



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA**

HEBERTON DOS SANTOS LOBATO

ENCANTOS DA TERCEIRA IDADE: um estudo das ações básicas de esforço e sua relação com o brinquedo cantado no processo de criação-ensino-aprendizagem da dança.

**Belém
2013**



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA**

HEBERTON DOS SANTOS LOBATO

ENCANTOS DA TERCEIRA IDADE: um estudo das ações básicas de esforço e sua relação com o brinquedo cantado no processo de criação-ensino-aprendizagem da dança

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - UFPA, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado Pleno em Dança, orientada pela Prof.^a M. Sc. Simei Santos Andrade.

**Belém
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA.

Lobato, Heberton dos Santos

Encantos da terceira idade: um estudo das ações básicas de esforço e sua relação com o brinquedo cantado no processo de criação-ensino-aprendizagem da dança / Heberton dos Santos Lobato; orientadora Prof^a M. Sc. Simei Santos Andrade. 2013.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2013

1. Dança – estudo e ensino. 2. Idosos - recreação. 3. Envelhecimento – aspectos fisiológicos. 4. Brinquedo cantado. I. Título.

CDD - 22. ed. 790.1926



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE ARTES VISUAIS



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao nono dia do mês de setembro do ano de 2013, às 09 horas, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelas professoras: Profª Me. Simeia Santos Andrade (orientadora e presidente), Profª Me. Érika Silva Gomes (examinadora) e Profª Me. Maria Lúcia da Silva Uchôa (examinadora) para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno Heberton dos Santos Lobato, intitulado: ENCANTOS DA TERCEIRA IDADE: UM ESTUDO DAS AÇÕES BÁSICAS DE ESFORÇO E SUA RELAÇÃO COM O BRINQUEDO CANTADO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO-ENSINO-APRENDIZAGEM DA DANÇA. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi APROVADO com conceito EXCELENTE

com as seguintes observações Revisão textual e acrescentar os fontes de pesquisa na seção I. Em virtude da sua relevância o TCC foi indicado para publicação em forma de livro, artigo e vídeo de experiências.

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 09 de Setembro de 2013

Simeia Santos Andrade
Profª. Me. SIMEIA SANTOS ANDRADE
Orientadora

Érika Silva Gomes
Profª. Me. ÉRIKA SILVA GOMES
Examinadora

Maria Lúcia da Silva Uchôa
Profª. Me. MARIA LÚCIA DA SILVA UCHÔA

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadoras ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas, neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura: Helinton dos Santos Rolato

Local e Data: Belém, 09 de outubro de 2013

Dedico ao meu pai Hermes e à minha mãe Terezinha pelo amor, oração, incentivo, apoio e paciência; a meus irmãos Weliton, Heverton e Kátia pelo convívio/aprendizado em família; e aos meus sobrinhos Diogo, Sabrina, Samuel, Arthur e, em especial, ao Anderson (in memória) que me ensinou que é preciso amar as pessoas no tempo presente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pelo dom da vida, pois sem ele não teria forças para enfrentar os inúmeros obstáculos que surgiram/surgem pelos caminhos.

Aos idosos pelo carinho, paciência, dedicação, respeito, amor e confiança depositados em mim, além do incentivo para continuar investigando novos caminhos educacionais, na terceira idade, que contribuam para uma melhor qualidade de vida pela dança.

À minha orientadora/mãe Simei Andrade, pelos momentos dedicados a compreender e clarear minhas ideias. Pelo carinho, amizade e conhecimentos lúdicos transmitidos. Além do respeito às minhas limitações, confiança e ajuda nas horas difíceis.

Aos meus colegas/amigos: Juhlly Moraes, Mariana Nascimento, Patrícia Costa, Jéssica Nascimento, Gessica Souza, Ana Carolina Lamarão, Brenda Silva, Elaine Freitas, Fladilson Vilhena, Izabela Borges, Jessica Magno, Luís Felipe Santos, Luyanne Mayelle Souza, Magali Lobato, Marília Moreira, Osmarino Teixeira, Pedro Lucas Souza, Rafaela Centeno, Roberta Mescouto, Deborah Lago; pela troca de conhecimentos, momentos de alegrias e, principalmente, por terem me ensinado durante esses três anos e meio que o respeito ao outro é tudo.

Ao Jorge Machado, escritor abaetetubense, por ter me acolhido e disponibilizado parte de seu acervo fotográfico para esta pesquisa.

Aos meus amigos Williame Pinheiro, Dedival Brandão e Doca pelo companheirismo e apoio.

À minha amiga Débora Ribeiro pelo carinho e trocas de experiências ímpares que levarei por toda a minha vida.

Enfim, por todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para o meu sucesso tanto como educador quanto ser humano.

Muito obrigado!

RESUMO

O presente estudo trata-se de uma pesquisa em Arte, com foco na linguagem da Dança, tendo como objetivo geral fazer um estudo, por meio do brinquedo cantado, sobre as *Ações Básicas de Esforço* no grupo *Encantos da Terceira Idade* em Abaetetuba. Está estruturado em quatro Seções. Na primeira, faz uma breve contextualização da história da dança apresentando os principais teóricos/base que nortearam essa investigação bem como os conceitos de Laban, ludicidade e envelhecimento; na segunda, é descrito o contexto sociocultural onde se deu a investigação trazendo à tona falas das 21 (vinte e uma) interlocutoras; na terceira, externa-se todo o processo vivido/experimentado junto às idosas apontando em análise os efeitos lúdicos no corpo senil; Finalmente, traçam-se as considerações gerais a respeito da pesquisa. Trata-se de uma pesquisa-ação ou participante numa perspectiva qualitativa, por considerarmos a que melhor se adapta aos objetivos propostos da investigação.

Palavras-chave: Dança. Ações Básicas de Esforço. Terceira Idade. Brinquedo Cantado. Memória.

RESUMEN

En el presente estudio es una investigación en arte, centrándose en el lenguaje de la danza, con el objetivo de hacer un estudio a través del juguete cantado en las *Acciones Básicas de Esfuerzo* en el equipo *Encantos da Terceira Idade* en Abaetetuba. Se estructura en cuatro secciones. En primer lugar, una breve contextualización de la historia de la danza que presenta la principal base teórica / que guiaron esta investigación, así como los conceptos de Laban, la alegría y el envejecimiento, en la segunda, se describe el contexto sociocultural en el que la investigación se llevó a cabo con lo que las líneas de 21 (veintiún) interlocutores, en el tercero, externo al proceso vivido / experimentado con los ancianos apuntando analizaron los efectos sobre el cuerpo senil lúdica y, por último, elaborar las consideraciones generales sobre la investigación. Se trata de una investigación-acción o participante en una manera cualitativa, teniendo en cuenta el más adecuado a los objetivos de la investigación propuesta.

