranda com o coco, outra dança popular nordestina. Ele descreve que, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, o coco, de origem africana e tradicionalmente dançado por trabalhadores rurais, era a manifestação preferida até que a ciranda começou a ganhar força, especialmente a partir da década de 1940, substituindo-o e consolidando-se como a dança popular dominante (Rabello, 1979, p. 20).

O *Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco*¹ (2014), um documento mais recente, consolida e atualiza essas informações, tratando a ciranda como uma forma de expressão complexa que se manifesta de diferentes maneiras no estado. O Dossiê INRC distingue, por exemplo, a "ciranda de engenho", a "ciranda praieira" e a "ciranda de rua", cada uma com suas especificidades ligadas ao seu local de origem e prática (IPHAN, 2014, p. 37). A "ciranda de engenho", realizada para o divertimento da população rural, ocorria principalmente aos sábados, dia de descanso dos trabalhadores, nos terreiros dos sítios e engenhos da Zona da Mata Norte (IPHAN, 2014, p. 24). Com o declínio dos engenhos e a migração para os centros urbanos, muitos cirandeiros levaram a prática para a Região Metropolitana do Recife, onde ela adquiriu novas características e significados (IPHAN, 2014, p. 25).

Campana (2011), reforça a ideia da ciranda como uma manifestação cultural de profunda raiz histórica, modificada pelo fenômeno da circularidade cultural. Ela destaca a fusão de

¹ Daqui em diante o "Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco" será referido pela forma abreviada Dossiê INRC.

elementos da cultura portuguesa com as tradições locais, como o coco, que resultou na "nossa Ciranda" (Campana, 2011, p. 16). A autora também ressalta a importância da oralidade na transmissão dessa cultura, que foi passada de pai para filho através da música e da dança, contribuindo para sua resistência ao tempo e às transformações sociais (Campana, 2011, p. 26).

A ciranda é uma prática social. Evandro Rabello (1979, p. 45) descreve como as pessoas "vão se chegando, se agrupando à dança [...] nenhum caso de rejeição por idade, cor, sexo, condição social ou econômica". Padre Jaime C. Diniz afirma "ninguém encontra obstáculo. A roda é do povo. É de todos" (1960, p. 31). Segundo Maristela Campana: "A ciranda é uma dança coletiva que, ao realizar-se, aboli [sic] discriminações de raça, gênero, faixa etária e condição cultural." (2011, p. 10). A ciranda é uma manifestação que se materializa no ato de dar as mãos para formar um coletivo, partilhando momento de união (IPHAN, 2014, p. 70).

Historicamente, o mestre é a e o ponto de referência da ciranda. Padre Jaime C. Diniz (1960, p. 22) evidencia o prestígio dado ao mestre pelos demais cirandeiros, tendo-o como um símbolo de autoridade e respeito. Além de líder da brincadeira, o mestre também é o encarregado por manter a ordem (Rabello, 1979, p. 50). De modo geral, o mestre é a principal figura da ciranda, responsável por "tirar" os cantos e fazer as improvisações, sendo este o seu papel mais reconhecido (IPHAN, 2014, p. 109). Entre os mestres na ciranda de Pernambuco destacam-se o Mestre Baracho, (Diniz, 1960; Rabello, 1979, p. 46) e Mestre Salustiano (IPHAN, 2014, p. 45). O cenário cultural da ciranda também proporcionou a ascensão de importantes mestras, como Dona Duda e Lia de Itamaracá, que se tornaram ícones da manifestação (Campana, 2011, p. 39-40) mostrando que a liderança na ciranda não é restrita a um gênero.

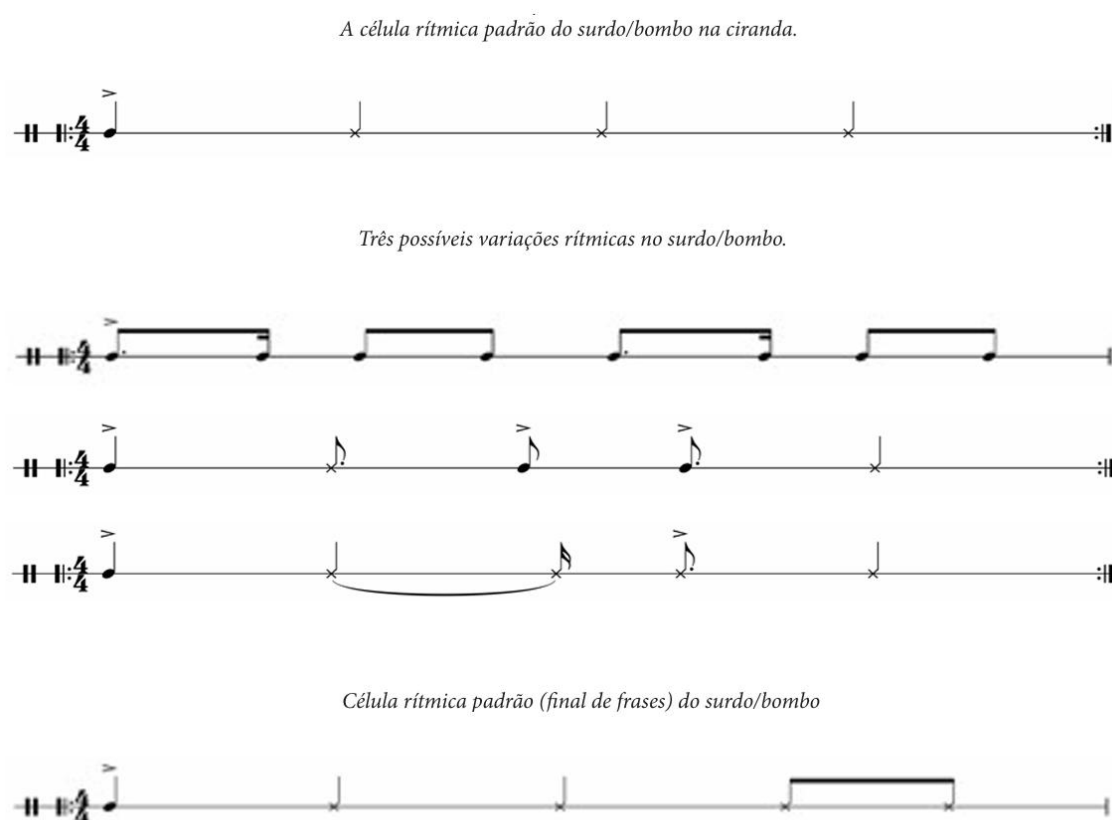
2.2 Elementos musicais da ciranda pernambucana

Esta seção se dedica a descrever os elementos da musicalidade existentes na ciranda pernambucana, que envolve instrumentação, estrutura rítmica, melódica e vocal.