Palabras clave: Danza. Acciones básicas de esfuerzo. Tercera Edad. Juguete Cantado. Memoria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Estrela Labaniana.....	22
Figura 2- Pilão.....	31
Figura 3- Círio de N.S. da Conceição anos 60.....	34
Figura 4- Círio de N.S. da Conceição 2010.....	34
Figura 5- Frente de Abaetetuba 1- 1961.....	35
Figura 6- Frente de Abaetetuba 2- 2013.....	35
Figura 7- Cordão de boi “Pingo de Ouro”.....	36
Figura 8- Artesã de miriti Nina Abreu.....	36
Figura 9- Assembleia Abaetetubense anos 60.....	36
Figura 10- Praça da Bandeira- 1966.....	36
Figura 11- Aula de Dança 1- Garagem.....	38
Figura 12- Palestra com fisioterapeuta- Garagem.....	38
Figura 13- Frente da nova sede do C.C.P.I.....	39
Figura 14- Aula de Dança 2 (Nova sede).....	39
Figura 15- Apresentação na ETDUFPA.....	42
Figura 16- Apresentação na Festa do Divino.....	42
Figura 17- Passeio à praia de Beja- 2011.....	48
Figura 18- Idosos e funcionários do C.C.P.I- 2013.....	48
Figura 19- Movimentos do Brinquedo Cantado “Põe a mão na boca”.....	50
Figura 20- Movimentos do jogo/aquecimento “Roda da criação”.....	55
Figura 21- Massagem coletiva.....	56
Figura 22- Movimentos do brinquedo cantado “Assum Preto”.....	58
Figura 23- Aquecimento corporal 1.....	60
Figura 24- Aquecimento corporal 2.....	60
Figura 25- Torção corporal.....	63
Figura 26- Palmadinhas.....	63
Figura 27- As sete direções primárias.....	64
Figura 28- Movimento de balança do tronco.....	65
Figura 29- Níveis espaciais.....	67
Figura 30- “Vossa senhoria”- Filas.....	68
Figura 31- “Vossa senhoria”- Roda.....	68
Figura 32- Ações Cotidianas.....	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 UM PERCURSO TEÓRICO/CRÍTICO SOBRE AS AÇÕES BÁSICAS DE ESFORÇO NO CONTEXTO LÚDICO DA TERCEIRA IDADE.....	15
2.1 DÁ UMA RODADINHA E TRÊS PULINHOS, E AGORA? BREVE HISTÓRIA DA DANÇA E A TEORIA DO ESFORÇO DE RUDOLF LABAN..	15
2.2 CIRANDA, CIRANDINHA VAMOS TODOS CIRANDAR: O BRINQUEDO CANTADO NA PESQUISA.....	23
2.3 QUE TEMPO BOM QUE NÃO VOLTA NUNCA MAIS: A SITUAÇÃO DO IDOSO EM FOCO.....	28
3 “SÓ DE PENSAR NA MARDITA, ME ALEMBREI DE ABAETÉ”: O UNIVERSO DA PESQUISA.....	33
4 MAS O GATU NÃO MORREU, EU, EU: O ESTUDO DE CAMPO.....	47
4.1 PAI FRANCISCO ENTROU NA RODA: PROPOSIÇÕES LÚDICAS DE CRIAÇÃO-ENSINO-APRENDIZAGEM DA DANÇA E A COLETA DE DADOS.....	48
4.2 (RE)CRIAR BRINCANDO: ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA NA TERCEIRA IDADE.....	59
4.2.1 A preparação.....	60
4.2.2 Vértice criativo I: “Fui na Espanha”.....	61
4.2.3 Vértice criativo II: “Vossa Senhoria”.....	66
5 DIGA UM VERSO BEM BONITO, DIGA ADEUS E VAI EMBORA: AS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS.....	73

1 INTRODUÇÃO

Nascido em Abaetetuba, comecei a dançar desde pequeno na comunidade católica de São Sebastião, na qual criei um grupo de dança religiosa. Com quinze anos, dancei pela primeira vez numa quadrilha junina e com dezesseis criei a minha própria. Ao terminar o ensino médio fiz o curso Técnico em Enfermagem, mas não exerci a profissão. Posteriormente, dancei em bandas de brega até no início de 2007, quando passei no curso técnico de Interprete-Criador em Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA¹ – ETDUFPA, o qual concluí em 2008. Terminando o curso técnico voltei para Abaetetuba, onde passei somente um ano lá, pois em 2010 passei no vestibular do curso de Licenciatura em Dança da UFPA e aqui estou nos últimos passos para me formar.

Depois desta sucinta trajetória pessoal, que a meu ver é necessária para que o leitor entenda o quanto de experiência o autor têm, e buscando expor mais a embalagem desse produto, comunico a todos que o objetivo geral dessa pesquisa perpassou em “fazer um estudo, por meio do brinquedo cantado, sobre as *Ações Básicas de Esforço no grupo Encantos da Terceira Idade* no município de Abaetetuba”, cujo problema levantado era: em que medida as Ações Básicas de Esforço de Rudolf Von Laban podem contribuir para o processo ensino-aprendizagem e criação da dança, por meio do Brinquedo Cantado, na Terceira Idade? Tendo como hipótese: possibilidades de desenvolverem nos sujeitos envolvidos no Grupo “Encantados da Terceira Idade” qualidades de dinâmicas em seus movimentos em que as *Ações Básicas de Esforço* de Laban (socar, talhar, flutuar, deslizar, torcer, pressionar, pontuar e sacudir) e o *Brinquedo Cantado*, presentes nas suas memórias, imbuídos de aspectos musicais, linguísticos, afetivos, sociais, físicos, coreográficos, culturais e históricos possam facilitar e ou contribuir para a criação e interpretação de coreografias compatíveis com sua estrutura física - Terceira Idade.

O grupo pesquisado reside em Abaetetuba, cidade localizada na mesorregião do nordeste paraense, e faz parte do Centro de Convivência da Pessoa Idosa Francisco Maués Carvalho o qual desde o ano 2000 desenvolve uma série de atividades com a pessoa idosa².

Com mais de 10 anos de existência o grupo de dança só tem em seu repertório trabalhos coreográficos em cima de danças regionais. Possui cerca de 26 dançarinas ativas,

¹ Universidade Federal do Pará.

² Conceito instituído pelo Estatuto do Idoso, Lei nº 10.741/2003, que considera idosa pessoa com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos.

entre as quais apenas 21 (vinte e uma) nas faixas etárias entre 52 a 86 anos de idade participaram dessa investigação.

Hoje, um dos mais antigos da cidade de Abaetetuba, o grupo “Encantos” tem coreografias e repertório previamente ensaiados devido ao longo trabalho desenvolvido por profissionais que por ele passaram ou que ainda permanecem como é o caso da Educadora Física Ângela Silva, primeira professora/coreógrafa, e eu.

Buscando desenvolver um trabalho diferenciado com as idosas desse grupo, desde 2011 quando fui contatado pela Secretária de Educação do Município de Abaetetuba, senti a necessidade de realizar uma pesquisa buscando trabalhar a autonomia na dança, visando com isso desenvolver nas idosas habilidades tanto de intérpretes quanto de criadoras. Além de abrir novas possibilidades para a aprendizagem de outros gêneros de dança.

Para alcançar esse propósito, tomei como base o trabalho desenvolvido pelo estudioso do movimento Rudolf Von Laban e como indutor o Brinquedo Cantado presente em suas memórias, por considerá-los relevantes para o desenvolvimento da dança.

A investigação fundamenta-se nas pesquisas realizadas por Laban, teórico do movimento. Filho de militar viajou por diversos países e estudou na Escola de Belas Artes de Paris, agrega a sua prática o resultado das próprias paixões e lutas interiores e sociais. Criou vários centros de pesquisa buscando o retorno aos movimentos naturais na sua espontaneidade e riqueza, educando por meio do vocabulário de movimento de cada um. Além do mais, criou a Labanotation - escrita do movimento - e atualmente sua pesquisa e metodologia são utilizadas nos mais diversos ramos da arte e da ciência: dança, teatro, educação, trabalho, psicologia, antropologia, entre outros.

Percebendo que os estudos de Laban são vastos, escolhi desenvolver a pesquisa relacionando somente as oito Ações Básicas de Esforço, quais sejam: *Socar, Talhar, Flutuar, Deslizar, Torcer, Pressionar, Pontuar e Sacudir*. Observando que essas ações quando bem trabalhadas em qualquer faixa etária, podem abrir um leque de possibilidades tanto interpretativas como no ato de improvisar, quanto na criação de novas coreografias.

Além das Ações Básicas de Esforço, trago para esta pesquisa as Rodas Cantadas ou Brinquedo Cantado. Sobre este assunto Silveira afirma,

Uma atividade de roda cantada bem conduzida nos levará a um aumento crescente da autoestima do participante, uma vez que une características artísticas, de canto e representação, que causam exposição das crianças [e idosos] a situações fora de suas zonas de conforto. A dança quebra barreiras de preconceitos. O bom profissional saberá como conduzir estas quebras de paradigmas passo a passo, aumentando

gradativamente a exposição do aluno, com dificuldades crescentes, permitindo que todos se soltem, se permitam participar, mesmo que timidamente, da dinâmica, e se tornem seguros de seus corpos, gestos, olhares, postura. Permitindo que se relacionem dentro do grupo de maneira leve e descontraída, permitindo a sociabilização, a estabilidade, a tolerância. Em um próximo nível permitirá a afirmação do fazer livre de julgamento criando segurança e, por fim, incrementando a autoestima da criança [e do idoso], que se torna capaz de agir, falar e olhar o mundo de frente. (2009, grifos nossos)

Não obstante, sabendo da importância do Brinquedo Cantado e procurando clarear o entendimento a cerca dessa denominação, encontrei no site do Projeto Celeiro (2009) que as rodas cantadas:

São também chamadas de brinquedo cantado ou brincadeira cantada, por se assemelharem ao conceito de brincar, brincar com a música, com a voz e com o corpo. As rodas cantadas em geral são verdadeiros desafios à imaginação e a criatividade, uma vez que, apesar de existir uma coreografia padrão, a atividade não exige a reprodução deste modelo, nem quesitos de performance ou perfeição de resultados. Elas são verdadeiras brincadeiras, onde uma proposta rítmica é desenvolvida e recebemos dos participantes um retorno criativo e com significado próprio. Algumas vezes esta dinâmica é provocada por um adulto dinamizador, geralmente em uma atividade recreativa, mas muitas vezes surgem entre as próprias crianças ou jovens em seus momentos de lazer. (SILVEIRA, 2009)

Prosseguindo, além de Laban (1978) e Silveira (2009), já mencionados, outros teóricos dentro de seus campos de estudos contribuíram para edificarmos as bases teórico/prática dessa pesquisa, dentre eles: Andrade (2012; 2013); Acosta (2000); Abrantes (2007); Balbach (2007); Bosi (1987); Bourcier (2001); Carmo Junior (2005); Fernandes (2008); Ferraz e Fusari (1999); Fraiman (2004); Gomes e Costa (2012); Gomes (2009); Goberstein (1998); Gil (2002); Huizinga (1971); Halbwachs (2006); Lobo e Navas (2007; 2008); Le Goff (2003); Le Breton (2011); Loureiro (2000; 2009); Monteiro (2005); Melo (1979); Marques (2008; 2009); Machado (1986); Ostrower (1987); Portinari (1989); Pereira (2011); Rengel (2008); Santos (2003); Schneeberger (2003) e Spréa [s.d].

Este trabalho está dividido em quatro seções: na primeira, fazemos um breve percurso pela história da dança apresentando em seguida o tripé teórico (ações básicas de esforço, brinquedo cantado e envelhecimento) que estrutura nossa pesquisa; na segunda, descrevemos o lócus da pesquisa mostrando a cidade, o local e grupo no qual realizamos a investigação; na terceira, entramos propriamente na investigação onde mostramos como foi a coleta de dados e as atividades desenvolvidas, apontando através de análise como ludicidade e movimentos (ações básicas de esforço) atuam de forma prazerosa no processo de criação-ensino-aprendizagem da dança; Por fim, na quarta, fazemos nossas reflexões finais recapitulando o percurso vivido, bem como sintetizamos a importância da pesquisa para a academia, para as idosas e para mim.

Para trilhar esse estudo valorizando a interação pesquisador /interlocutores, optamos pela pesquisa-ação ou participativa que segundo Gil (2002, p. 55),

[...] é um tipo de pesquisa com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (*apud* THIOLENT, 1985)

Além disso, de acordo com Abrantes (2007), como nosso foco não é quantificar e, sim, qualificar. Então, na coleta de dados elegemos a abordagem qualitativa, pois para a análise de movimentos é a que melhor se enquadra.

Indo além, essa investigação também perpassa pela pesquisa de estudo de campo, visto que,

Tipicamente, o estudo de campo focaliza uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo de lazer ou voltada para qualquer outra atividade humana. Basicamente, a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar suas expressões e interpretações do que ocorre no grupo. Esses procedimentos são geralmente conjugados com muitos outros, tais como a análise de documentos, filmagens e fotografias. (GIL, 2002, p.53)

Ressaltamos que essas entrevistas em nosso estudo de campo foram parcialmente estruturadas que é “[...] quando é guiada por relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso [...]” (GIL, 2002, p.117).

Também trabalhamos em nossa investigação com a descrição e o estudo bibliográfico. Sendo que a descrição permite reconstituir ações por meio da observação bem como “[...] estudar as características de um grupo [...]” (GIL, 2002, p. 43). Enquanto que a bibliográfica “[...] proveniente de fontes escritas, como livros, revistas, jornais, periódicos, anais de eventos e da internet. **[Faz a]** fundamentação teórica e a revisão da literatura” (ABRANTES, 2007, p. 14, grifo nosso).

Em síntese, são essas primeiras impressões que nortearam essa pesquisa e que independente do resultado, buscará contribuir com os estudos feitos na área da Dança no Estado do Pará.

2 UM PERCURSO TEÓRICO/CRÍTICO SOBRE AS AÇÕES BÁSICAS DE ESFORÇO NO CONTEXTO LÚDICO DA TERCEIRA IDADE.

*Daquele tempo de menino
Ainda tenho no meu peito muita saudade
Rodar pião,
Estilingue no pescoço e papagaio pra soltar.*

Moisés e João Paulo
Trecho da música “Tempo Bom”

Neste trabalho, dentre os inúmeros teóricos que nos orientaram, busquei alguns que dialogassem conosco tanto na teoria quanto na prática. Sendo que, tais teóricos e seus conceitos surgiram de acordo com o desenvolvimento da pesquisa. Desse modo, com a função de esquematizar didaticamente essa seção utilizarei subdivisões, nas quais especificarei quais foram e como cada um se fez importante para o entendimento e embasamento desse estudo.