A base instrumental da ciranda é tradicionalmente formada por um conjunto de percussão (Rabello, 1979, p. 69). Este conjunto é essencialmente composto por três instrumentos: o bombo (em alguns casos substituído por instrumentos com função similar, como zabumba ou surdo), a caixa (ou tarol) e o ganzá (ou o mineiro, maraca, maracaxá ou caracaxá) (Rabello, 1979, p. 69; IPHAN, 2014, p. 96).

Cada instrumento possui uma função. O bombo, com seu som grave, é o coração rítmico, fornecendo a marcação que guia os passos dos dançarinos; O ritmo do surdo é marcado principalmente por semínimas, embora as suas variações rítmicas possam incluir também semicolcheias, colcheias e colcheias pontuadas (IPHAN, 2014, p. 100).

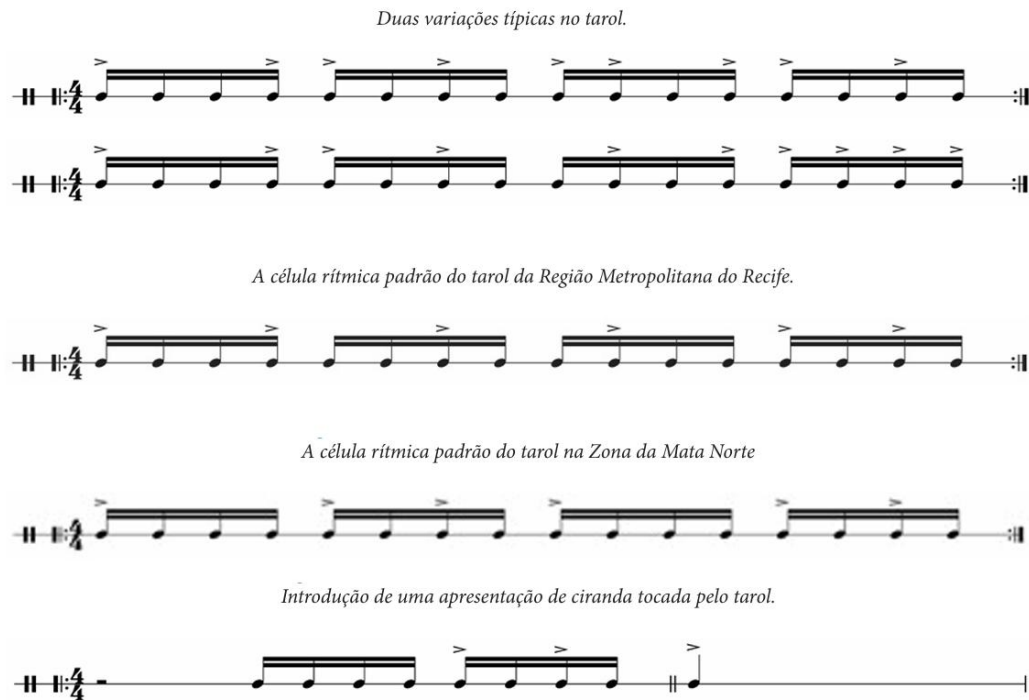
Figura 1 - células rítmicas de surdo/bombo na ciranda de Pernambuco



Fonte: Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 100)

A caixa ou tarol estabelece o andamento e preenche a pulsação geralmente com uma linha de semicolcheias (Figura 2). Ocasionalmente os percussionistas improvisam pequenas variações (IPHAN, 2014, p. 97).

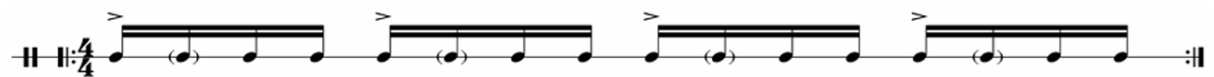
Figura 2 - células rítmicas de caixa/tarol na ciranda de Pernambuco



Fonte: Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 98)

O ganzá, complementa a percussão com seu chocalhar constante, tendo a função de "segurar" o ritmo, como na Figura 3 (IPHAN, 2014, p. 99).

Figura 3 - célula rítmica padrão do mineiro na ciranda de Pernambuco



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

Fonte: Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 99)

Antigamente, era comum que esses instrumentos fossem de fabricação artesanal, utilizando-se madeira de macaíba e couro de bode para o bombo (Rabello, 1979, p. 72). Hoje, contudo, é mais comum o uso de instrumentos industrializados (IPHAN, 2014, p. 99).

A partir da década de 1960, a instrumentação da ciranda começou a se expandir. Conforme observado por Padre Jaime C. Diniz (1960, p. 23), em algumas rodas a ciranda deixava de ter um "caráter de exclusivo conjunto de percussão" e se tornava uma "orquestra típica", incorporando instrumentos de sopro como clarineta, trombone, trompete e saxofone. Segundo boa parte dos cirandeiros, essa adição com os músicos de sopro assumindo o papel de uma "voz" adicional preenchendo os espaços, dobrando a melodia do canto ou executando variações e introduções, ajuda a enriquecer sonora e visualmente as apresentações (IPHAN, 2014, p. 101). Ocasionalmente, outros instrumentos como o pandeiro, a cuíca e a sanfona também podem ser encontrados (Rabello, 1979, p. 69), demonstrando uma flexibilidade da formação instrumental da ciranda.

Considerando a posição de liderança do mestre no grupo, espera-se que ele saiba ensinar os ritmos e suas variações aos batuqueiros, além de ter habilidade para corrigir e orientar a orquestra (IPHAN, 2014, p. 115).

A estrutura métrica da ciranda é geralmente transcrita em compasso binário (2/4) ou quaternário (4/4). Diniz (1960), em seu trabalho utiliza essa métrica na grande maioria de suas transcrições musicais.

O Dossiê INRC (IPHAN, 2014) aborda essa questão através da análise musicológica de Michael Iyanaga. O autor da análise argumenta que a escolha pelo 4/4 justifica-se pela proeminência do bombo, que marca claramente quatro tempos, com uma forte ênfase no primeiro. Seguindo o pesquisador essa pulsação é o que cria o "balanço", a sensação rítmica que é associada por diversos mestres ao movimento das ondas do mar (IPHAN, 2014, p. 96). No entanto, o mesmo texto reconhece que outros pesquisadores, como Evandro Rabello (1979), publicaram transcrições em compasso binário (2/4), indicando que a escolha entre as duas métricas é uma questão de interpretação analítica.

Histórica e geograficamente existem maneiras diferentes de executar a ciranda (Campana, 2011). A ciranda mais antiga praticada nos engenhos, consideradas de "pé duro" ou "supapo", é descrita com um andamento mais rápido, "avexado"; já a ciranda praticada atualmente sobretudo nos centros urbanos, "de embalo", possui um ritmo mais lento, cadenciado e compassado (IPHAN, 2014, p. 74).

O canto na ciranda é predominantemente responsorial, ou seja, estruturado na alternância entre um solista e um coro (IPHAN, 2014, p. 82). O "mestre" ou "mestra", é responsável por "tirar" os versos, que são respondidos pelo "coral". Como Diniz (1960, p. 25) observou, "a parte coral é sempre realizada monódicamente. Nunca ouvimos qualquer sobreposição de vozes".

O canto frequentemente se organiza em estrofe-refrão. Neste modelo, a estrofe é reservada ao mestre, que tem a liberdade de improvisar ou cantar versos já conhecidos, enquanto o refrão, após ser entoado pelo solista, "pertence ao coro dos cirandeiros" (Diniz, 1960, p. 26). A habilidade de improvisar, é a principal qualidade que define um grande mestre (IPHAN, 2014, p. 113). É a originalidade do verso e melodia que confere identidade a uma nova música de ciranda (IPHAN, 2014, p. 90).

As melodias tendem a ser de âmbito reduzido, raramente ultrapassando uma oitava, e com movimentos que favorecem os graus conjuntos, o que facilita a participação coletiva no canto (IPHAN, 2014, p. 93).

A análise de Diniz (1960) também revela elementos melódicos que embora não nomeados formalmente como modos, aproximam-se de estruturas modais. Em uma de suas observações, o autor chama atenção para uma "tonalidade original", destacando o uso do abaixamento da sétima e a alteração ascendente do quarto grau, características estas que se afastam das cadências tonais convencionais (Diniz, 1960, p. 35). Essa fluidez aponta para a presença de elementos que se aproximam do modalismo, mais precisamente através do uso da escala nordestina. Análises contemporâneas de repertórios tradicionais de ciranda também identificam práticas modais associadas à cadência rítmica da roda (Queiroz, 2011; Campana, 2011; IPHAN, 2014).

Campana, ao analisar a ciranda, aponta para a presença de um "eixo" e de um movimento de "circularidade". Para ela, a música da ciranda, mesmo quando transposta para outros contextos, como o da música erudita ou popular, preserva uma estrutura que remete ao movimento da roda, com repetições e retornos a um ponto central, seja ele um refrão, um padrão rítmico ou uma figura melódica (Campana, 2011, p. 77).

2.3 A dança em roda

A dança é o elemento que dá forma e vida à ciranda, tornando-a uma manifestação que funde diferentes linguagens (Campana, 2011). Ela se caracteriza pela movimentação em roda ao

som de canto coletivo, quase sempre com acompanhamento instrumental. Sua beleza está na simplicidade dos gestos e na união que o círculo proporciona, sempre acolhendo aos que desejam dançar, sem exigir habilidade ou conhecimento prévio (IPHAN, 2014, p. 70).

O desenho coreográfico principal é a roda formada pelos participantes "unidos pelas mãos como também pelos braços" (Diniz, 1960, p. 22). Este círculo não tem um número limitado de integrantes; ele se expande à medida que novas pessoas chegam a roda, que se abre para recebê-las (IPHAN, 2014, p. 70). A dinâmica de formação da roda é descrita por Rabello (1979, p. 45) como um processo orgânico e totalmente aberto. Quando o espaço físico se torna um impeditivo, é comum que se forme um novo círculo em seu interior ou que a formação se transforme em uma "serpentina", sem que os dançarinos soltem as mãos (IPHAN, 2014, p. 70-72; Campana, 2011, p. 38). Outra variação é o "caracol", uma formação em espiral que se enrola e desenrola no meio da festa (IPHAN, 2014, p. 71), como pode ser visto na Figura 4.