2.1 **Dá uma rodadinha e três pulinhos, e agora? Breve história da dança e a teoria do esforço de Rudolf Laban**

Para falarmos da teoria do movimento de Rudolf Laban, o contexto onde ela surgiu e, conseqüentemente mostrar sua importância para a educação de hoje, faremos de forma sucinta uma volta ao passado através da primeira expressão artística do homem, a dança. Le Goff diz que “[...] o interesse do passado está em esclarecer o presente [...]” (1924, p.13).

A dança se constitui uma das artes mais antigas. Portinari referindo-se a tão nobre expressão assevera:

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história. (1989, p.11)

A dança está presente na vida do ser humano, nos seus movimentos cotidianos. Ela existiu desde que o homem habitava as cavernas, Bourcier (2001) ao falar da pré-história³ diz ser ela uma época difícil de ser estudada devido a sua vasta extensão temporal. E mais, critica certos autores que interpretaram de forma errônea documentos, sobre a presença da dança nas

³ “[...] há estudiosos que preferem localizar o início da pré-história a partir de 600 mil a.C [...]” (SCHNEEBERGER, 2003, p.14).

gravuras das cavernas, por falta de análise das fontes e imaginação fértil ao acrescentar informações além do que já existia nos fatos.

Como prova que há contradições entre autores ao tentar situar o aparecimento e veracidade da dança na pré-história é só compararmos, respectivamente, Portinari (1989) e Bourcier (2001): um relata que a primeira imagem que se tem da presença da dança remonta 8300 anos a.c. (período do Mesolítico) e foi encontrada na caverna de Cogul (província de Lerida, na Espanha). O outro, afirma que a primeira prova que aponta de fato para o homem dançando data 14000 anos a.c. e, que desconsidera entre os documentos orquésticos⁴ a presença da dança na figura de Cogul.

Como podemos observar as divergências sempre existiram, pois estamos falando de uma época imemorial. Porém, temos uma certeza, de que o homem na pré-história dançou como nos mostra Bourcier (2001, p.5) ao descrever o ancestral dos dançarinos em Gabillou⁵:

A silhueta gravada de um personagem vista de perfil, de cerca de trinta centímetros de altura. A cabeça e o corpo estão cobertos por pele de bisão. As pernas, sem quaisquer dúvidas humanas, indicam uma espécie de salto no lugar. O ângulo do torso com as pernas é de vinte e cinco a trinta graus.

Saindo da pré-história, encontramos indícios da prática da dança em povos do oriente, dentre os quais: assírios, sumérios, babilônios, fenícios, hebreus, egípcios, entre outros. No entanto, aqui me deterei somente aos dois últimos povos visto que há mais documentos orquésticos para estudo.

Entre os hebreus⁶, povo que tem a religião monoteísta como pilar, a Bíblia é a principal fonte de pesquisa da dança. Nela, encontramos em diferentes versículos⁷ os personagens dançando, como exemplificados a seguir: “*Maria, a profetisa, irmã de Aarão, apanhou um pandeiro, e atrás dela saíram todas as mulheres tocando pandeiro e dançando*”⁸ e “[...] *Davi e todos os israelitas dançavam com todo o entusiasmo diante de Deus e cantavam ao som de cítaras e harpas, pandeiros, címbalos e trombetas [...]*”⁹.

Não obstante, a dança hebraica para Bourcier (2001), única entre os povos que não se tornou arte de espetáculo, mostra-se paradoxal quando de um lado não se encontra registrada nas celebrações deixando aparentemente livre sua prática e apresentar uma configuração

⁴ Vem de Orquística (*Orkhestike*) que significa entre os antigos gregos, a arte dos movimentos rítmicos do corpo, a arte da dança; coreografia. (<http://aulete.uol.com.br/orqu%C3%A9stica>)

⁵ Gruta que fica localizada na região da Aquitânia, departamento da Dordonha, França.

⁶ “[...] Primeiro povo efetivamente monoteísta da história” (SCHNEEBERGER, 2003, p. 37).

⁷ Pequeno parágrafo numerado que subdivide o texto da Bíblia.

⁸ Êxodo (15:20)

⁹ 1Crônicas (13: 8)

espacial rígida (rodas, danças em fileiras, giros) e, de outro, ser praticada em meio religioso e ter conteúdo vago.

No Egito, assim como no povo hebreu, a religião teve grande importância e influência, o poder do clero politeísta chegava a rivalizar com o do faraó Amenófis¹⁰ IV, o qual teria realizado a reforma monoteísta que desativou inúmeros templos, distribuiu as terras clericais e pregou o culto a um só deus, Aton (Sol). Como grande ganho, a arte se liberta do tradicionalismo do clero ganhando mais movimentos, leveza e graciosidade. Contudo, após a morte de Amenófis o politeísmo regressa. (SCHNEEBERGER, 2003)

Para mostrar a presença da dança e sua ligação ao culto politeísta, vejamos a descrição de um importante festival egípcio:

Sabe-se que o festival de Abydos realizava-se de acordo com indicações em hieróglifos, garantindo a repetição de um esquema. Havia diretivas para a ação, precedida pela identificação de cada deus: “*Eu sou Hórus*”. Ou: “*Eu sou Nut*”. E assim por diante. Quase sempre, porém, a entrada de Osíris vinha depois da citação do nome de um faraó morto recentemente e simbolizado pelo sacerdote mais graduado. Os personagens usavam máscaras e executavam um gestual estipulado, acompanhado por cantos e danças. (PORTINARI, 1989, p.21)

Portanto, o festival de Abydos acontecia devido os personagens repetirem um esquema escrito em hieróglifo¹¹. Isso, por que:

O cuidado em repetir um cerimonial levou os egípcios a uma primeira notação gráfica da dança através de hieróglifos. Dois exemplos são encontrados em documentos oriundos de túmulos da quinta dinastia, em Giza, datando de cerca de 2700 A.C. , um para a dança de colheita, outro para dança funerária. (PORTINARI, 1989, p.22)

Do oriente para o ocidente, na Grécia berço da civilização ocidental, a dança dentre suas várias funções ocupou um importante papel na educação grega. Essa educação cidadã que se tornava visível pela arte, como afirma o historiador e filósofo da educação Carmo Júnior (2005) só aconteceu porque foi experimentada e compreendida a relação harmônica existente pelo/no estético.

De seu nascimento à sua morte, a civilização grega é completamente impregnada pela dança. Ritos religiosos, pan-helênicos ou locais, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana, a dança está presente por toda a parte. Comprovam-no milhares de documentos em figuras e textos. É possível acompanhar com uma precisão bastante satisfatória a evolução das ideias orquísticas através da cultura grega. (BOURCIER, 2001, p.19)

¹⁰ Faraó do Egito que ao instituir o culto a Aton (sol), na reforma monoteísta, adotou o nome de Aquenáton, que significa “filho de Aton”.

¹¹ Escrita baseada em sinais, geralmente encontrada em documentos nas antigas civilizações (Maia, hitita, egípcia, etc.).