Figura 4 – Algumas variações coreográficas da ciranda

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



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



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



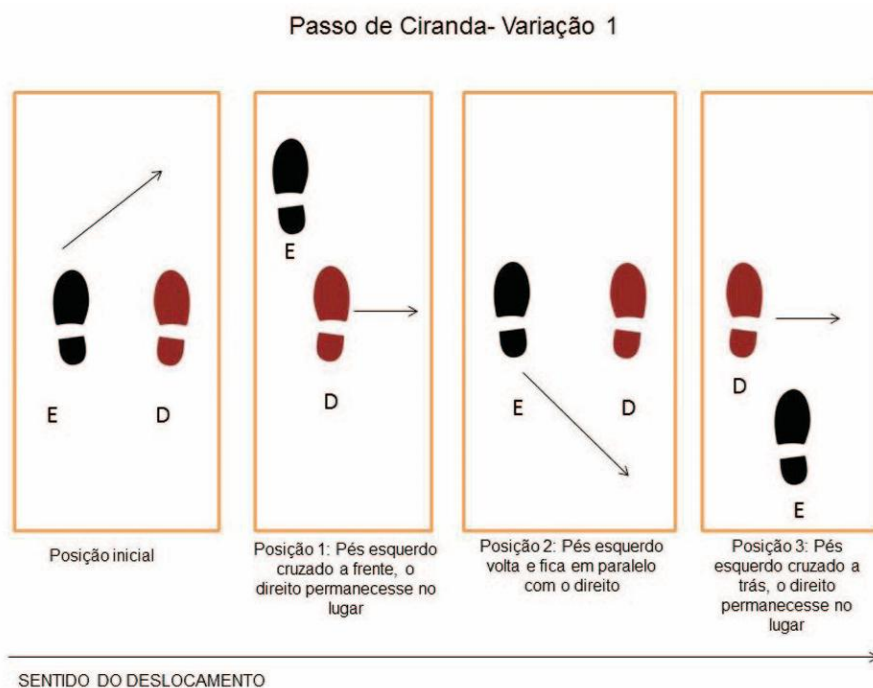
Variação 4 "Entrada pelos dois lados": Os dançarinos se dividem em dois grupos, que entram no local onde irão dançar por lados diferentes. Eles se deslocam, formando uma roda dentro da outra. Depois, todos soltam as mãos, e os bailarinos de dentro se deslocam, unindo-se a roda maior. Pode ser usado para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



O movimento da roda da ciranda provoca um deslocamento lateral leve e cadenciado, que Padre Jaime C. Diniz (1960, p. 25) descreveu como um "ondeado" ou um "remado". “Os cirandeiros colocam o pé esquerdo à frente no primeiro tempo do compasso, num movimento para a direita na roda de Ciranda” (Campana, 2011, p. 38). Evandro Rabello (1979, p. 45-46) complementa: um "jogo de corpo prá frente e para trás, entrançamento de pernas", além de "requebros, passos de lado, balanceado de corpo, braços, cabeça, ventre".

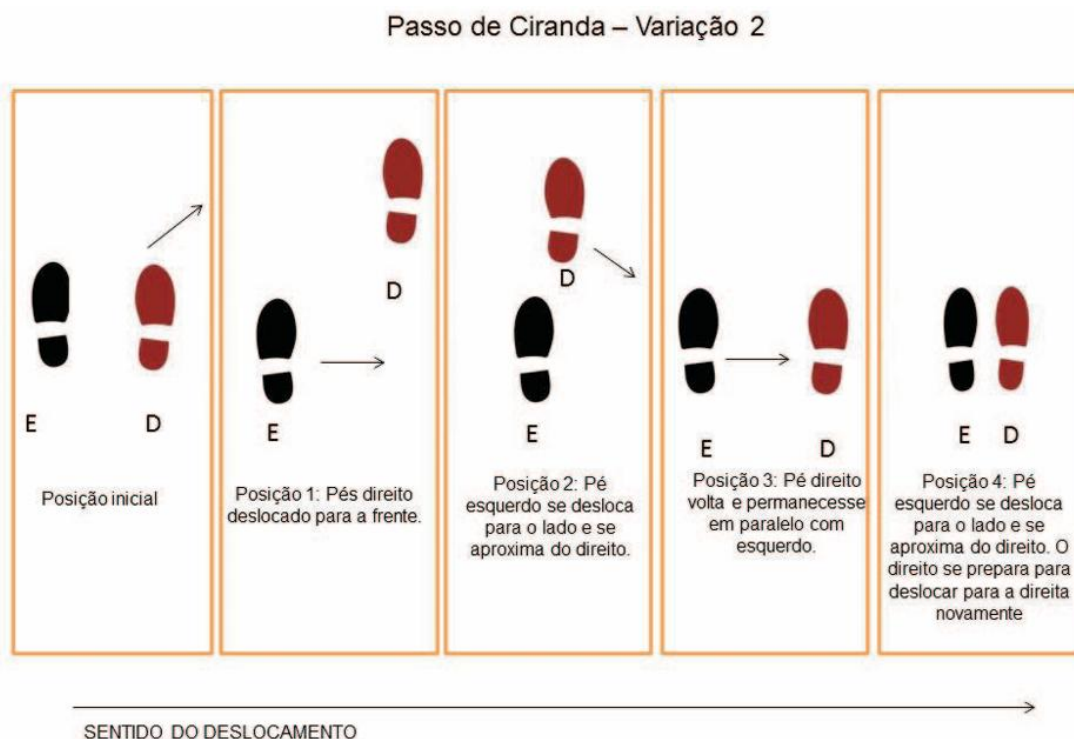
O deslocamento da roda ocorre, predominantemente, para a direita, em sentido anti-horário (Campana, 2011, p. 38). Padre Jaime C. Diniz (1960, p. 30) descreve este movimento "da esquerda para a direita" como o mais frequente. No entanto, essa direção não é imutável. O Dossiê INRC também registra a possibilidade de mudança de direção, com a roda girando no sentido horário e a inversão do movimento dos pés. Para se deslocar, deve-se posicionar o pé oposto à direção desejada: o pé direito à frente para mover-se à esquerda e o pé esquerdo à frente para mover-se à direita. (IPHAN 2014, p. 78). As figuras 5 e 6 demonstram variações dos passos.

Figura 5 – movimento dos pés – variação 1



Fonte: Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 79)

Figura 6 – movimento dos pés – variação 2



Fonte: Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 79)

Ainda referindo-se a dança, Evandro Rabello em sua obra, cita a pesquisa de Josemir Camilo, que descreveu um dos passos denominado "a onda". "Na onda, as pessoas vão a frente com o tórax, erguem o antebraço até a altura do peito, depois retrocedem o tórax e baixam as mãos dadas" (Rabello, 1979, p. 46)

É importante notar que mesmo dentro de uma estrutura coletiva, a ciranda sempre abriu espaço para a criatividade individual, sendo comum observar uma "infinitude de improvisações de passos" (Rabello, 1979, p. 45; Campana, 2011, p. 38), essa improvisação tem seus movimentos influenciados por outras danças, como o frevo (Diniz, 1960, p. 31).

3. O POTENCIAL PEDAGÓGICO DA CIRANDA: UM DIÁLOGO COM A PEDAGOGIA ORFF-SCHULWERK

Após a contextualização histórica, social e musical da ciranda pernambucana, neste capítulo será estabelecido um diálogo entre a prática da ciranda e uma das mais influentes filosofias de educação musical, a abordagem Orff-Schulwerk. O objetivo é demonstrar como os elementos da ciranda pernambucana se alinham aos princípios pedagógicos desenvolvidos pelos compositores e educadores alemães Carl Orff e Gunild Keetman.

O diálogo proposto neste capítulo aprofunda uma discussão ainda pouco explorada na literatura acadêmica sobre o uso da ciranda na educação musical. Maristela Loureiro Campana, por exemplo, justifica sua pesquisa pela "escassez de material bibliográfico" sobre a ciranda (Campana, 2011, p. 8), uma percepção reforçada posteriormente em artigo com Sonia Lima, onde afirmam que "o conhecimento de suas raízes tem sido pouco disseminado, pelos escassos estudos acadêmicos dedicados ao tema" (Campana; Lima, 2013, p. 181). Apesar dessa lacuna, existem proposições que apontam para o potencial pedagógico da ciranda no ensino de música. As autoras argumentam a favor da inserção da ciranda brasileira no ambiente escolar, e um exemplo prático pode ser encontrado no relato de Jacinto et al. (2017), no qual bolsistas PIBID utilizaram o contexto da ciranda para ensinar cânone a uma turma do 3º ano do Ensino Fundamental. Sendo assim, este capítulo tem como objetivo não apenas reforçar essa perspectiva, mas também ampliar essa discussão, demonstrando como a ciranda de Pernambuco, em específico, pode ser explorada pedagogicamente a partir dos princípios Orff-Schulwerk.

A investigação se fundamentará na obra "Abordagem Orff-Schulwerk: História, Filosofia e Princípios Pedagógicos", de Verena Maschat, João Cunha e Sara Carvalho (2015). O livro oferece uma base aprofundada sobre a pedagogia Orff-Schulwerk, que une expressões de rítmico, linguística, música e movimento. Ao apresentar os pilares desta abordagem, este capítulo buscará articulá-los com as características da ciranda pernambucana, construindo uma ponte para sua utilização como ferramenta pedagógica.

3.1 A abordagem Orff-Schulwerk na educação musical

A abordagem Orff-Schulwerk, desenvolvida pelo compositor e pedagogo Carl Orff em colaboração com Gunild Keetman, se constitui como uma filosofia de educação musical ativa e humanista (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015, p. 30). Seu objetivo é promover o desenvolvimento integral do ser humano por meio de uma vivência artística que une som, palavra e gesto.

O pilar da abordagem Orff-Schulwerk é o conceito de "Música Elementar". Para Orff, "elementar" não significa simples, mas sim pertencente à origem, à "matéria bruta" da expressão humana (*Ibid.*, p. 53). A Música Elementar, portanto, não é apenas música, mas uma união de movimento, dança e linguagem, acessível a todos (*Ibid.*, p. 56). Essa concepção enxerga a música como intrinsecamente ligada à experiência corporal e à fala.

Decorrente dessa ideia, um segundo pilar fundamental é a valorização do corpo como o primeiro e principal instrumento musical (*Ibid.*, p. 47). A abordagem Orff-Schulwerk parte da premissa de que a exploração rítmica e sonora deve começar com os recursos que todos possuem: a voz e o corpo. Através de gestos sonoros, palmas, estalos de dedos, batidas nos joelhos e nos pés, a explora-se o ritmo de forma tátil e concreta antes mesmo de manusear qualquer instrumento externo (*Ibid.*, p. 48).

O terceiro pilar é a ênfase que a prática sempre antecede a teoria (*Ibid.*, p. 28). O foco está na experimentação, na descoberta e no jogo como fontes primárias de conhecimento (*Ibid.*, p. 45). Nesse contexto, a improvisação e a criação tornam-se ferramentas pedagógicas essenciais. Em vez de serem meros reprodutores de músicas prontas, os participantes são constantemente encorajados a "criar a sua própria música", tornando-se agentes ativos em seu processo de aprendizagem (*Ibid.*, p. 57, 58). Com esse intuito foi criado o "Orff Instrumentarium", um conjunto de instrumentos tecnicamente acessíveis, concebidos para tornar o ato de criar música uma experiência lúdica.

Finalmente, a abordagem Orff-Schulwerk possui um forte componente social e coletivo. Cantar, dançar e tocar em grupo são atividades centrais, pois promovem um ambiente afetivo de colaboração, partilha e interação, onde cada indivíduo encontra o seu lugar, independentemente de seu nível de habilidade (*Ibid.*, p. 45, 59). A experiência musical é, portanto, uma vivência social que fortalece laços e desenvolve valores como a solidariedade e a escuta mútua.

3.2 Pontos de convergência: articulando a ciranda com os princípios Orff-Schulwerk

A observação da ciranda pernambucana revela afinidades significativas com os princípios da abordagem Orff-Schulwerk: a união das artes, a ênfase na inclusão e no coletivo, a conexão entre corpo e ritmo, o estímulo à criação e a musicalidade acessível. Esta seção dedica-se a articular esses pontos de convergência, demonstrando como a tradição e a pedagogia se encontram.

Um dos pilares da abordagem Orff-Schulwerk é seu forte componente social. De acordo com Cunha, Carvalho e Maschat (2015, p. 59), o trabalho em equipe é uma dinâmica básica, fazendo com que cada pessoa encontre seu lugar no grupo, independentemente de sua aptidão musical. Esse princípio encontra-se presente na formação da roda de ciranda. A roda é, em sua essência, um convite à participação coletiva e símbolo de inclusão e espaço democrático (Diniz, 1960, p. 31).

Complementando esse caráter social, tanto a ciranda quanto a pedagogia Orff-Schulwerk compartilham a valorização da acessibilidade musical. A abordagem Orff-Schulwerk propõe o uso de elementos musicais simples e tecnicamente acessíveis para garantir a participação de todos (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015, p. 45). De modo similar, a ciranda se mostra acessível: suas melodias de âmbito reduzido facilitam o canto coletivo, e sua roda permanece aberta à participação espontânea, como destaca o Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 93). Essa abertura proporciona um ambiente de aprendizado inclusivo, onde o engajamento é natural e bem-vindo.