Para os Romanos, que tiveram três períodos distintos, à dança teve diferentes características¹². Entretanto, é no período denominado de Império que surge a pantomima dançada. Sobre esta forma de representar, Portinari relata:

Sua essência consistia em transmitir o enredo de uma peça sem usar a palavra, valendo-se apenas da expressão corporal. O espetáculo era acompanhado de música do começo ao fim e o pantomimo marcava o ritmo, usando uma placa metálica na sola dos pés. Seus trajes eram vistosos, com bordados a fio de ouro, mas também podiam ser bastante sumários, deixando a descoberto as nádegas e o peito. As máscaras alternavam-se com uma pesada maquiagem sobre fundo branco, dependendo da preferência do artista e do personagem a interpretar. Por vezes, para maior efeito, o pantomimo manejava uma capa esvoaçante que ajudava a compor o cenário, simulando nuvens, ondas, asas, labaredas. (1989, p.38)

Até aqui, nessa breve retrospectiva, a arte da dança presente nos povos aqui citados¹³ é bastante expressiva. Todavia, na Idade Média, período mediano entre a Antiguidade e a Idade Moderna, houve casos em que o ato de dançar ora foi condenado ora aceito. E o mais interessante de tudo isso, que a prática da dança que entre a maioria dos povos estava ligada a liturgia, nessa época “[...] é também verdade que, por manifestar a espontaneidade individualista, a dança não se enquadra de forma nenhuma nos cânones” (BOURCIER, 2001, p. 47).

Diante disso, Portinari (1989) nos dá dois exemplos, que demonstram perfeitamente a indecisão da igreja diante da prática da dança, onde cita São Basílio de Cesaréia que diz que essa arte é a mais sublime atividade dos anjos em oposição a Santo Agostinho que a tem como grave pecado.

Além desse dualismo, e ainda dialogando com Portinari, encontramos nessa época a *dança macabra*:

Entre os séculos XI e XII surgiu o fenômeno da dançomania que durou até o Renascimento. Era o sinal de desespero diante de dores físicas e de doenças epidêmicas como a peste negra, que ceifou milhares de vidas. Numa histeria coletiva, as pessoas dançavam freneticamente expressando o pavor da morte. Daí resulta o nome de *dança macabra* com que ficou conhecida [...]. (1989, p.52)

Dando um *grand jeté*¹⁴ para o Renascimento, surge nesse período, um dos gêneros da dança mais praticados e difundidos, até hoje, nos meios formais (escolas, universidades) e informais (academias de dança, grupos) conhecido como *Ballet*. Sobre este período Bourcier discorre,

¹² Períodos romanos: Reis (dança agrária); República (dança recreativa) e Império (Pantomima dançada).

¹³ Lembro o leitor que a Dança está presente em todos os povos, porém, nessa pesquisa, elenquei somente alguns visando fazer uma breve introdução ao período que surge a Teoria do Movimento de Rudolf Laban.

¹⁴ Nome usado para identificar um movimento de dança do *Ballet*, arte que surgiu na Renascença, derivada de duas palavras francesas: *Grand*: grande; e *Jeté*: salto ou pular, que juntas significa “grande salto”.

Também, pela primeira vez, surge o profissionalismo, com dançarinos profissionais e mestres de dança. É um fato importante: até então, a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir deste momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo. Além disso, o profissionalismo caminha, sem dúvida, no sentido de uma elevação do nível técnico. (2001, p.64)

Desse modo, *do Ballet de corte à invenção da dança clássica (filha de Luís XIV) e da dança romântica ao neoclassicismo (onde encontramos os balés Russos de Serge de Diaghilev)*¹⁵, a dança passou por profundas transformações com perdas e ganhos.

Chegando a “era da Dança Moderna”, encontramos um ambiente de contestação. Onde as pessoas não mais queriam dançar temas fantasiosos, característicos do *Ballet*, longe de seu contexto real.

A via preconizada por seus pioneiros se compara à de Van Gogh, Gauguin e Cézanne na pintura, ou à de Stravinsky, Schoenberg e Satie na música. Tomando por base a liberdade expressiva do corpo, a dança moderna reflete o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade. (PORTINARI, 1989, p.133)

Buscando essa liberdade de expressão na dança, encontramos inúmeros profissionais que fizeram da dança moderna seu ponto de escape, a saber, os mais representativos foram: Isadora Duncam; Loie Fuller; Ruth Saint-Denis; Ted Shawn; Charles Weidman; Doris Humphrey e seus descendentes (José Limon, Betty Jones, Louis Falco); Martha Graham e seus seguidores (Erick Hawkins, Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp); Lester Horton; Alvin Ailey; Rudolf Laban; Mary Wigman; Alwin Nikolais; Murray Louis; Susan Buirge e Carolyn Carlson. (BOURCIER, 2001)

Embora considere o trabalho e pesquisas realizados por esses estudiosos e teóricos da dança, nossa investigação centra-se nas ideias de Rudolf Von Laban, especificamente nas Ações Básicas de Esforço, por considerar suas pesquisas adequadas ao objeto deste estudo. A proposta de Laban é trabalhar o movimento natural do corpo, impulsionando o que denominou de movimento criativo. Esse eixo é a base que fomenta nosso estudo de campo.

Nascido na Bratislava¹⁶ em 1879, filho de militar; esse bailarino, coreógrafo, arquiteto, artista plástico, professor e pesquisador, na infância e adolescência viajou por inúmeros países, onde teve contato com algumas manifestações culturais que iriam influenciar sua forma de ver a arte. (LOBO, 2007)

¹⁵ BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. -2ªed. -São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 63- 235, passim.

¹⁶ Antigo império Austro-Húngaro, atualmente Eslováquia.

Desistiu da carreira militar e foi estudar arquitetura e belas artes em Munique e Paris. Na França conheceu o trabalho e os estudos de um importante teórico da época François Delsarte¹⁷. Os ensinamentos delsartianos e o interesse por danças, principalmente as populares, levaram Laban a se voltar para os estudos do corpo e suas ações (movimento). Aliás, foram esses estudos, que o levou a criar e desenvolver a teoria de movimento na primeira metade do século XX, na Alemanha. (LOBO, 2007)

Convicto de que todo o movimento do homem apresenta os mesmos elementos em sua essência desde a arte, o trabalho e a vida cotidiana, ele se voltou veementemente aos estudos fisiológicos a psíquicos que lhe permitisse compreender o que impulsiona o ser humano a se movimentar. Suas pesquisas possibilitaram o desenvolvimento de ações que levasse o homem a ter consciência do seu próprio corpo, fazendo suas ações retornarem ao mais natural e espontâneo possível. (LABAN, 1978)

Sobre esse aspecto Laban assevera que,

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos. (1988, p.19)

Sob essa ótica, nos seus primeiros experimentos de estudo do movimento, ele tentou implantar a técnica dos dervixes¹⁸ a uma Cia. de teatro na Hungria e, mais tarde, criou um grupo experimental de dança em Paris, no Moulin Rouge. Porém, ambos sem muito êxito. (PORTINARI, 1989)

Em 1910 fundou uma escola na cidade de Ascona na Suíça, dando continuidade aos estudos do movimento, iniciando a sistematização da escrita do movimento. Todavia, ao passo de completar dezesseis anos em Ascona, em 1926 ele transferiu sua escola para Berlim. (PORTINARI, 1989)

Na capital alemã, Laban desenvolveu vários trabalhos de dança que tinham como características a participação de uma grande quantidade de pessoas. Esses trabalhos ficaram

¹⁷ De origem francesa, ele foi considerado um dos principais nomes da Dança Moderna. Contrário às práticas que expõe as pessoas a metodologias preestabelecidas, seus estudos buscavam um método que integrasse o indivíduo com um todo, com suas potencialidades e dificuldades. (<http://www.conexaodanca.art.br/imagens/textos/artigos/Fran%20Delsarte%20e%20a%20dan%20moderna.htm>, 2013)

¹⁸ A dança dos dervixes giradores iniciada no século XIII pelo poeta Mevlana Celaleddin Rumi, tem como características os inúmeros giros executados por horas baseados na concentração/meditação. (http://www.curaeascensao.com.br/exercicios_arquivos/exercicios15.html, 2013).

conhecidos como “danças corais” o qual tem, como exemplo, a abertura dos jogos olímpicos de Berlim em 1936, quando por ocasião mil pessoas dançaram juntas. (BOURCIER, 2001)

Ainda na Alemanha, foi um dos pioneiros da dança expressionista alemã. Porém, não aceitando os ideais nazistas, é posto em regime de residência vigiada, mas consegue fugir, indo para a Inglaterra onde continuou suas pesquisas dentro das fábricas de armamentos, inserindo em meio às rotinas dos operários, exercícios corretivos visando aliviar as tensões musculares (PORTINARI, 1989). Sendo este “[...] Período onde desenvolve sua teoria do esforço” (LOBO; NAVAS, 2007, p.24).

O *esforço* na teoria Labaniana, representa os impulsos internos (conscientes ou inconscientes) de onde surgem os movimentos e que, por conseguinte, dá origem aos quatro fatores do movimento que são: *tempo, espaço, peso e fluência*.

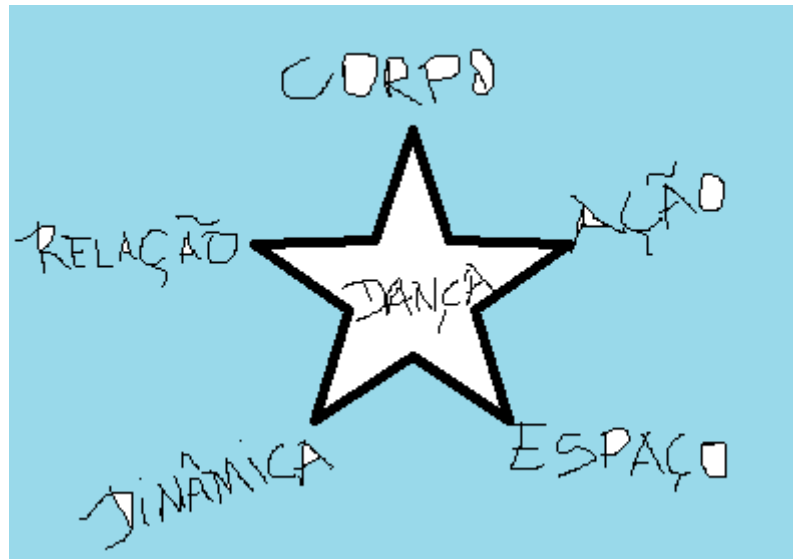
Os fatores *tempo, espaço e peso* quando combinados criam as oito *Ações Básicas de Esforço* e suas derivadas como podemos perceber no quadro abaixo:

Quadro 1- Origem das Ações Básicas de Esforço

ESFORÇO				
Fatores e suas qualidades			Ação básica de esforço	Ação derivada
Peso	Tempo	Espaço		
Forte	Rápido	Direto	Socar	Empurrar, chutar, cutucar.
Forte	Rápido	Flexível	Talhar	Bater, atirar, chicotear ou açoitar.
Leve	Rápido	Direto	Pontuar	Palmadinha, pancadinha, abanar.
Leve	Rápido	Flexível	Sacudir	Roçar, agitar, tranco.
Forte	Lento	Direto	Pressão	Prensar, partir, apertar.
Forte	Lento	Flexível	Torcer	Arrancar, colher, esticar.
Leve	Lento	Direto	Deslizar	Alisar, lambuzar, borrar.
Leve	Lento	Flexível	Flutuar	Espalhar, mexer, braçada (remada).

Essas *Ações* encontram-se situadas dentro dos cinco componentes do movimento (*Corpo, ações, espaço, dinâmica e relacionamento*)¹⁹, especificamente, nos estudos da dinâmica. Contudo, é preciso ressaltar que esses “[...] cinco componentes estão presentes no movimento humano, [e] que não é possível existir sem eles, apesar de, na maioria das vezes, não termos consciência a seu respeito [...]” (LOBO; NAVAS, 2007, p. 144. grifo nosso).

Figura 1- A Estrela Labaniana



Concordo que essas *Ações Básicas de Esforço* presentes no movimento humano são tão “[...] necessárias em ações cotidianas [...]” (FERNANDES, 2006, p 153). Quanto em dar uma maior expressividade ao movimento na cena, visto que “[...] nas combinações dos fatores de dinâmica, poderemos encontrar inúmeras possibilidades, que têm, sem dúvida alguma, deixado marcas de personalidade nas obras de grandes coreógrafos.” (LOBO; NAVAS, 2007, p.175).

Na terceira idade, as *Ações* estão presentes. Porém, de forma inconsciente e com outra qualidade expressiva, devido uma série de fatores que serão expostos adiante, que pode ou não ser as mesmas detectadas por Laban, como exposto no quadro 1.

Por isso, ao fazer a “análise do movimento”²⁰ por meio do brinquedo cantado, advindos das memórias corporal/oral das idosas do *Grupo Encantos da Terceira Idade*²¹, procurei detectar quais e como essas *Ações Básicas de Esforço* se apresentam nas movimentações das mesmas, buscando apontar como a relação ludicidade e movimento

¹⁹ LOBO, Lenora. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**/ Lenora Lobo e Cássia Navas – Brasília: LGE Editora, 2003/ 2ª edição, 2007. p. 137-182, passim.

²⁰ *Ibidem* Seção III.

²¹ *Ibidem* Seção II.

(Ações) podem intervir no processo de criação-ensino-aprendizagem da dança de maneira prazerosa. E com isso afirmar a premissa de Laban (1978, p.41) de que “[...] a brincadeira é de grande valia para o crescimento da capacidade de esforço e para sua organização”.

E mais, como estou trabalhando com a memória das idosas, sua teoria se encaixa muito bem, pois se torna “[...] uma via relevante e estimulante para explorações sobre a natureza simbólica e linguística do movimento, assim como para a (re) apresentação e (re) construção de memórias corporais e história social” (FERNANDES, 2006, p.23).