Outro ponto de convergência fundamental é a valorização do corpo como meio de expressão musical. Como já citado, a filosofia Orff-Schulwerk reconhece o corpo humano como o primeiro e principal instrumento, e propõe que a experiência sonora se inicie com gestos corporais antes da introdução de instrumentos externos. A ciranda incorpora esse princípio unindo canto e dança. A dança funciona como expressão física direta da música e de sua pulsação, com a marcação dos passos respondendo à batida do bombo; o canto por sua vez, usa a voz humana como instrumento natural de expressão musical.

Essa integração se amplia no conceito de "música elementar" de Orff, que propõe a união entre movimento, linguagem, dança e música. Na ciranda, esses elementos se combinam: os versos ritmados acompanham a melodia e os passos da dança (Diniz, 1960, p. 25). O tema dos versos, muitas vezes inspirados no cotidiano da comunidade, converge com o princípio Orff-Schulwerk de

utilizar material culturalmente significativo como ponto de partida para a musicalização (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015, p. 30).

Entre as afinidades mais expressivas entre ciranda e a Orff-Schulwerk está o espaço reservado à criação e à improvisação. A abordagem Orff-Schulwerk busca transformar o aprendiz em agente ativo, incentivando a criação de sua própria música (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015, p. 49). Essa dimensão criativa está presente de forma marcante na figura do mestre-cirandeiro, cuja prática baseia-se na improvisação de versos em tempo real, em resposta ao ambiente e à interação com os participantes (IPHAN, 2014, p. 113).

Essa comparação se fortalece quando analisamos os papéis do mestre cirandeiro e do professor na abordagem Orff-Schulwerk. Ambos atuam como líderes e mediadores do processo de aprendizagem coletiva. O mestre cirandeiro detém o saber da tradição, adquirido por meio da prática e da vivência (IPHAN, 2014, p. 112), enquanto o professor Orff-Schulwerk fundamenta sua atuação em sólida formação artística e pedagógica (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015, p. 40). Apesar das origens distintas, ambos compartilham métodos semelhantes: lideram o grupo, organizam a atividade, promovem a expressão e conduzem a experiência musical por meio da prática. Além disso, tanto o mestre quanto o professor estimulam a participação ativa dos integrantes, pois essa participação é essencial para o desenvolvimento das atividades.

3.3 A Ciranda como recurso para aprendizagem musical e social

A estrutura da ciranda, com sua dinâmica de pergunta e resposta, funciona como um exercício para o desenvolvimento da memória musical. O coro precisa repetir ou responder ao verso cantado pelo mestre, o que exige escuta atenta e memorização da melodia, do ritmo e do texto (Diniz, 1960, p. 26). A prática de reter e lembrar melodias, frases e timbres é constantemente estimulada.

Para além disso, o ambiente da ciranda revela-se apropriado para o desenvolvimento da percepção auditiva. Conforme o Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 93), as melodias da ciranda "raramente ultrapassam de uma oitava e geralmente não ultrapassam de movimentos em intervalos de quintas, sendo que as notas tipicamente procedem em intervalos de segundas ou terças". Essa delinação quando orientada pelo professor, facilita a conscientização e o posterior reconhecimento de intervalos, escalas e modos.

Sendo uma manifestação essencialmente cantada, a ciranda também oferece um terreno para o desenvolvimento de habilidades vocais. O formato de verso e resposta funciona como um mecanismo para a prática da afinação vocal. O professor, no papel de mestre, pode apresentar uma frase melódica, que serve como um modelo auditivo para os alunos. Ao cantarem a resposta, os alunos são levados a um exercício de escuta atenta e imitação, buscando igualar as alturas e o contorno melódico proposto. A natureza repetitiva dos refrãos reforça essa prática, permitindo a correção e o ajuste da afinação de forma coletiva. O controle respiratório pode ser ensinado como consequência natural da necessidade de sustentar as frases musicais do canto. O professor pode direcionar a atenção dos alunos para a respiração adequada para cantar uma frase inteira do coro. Além disso, o educador pode guiar os alunos a interpretar as canções com diferentes dinâmicas, articulações e intenções, trabalhando o fraseado e a expressão, o que corresponde ao princípio Orff-Schulwerk de valorização do corpo como o primeiro e principal instrumento musical (Cunha; Carvalho; Maschat, 2015, p. 47).

A ciranda é igualmente, um ambiente rico para a internalização do ritmo. De acordo com o Dossiê INRC (IPHAN, 2014, p. 100), o bombo fornece uma pulsação estável e forte que guia os passos dos dançarinos. O professor pode usar esta batida regular como uma base auditiva e física ideal para o desenvolvimento da capacidade dos alunos de sentir e manter o pulso.

Além disso, a diversidade de estilos dentro ciranda, como constatado por Diniz (1960) e Rabello (1979), oferecem um material para o estudo do andamento. O professor pode apresentar ao grupo cirandas com um ritmo mais lento, e contrastá-las com um estilo mais rápido. Ao vivenciar música em diferentes velocidades, os alunos poderão distinguir e a se adaptar a diferentes velocidades.

A prática da ciranda também pode servir para estimular a improvisação. O principal campo para a improvisação na ciranda está na figura do mestre, cuja habilidade de criar versos espontaneamente é uma marca distinta. O professor na liderança da ciranda, pode estimular os alunos a assumirem alternadamente esse papel; assim, cada um pode usar sua criatividade e compor ativamente seus próprios versos. Além do mais a improvisação não se limita ao texto. Conforme Rabello (1979, p. 43), a dança da ciranda é marcada por uma "infinidade de improvisações de passos", e os instrumentistas de sopro frequentemente criam "passagens melódicas espontâneas" (IPHAN, 2014, p. 88). O professor pode usar esses elementos como um convite à criação de melodias, e a criação pode estender-se a criação de movimentos em resposta à música, refletindo a visão Orff-Schulwerk de que a música deve ser uma "criação ativa" dos participantes (Cunha;

Carvalho; Maschat, 2015, p. 57). O fato de a ciranda exemplificar de forma concreta a fusão de música e dança, a torna cenário fértil para a improvisação de movimentos e o desenvolvimento da coordenação motora.

Ademais, a ciranda é, em sua essência, uma prática social ideal para o desenvolvimento da interação e cooperação, o que é um pilar da Orff-Schulwerk. De acordo com Cunha, Carvalho e Maschat (2015, p. 59), a dinâmica básica dessa proposta pedagógica é o trabalho em equipe, fazendo com que cada participante encontre o seu lugar. Este princípio está presente na formação da roda de ciranda, onde o ato de dar as mãos para mover-se em um único pulso é uma prática de trabalho coletivo (Diniz, 1960). Campana aprofunda essa noção ao explicar que a prática de danças circulares "simboliza a união; o dançar juntos, de mãos dadas, permite sentir a aproximação do outro, trazendo a alegria de dançar e cantar no mesmo ritmo e movimento" (Campana, 2011, p. 12).

Por fim, a ciranda oferece oportunidades para a prática da liderança compartilhada. Embora o mestre seja o condutor principal, a liderança pode ser distribuída. Rabello (1979, p. 77) descreve, por exemplo, a figura do "contra-mestre", que atua como o "eventual substituto" do mestre principal. O professor pode, portanto, convidar diferentes alunos para liderar o grupo. Essa atividade cooperativa insere os alunos em um ambiente onde o fazer musical coletivo se torna ferramenta para a construção de laços sociais e para o desenvolvimento do senso de pertencimento. A eficácia da ciranda nesse aspecto social é confirmada por Jacinto et al. (2017), que, em seu relato de experiência, observaram que a prática da ciranda em sala de aula "contribuiu para a socialização especialmente dos novos estudantes haitianos, que recentemente ingressaram na turma" (Jacinto et al., 2017, p. 9).

4. PROPOSTA DE AULA: A MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DA CIRANDA PERNAMBUCANA

Após a fundamentação teórica da ciranda pernambucana e a análise de seu potencial pedagógico à luz da abordagem Orff-Schulwerk, este capítulo dedica-se a materializar a pesquisa em uma proposta prática e aplicável. O objetivo é transformar as convergências teóricas identificadas em um roteiro de aula estruturado, oferecendo ao educador musical um caminho concreto para utilizar a ciranda como ferramenta para o desenvolvimento integrado de habilidades musicais, motoras e sociais.

4.1 Justificativa

A presente proposta se justifica pela necessidade de conectar a educação musical às raízes da cultura popular brasileira, utilizando a ciranda pernambucana, uma manifestação com evidente potencial pedagógico. Conforme discutido no capítulo anterior, a ciranda alinha-se de forma natural aos princípios da abordagem Orff-Schulwerk, que valoriza a participação ativa, a integração entre música e movimento, a prática coletiva e o estímulo à criatividade. A utilização da ciranda em sala de aula responde, portanto, à necessidade de oferecer um repertório culturalmente significativo que, como defendem Campana e Lima (2013), possibilita a formação de uma identidade nacional e o desenvolvimento de uma percepção musical mais aguçada. Sendo assim, esta aula visa utilizar a estrutura lúdica e inclusiva da ciranda como um ambiente de aprendizagem, no qual os alunos terão a oportunidade de experimentar a música de forma integrada e participativa.

4.2 Objetivos da aula

Ao final desta vivência, que integra as dimensões musical, motora e social, espera-se que os alunos sejam capazes de, no âmbito musical, manter uma pulsação regular através do canto e do movimento corporal, reproduzir frases rítmicas e melódicas simples, participar de atividades de improvisação e reconhecer auditivamente o pulso, o andamento e os timbres da ciranda; no âmbito motor, executar os passos básicos da dança, desenvolvendo a coordenação motora, e integrar o canto ao movimento, aprimorando a consciência corporal; e no âmbito social, participar de uma atividade coletiva, desenvolvendo a cooperação e a escuta ativa, respeitar os turnos de fala e canto e experimentar um sentimento de pertencimento através da vivência musical compartilhada.

4.3 Público-alvo, duração e recursos

A presente proposta de aula foi concebida para alunos do Ensino Fundamental II, especificamente para turmas do 6º ao 9º ano (aproximadamente 11 a 14 anos de idade), faixa etária em que os alunos possuem maior capacidade para a abstração e o aprofundamento nas interações musicais e sociais da ciranda. Para a sua aplicação, estima-se a duração de 50 minutos, tempo planejado para permitir a execução de todas as etapas do roteiro. Será necessário um espaço amplo,

como uma sala, pátio ou quadra, que permita a formação de uma roda, e o uso de equipamento audiovisual, como um aparelho de som e projetor, para a exibição de um vídeo de uma ciranda tradicional.

4.4 Roteiro da aula

Este roteiro apresenta uma sequência de atividades que buscam integrar os princípios da abordagem Orff-Schulwerk à vivência da ciranda pernambucana, progredindo do individual para o coletivo e da exploração para a criação.

1. Aquecimento e Sensibilização (5 minutos): O objetivo desta etapa é preparar o corpo e a escuta, ativando a percepção rítmica e a interação do grupo. O professor, através de uma gravação, inicia uma pulsação estável com o som do bombo. Os alunos são convidados a caminhar livremente pela sala, internalizando o pulso e ajustando seus passos às variações de andamento propostas. Em seguida, o professor executa um padrão rítmico simples usando gestos sonoros (palmas, estalos, batidas no peito ou nas pernas), e os alunos o imitam em resposta.

2. Apresentação da Ciranda (10 minutos): O professor exibe um vídeo² curto (2-3 minutos) de uma ciranda pernambucana em ação, como as de Lia de Itamaracá ou de grupos documentados no Dossiê INRC (IPHAN, 2014). Enquanto assistem, o professor chama a atenção para os elementos centrais: a roda de mãos dadas, a dança, o canto e os instrumentos. De forma breve, o professor contextualiza a prática da ciranda em Pernambuco, explicando sua importância como expressão coletiva de identidade cultural.