Por vezes, acredito também que o seu legado para os estudos da dança e da educação brasileira são importantíssimos. Como atesta Marques ao dizer que,

O vasto trabalho de análise do movimento de Laban (1947, 1966, 1978, 1985, entre outros) e a criação dessa técnica [**dança livre**] revolucionaram tanto o mundo da dança quanto o da educação não só de sua época, mas até hoje exercem influência nos meios acadêmicos e práticos de dança, psicologia, sociologia e antropologia. Seus princípios e análises foram/são uma abordagem prático-teórica para a dança e seu ensino que viabilizou/viabiliza maior objetividade, clareza, exatidão, intencionalidade e atenção ao trabalho corporal/educacional. Laban trouxe para o mundo da educação referenciais corporais que instrumentalizaram/instrumentalizam um processo de criação menos espontaneísta e potencialmente mais consciente [...] (2008, p. 85. grifo nosso).

Em suma, o sistema criado por Laban é um dos mais completos e complexos em termos de escrita (Labanotion) e análise (Labanálise) do movimento. Através desse sistema, ele influenciou/influencia inúmeros profissionais de diversas áreas²². Permitindo que novos pesquisadores o usem em seu tempo-espaço atual, criando novas combinações como é feita nessa pesquisa entre as *Ações Básicas de Esforço* e o *Brinquedo Cantado*, o qual será apresentado a seguir.

2.2 Ciranda, cirandinha vamos todos cirandar: o brinquedo cantado na pesquisa

No quarto semestre do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), fui convidado pela professora Simei Santos Andrade²³ a participar do projeto de extensão “*Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental*”. O projeto teve como foco a ludicidade (jogos, brinquedos e brincadeiras) com fins a melhoria da prática docente dos educadores da rede

²² Dança, Teatro, Educação, Assistência Social, Psiquiatria, Psicologia, Comunicação, Advocacia, Estudos Culturais, Antropologia, Negócios, Esportes, Fonoaudiologia, Sociologia, entre outras.

²³ Coordenadora do projeto de extensão “*Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental*” e professora dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro da UFPA.

pública de ensino e contou com a participação dos alunos das licenciaturas em Dança, Teatro e Música.

Entre as várias oficinas que o projeto ofertou, a oficina de “Brinquedo Cantado” ministrada pela professora colaboradora Lúcia Uchôa²⁴ me chamou atenção, pelo fato dela ter trabalhado a meu ver três elementos essenciais que caminham junto à Dança, que são: música (*e seus elementos melodia, ritmo, pulso, entre outros*), interpretação (*gestual e vocal*) e coreografia (*que envolve a organização dos cinco componentes do movimento*).

Assim, passando há conhecer um pouco mais sobre a ludicidade, especificamente sobre o *Brinquedo Cantado*, e descobrindo suas inúmeras possibilidades para a criação-ensino-aprendizagem da dança, deixei “arquivadas minhas antigas pesquisas” e comecei a apostar neste objeto, pois passei a crer assim como Gomes e Costa que,

[...] O brinquedo cantado, quando desenvolvido [...], possibilita o aprimoramento da corporeidade, o intelecto, esquema corporal, orientação espacial e temporal, desenvolve o ritmo, autoformação, autoconceito, autoimagem, a cooperação, o gosto pelo canto e pela dança o que é essencial para o desenvolvimento biopsicossocial da criança [e do idoso]. (2013, p. 45, grifo nosso)

Nesta perspectiva, comecei a pesquisar mais sobre o *Brinquedo Cantado*, e encontrei muitos estudos abordando-o em diferentes áreas do conhecimento (Educação Física, Música, Psicomotricidade, entre outros), mas com predominância na educação infantil e anos iniciais do ensino fundamental. Pois é verídico que,

Brincando de roda, a criança exercita o raciocínio e a memória, estimula o gosto pelo canto e desenvolve naturalmente os músculos ao ritmo de danças ingênuas. [Além de que] As artes da Poesia, da Música e da Dança uniram-se nos brinquedos de rondas infantis, realizando a síntese magnífica de elementos imprescindíveis à educação escolar (MELO, 1979, p. 165, grifo nosso).

Como a pesquisa centra-se na pessoa idosa, algumas observações serão feitas dentro das citações, buscando mostrar que o *Brinquedo Cantado* é importante não só para crianças como também para o adulto senil. Pois afinal de contas, como nos afirma Negrine (2000, p.21) “[...] A concepção de que o brincar está reservado às crianças nada mais é do que a perda da maturidade humana, imposta pelo homem ao próprio homem, já que - a história nos diz- o adulto costumava dedicar muitas horas ao lazer”.

Além do mais, se formos voltar à infância das pessoas idosas de hoje, vamos descobrir que muitas apesar de terem trabalhado desde muito cedo, brincaram muito. E talvez, até mais que as crianças atuais visto que, “[...] Os tempos modernos impõe outras formas de

²⁴ Professora da Escola de Música da UFPA (EMUFPA) e também é colaboradora no Projeto de Extensão “Brinquedo Cantado da Amazônia”.

lazer, deslocando o eixo do lazer compartilhado com os outros para formas de lazer individual. Estes últimos podem ser caracterizados nas relações do homem com a máquina (computador, televisão, etc.)” (NEGRINE, 2000, p. 21).

Não julgando as formas de lazer individual, porque não me compete neste momento, gostaria de ressaltar que as práticas coletivas (por meio da ludicidade) na terceira idade estão em voga e são muito importantes, visto que a socialização e o movimentar do corpo permitem ao idoso evitar inúmeras patologias e criar uma visão positiva de si, “[...] pois temos claro que uma pessoa isoladamente não é capaz de enfrentar uma estrutura social imobilizante como a que vivemos” (ACOSTA, 2000, p.54).

Revisitando a história da dança, podemos inferir²⁵ que as práticas coletivas de dançar em roda já eram comuns desde os tempos antigos, como assevera Bourcier (2001) ao dizer que a figura de Addaura²⁶ (que data de 8.000 a.C. período do Mesolítico) é a mais antiga representação de dança em grupo e que a roda seria o primeiro movimento da dança coral.

Se na pré-história o dançar em roda entre os adultos já era praticado, hoje podemos ver que também o é, quando nos deparamos com pessoas de diferentes faixas etárias em lugares públicos ou privados executando as danças circulares sagradas.

Em nosso país vem se somando a este movimento uma parcela bem brasileira, formada pelas danças folclóricas feitas em roda e também pelas danças e brincadeiras de roda. Estas estão sendo reavivadas por educadores, folcloristas e/ou integrantes do movimento, com o intuito de intensificar a dança de roda no universo infantil, introduzindo, inclusive, músicas do nosso repertório popular, tanto antigo como atual. De modo geral, as Danças Circulares têm sido praticadas com diferentes fins, e em ocasiões diversas como forma de crescimento individual; como caminho espiritual; uma forma de vivenciar o lúdico; na celebração de algum evento; como meio de harmonização grupal em apoio a alguma atividade que se deseja realizar; como instrumento terapêutico e de cura; no trabalho com idosos; com pessoas diferenciadas; como instrumento educativo para a vivência de princípios éticos nos âmbitos pessoal, social e planetário e, por fim, vêm contribuindo também no meio empresarial como instrumento de integração, socialização, centramento, ludicidade para o grupo, em sintonia com o propósito da empresa. **[Além de que]** As danças circulares vêm se espalhando pelas principais capitais (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, Belém) e também pelo interior. **[Visto que]** Para dançar não são necessárias habilidades especiais. Basta querer compartilhar da alegria de se dar as mãos na roda, com disponibilidade para ser mais um elo que dá, recebe e contribui para a criação grupal, com seu modo único e especial de ser. (GOBERSTEIN, 1998, grifos nossos)

Como é visível, por ser usada para diversas finalidades como elencadas acima, essa prática de dançar em roda tende a crescer, pois além de trabalhar o bem-estar das pessoas, ela respeita a cultura praticante como no caso das *brincadeiras de roda* do Brasil, que “São jogos

²⁵ Usada aqui no sentido de concluir.