3. Vivência Rítmica e Corporal (10 minutos): O professor retoma a pulsação do bombo. Os alunos, agora parados, são convidados a marcar o tempo forte com o pé esquerdo, sentindo o "balanço" da ciranda. Mantendo a marcação com os pés, o professor adiciona os ritmos da caixa e do ganzá, que podem ser reproduzidos pelos alunos através de gestos sonoros. A turma é dividida em grupos, cada um responsável por um instrumento.

4. Vivência da Roda e do Canto (15 minutos): Os alunos são convidados a dar as mãos e formar a roda. O professor, atuando como mestre, ensina um refrão simples de uma ciranda tradicional. O ensino é feito frase por frase, no modelo de verso e resposta. Ao som de uma

² Como sugestão, um exemplo de vídeo que pode ser utilizado é "Essa Ciranda Quem Me Deu Foi Lia". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3Pt3pjLjBog&list=RD3Pt3pjLjBog&start_radio=1. Acesso em: 2 ago. 2025.

gravação, com a roda formada, o professor ensina o passo básico da dança. Após a familiarização com os passos, a turma é convidada a cantar o refrão enquanto dança.

5. Criação e Improvisação (5 minutos) Mantendo a roda em movimento e inspirado pela música apresentada, o professor improvisa um verso simples e convida os alunos a responderem. Em seguida o professor estimula os próprios alunos a assumirem o papel de "mestre", criando novos versos e variações melódicas.

6. Roda de Encerramento (5 minutos): Sentados em círculo, os alunos são convidados a compartilhar suas impressões. O professor pode guiar a conversa com perguntas como: "O que vocês acharam da experiência?", "Qual foi a parte mais fácil ou mais difícil?" e "O que a música e a dança da ciranda transmitiram para vocês?".

4.5 Avaliação

A avaliação desta proposta de aula deve ser coerente com a filosofia da abordagem Orff-Schulwerk, que valoriza os processos de aprendizagem. De acordo com Cunha, Carvalho e Maschat (2015, p. 45), "o trabalho prático e a vivência estão em primeiro plano", o que justifica uma avaliação formativa, focada na observação da participação e do desenvolvimento dos alunos.

Durante as atividades, o educador deve estar atento a diversos aspectos, como a integração do aluno à roda, sua participação no canto coletivo e seu envolvimento nas propostas. Também deve-se analisar como ele se relaciona com os colegas, se pratica a escuta ativa nas dinâmicas de verso e resposta, e se colabora para a manutenção do pulso e do movimento coletivo. É relevante notar a evolução do aluno na manutenção da pulsação, na afinação e na coordenação dos passos, valorizando as tentativas de improvisação como um indicativo de apropriação da experiência. A Roda de Encerramento funciona como um momento de autoavaliação. Ao compartilhar suas percepções sobre a experiência, os alunos oferecem ao professor indicativos relevantes da compreensão dos elementos musicais e do impacto social da atividade, permitindo uma avaliação mais ampla e significativa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho partiu do questionamento central: "de que maneira a ciranda pernambucana pode ser utilizada como recurso para a musicalização?". Ao longo dos capítulos, a pesquisa demonstrou que a ciranda constitui um rico ambiente de aprendizagem, especialmente quando suas práticas são fundamentadas nos princípios da abordagem Orff-Schulwerk.

Os principais achados desta pesquisa confirmam essa tese. Primeiramente, a descrição da ciranda pernambucana no Capítulo I revelou uma estrutura que une os elementos que Carl Orff considerava a base da "Música Elementar": a palavra (através dos versos do mestre), o som (na melodia e no ritmo) e o movimento (na dança em roda). A articulação teórica do Capítulo II, demonstrou que as práticas da ciranda - o trabalho coletivo em roda, a figura do mestre como facilitador, a improvisação no canto responsorial e a integração de corpo e ritmo -, alinham-se totalmente aos princípios pedagógicos Orff-Schulwerk. Por fim, a proposta de aula apresentada no Capítulo III materializou essa conclusão, mostrando como a vivência da ciranda pode ser utilizada para desenvolver, de forma lúdica e integrada, habilidades musicais, motoras e sociais.

É importante, contudo, apontar as limitações deste estudo. A pesquisa se concentrou em uma investigação teórica e documental. Soma-se a isso o fato de que a proposta de aula aqui apresentada é um roteiro idealizado que não foi submetido à aplicação prática e à observação em um contexto escolar real.

Dessa forma, este trabalho abre caminhos para futuros desdobramentos. Sugere-se a realização de pesquisas de campo que apliquem a proposta de aula em diferentes realidades escolares, a fim de avaliar seu impacto e adaptar suas estratégias. Outros estudos poderiam explorar o diálogo entre a abordagem Orff-Schulwerk e outras manifestações da cultura popular brasileira, como o coco, o maracatu e o frevo, ampliando o repertório de recursos pedagógicos culturalmente relevantes. A ciranda pernambucana, como se demonstrou, é uma fonte rica de conhecimento e uma potente ferramenta para uma educação musical mais humana, criativa e brasileira.

REFERÊNCIAS

CAMPANA, Maristela Alberini Loureiro. **Ciranda: do canto de roda ao universo composicional contemporâneo**. Campinas, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CAMPANA, Maristela Alberini Loureiro; LIMA, Sonia Regina Albano de. As Cirandas Brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes. In: **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, Ano IV, n. 02, p. 168-183, jul./dez. 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CUNHA, João; CARVALHO, Sara; MASCHAT, Verena. **Abordagem Orff-Schulwerk: História, Filosofia e Princípios Pedagógicos**. 1ª edição, Aveiro: UA Editora, 2015.

DINIZ, Jaime C. **Ciranda: Roda de Adultos no Folclore Pernambucano**. Recife: DECA, 1960.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco**. Recife: IPHAN/FUNDARPE, 2014.

JACINTO, Cristini; LAMIN, Laisla Cristina; GAERTNER, Taylise Vogelbacher; FERNANDES, Vanessa. O cânone no cirandar do Pibid Música. In: **Anais do Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**, 23., 2017, Manaus. Anais. Manaus: ABEM, 2017.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. **Música Modal na Ciranda de Adultos**. João Pessoa, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, 2011.

RABELLO, Evandro. **Ciranda: dança de roda, dança da moda**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1979.