²⁶ Gruta localizada na cidade da Sicília, Itália.

que se desenrolam ao som de música, cantiga ou rima geralmente popular, apreendidas no convívio social, onde a expressão corporal é a mola mestra [...]” (ANDRADE, 2013, p.72).

Essas *brincadeiras*, cuja propagação é feita de geração em geração pela tradição oral, tem origem incerta. No entanto, acredita-se que a maioria delas tenha vindo com o povo lusitano e, aqui, sofrido influências de outros povos, dentre eles: africanos, indígenas, italianos, alemães, espanhóis, franceses, ingleses e americanos. Para mais, dependendo da região²⁷ do Brasil onde elas são desenvolvidas, poderá haver uma “mistura local” causando variações nas letras e melodias. Isso se dá porque,

Os brinquedos cantados são fenômenos culturais que, além de integrarem a cultura musical das crianças [e idosos], expressam características elementares da formação histórica da música de uma determinada região. [...]. [E] Por ser fruto de um processo de transmissão cultural generalizada, a prática desses brinquedos cantados adquire duas funções concomitantes: primeiro assegura a continuidade cultural, mantendo vivas práticas socioculturais do passado, estilos musicais e poéticos de outrora; depois garante a transformação da cultura, pois assimila para si as influências atuais, remodelando as práticas e seu sentido, o que é essencial para sua sobrevivência. (SPRÉA, [s.d], grifos nossos)

O *Brinquedo Cantado, Brincadeira de Roda, Roda Cantada, Brincadeira Cantada, Cantiga de Roda, Ronda, Ciranda ou Cirandinha*, é um belo exemplo de como esse mesmo objeto, pode sofrer inúmeras variações dependendo de quem o pratica, do lugar e contexto. Contudo, é necessário frisar, que resolvi adotar somente as duas primeiras denominações nessa pesquisa, em virtude de ter observado que são as formas usadas no município de Abaetetuba, *locus* da pesquisa.

Como referencial teórico para fazer a classificação do *Brinquedo Cantado* advindos da memória das idosas, tomo como base Veríssimo de Melo (1979) que fundamentado no “Manual de Folklore” dos espanhóis Luis Hoyos Sáinz e Nieves de Hoyos Sancho, o classifica em cinco categorias, “[...] segundo o espírito, o estado de ânimo de cada uma, nesta ordem [...]” (MELO, 1979, p. 200):

I- AMOROSAS

Cantigas de roda que é possível perceber, de forma predominante nas letras, algumas expressões (de forma subjetiva ou objetiva), entre elas: casamento, namoro, amor, meu (bem), beijo, morrer, eu, abraço, só, amigo, gostar, coração, briga, etc.

²⁷ Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul.

Exemplo: (MELO, 1979, p. 200)

O PIRULITO

“Pirulito que bate, bate,
Pirulito que já bateu;
Quem gosta de mim é ela,
Quem gosta dela sou eu.”

II- SATÍRICAS

Como o próprio nome já sugere, essas canções são caracterizadas pela presença da ironia em suas letras.

Exemplo: (MELO, 1979, p. 215)

TENGO, TENGO, TENGO

“Tengo, tengo, tengo,
Ó maninha,
É de carrapicho
Vou botar Fulana.
Na lata do lixo.”

III- IMITATIVAS

Na escrita dessas cantigas os personagens passam a adotar as características (nomes, ações) de animais, objetos, frutas, árvores, etc.

Exemplo: (MELO, 1979, p. 231)

GATINHA PARDA

“A minha gatinha parda,
Que em janeiro se sumiu,
Quem roubou minha gatinha?)
Você sabe,) bis
Você sabe, você viu!)”

IV- RELIGIOSAS

Evocam nas canções elementos (fatos, nomes) característicos do que é religioso.

Exemplo: (MELO, 1979, p. 248)

CAPELINHA DE MELÃO

“Capelinha de melão
É de São João
É de cravo, é de rosa,
É de manjerição.”

V- DRAMÁTICAS

Nesse tipo de canção encontramos os personagens em estado de alerta ou suspense em torno de alguma situação.

Exemplo: (MELO, 1979, p. 251)

O BAÚ

“Quase que perco o baú,
Perco o baú,
Quase que não tomo pé,
Não tomo pé
Por causa de um remador,
De um remador,
Que remou contra a maré,
Contra a maré.”

Mais à frente, outro teórico que irá transitar por essa pesquisa é Andrade (2013), visto que seus estudos são atuais e inovadores para a pesquisa/disseminação de novas estratégias educacionais, aliando ludicidade e arte, no estado do Pará. Além de suas contribuições ao falar sobre o *Brinquedo Cantado* pelo prisma do jogo, o qual “[...] constitui uma das principais bases da civilização” (HUIZINGA, 1971, p.8).

Em síntese, “[...] a imperiosa necessidade de brincar e dançar expandiu-se, em consequência, numa variedade estonteante de tradições de movimentos, em todos os campos da atividade humana [...]” (LABAN, 1978, p. 43). E com isso, ajudou as pessoas a viverem mais e saudáveis, como poderemos constatar adiante.

2.3 Que tempo bom que não volta nunca mais²⁸: a situação do idoso em foco

O desenvolvimento científico e os avanços tecnológicos conseguiram ampliar um pouco mais o tempo de existência humana, prolongando a média de vida da população. No Brasil, “[...] segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios- PNAD 2009, o País contava com uma população de cerca de 29 milhões de pessoas de 60 anos ou mais de idade [...]” (IBGE, 2010, p. 191). O equivalente a 11,3% da população brasileira.

Em 2003, visando garantir os direitos desses idosos, foi promulgado pela lei nº 10.741 de 1º de outubro de 2003 o “Estatuto do Idoso”. Nele afirma-se que,

O idoso goza de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhe, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, para preservação de sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual, espiritual e social, em condições de liberdade e dignidade. (Estatuto do Idoso, Art. 2º)

Como consta em lei, os direitos dos idosos são garantidos. Porém, na atual sociedade brasileira, esses direitos muitas das vezes são desrespeitados, devido em parte, ao despreparo de muitos cidadãos que consideram o idoso como uma pessoa incapaz e inválida

²⁸ Trecho da música “Tempo bom” composta por Moisés e João Paulo.

na sociedade, que tende a valorizar as pessoas mais pelo que produzem do que pelo que realmente são.

Esses indivíduos “despreparados” tendem a fragmentar a sociedade em busca de uma falsa segurança, como afirma Monteiro,

Infelizmente, as pessoas ainda aprendem a conceber o mundo por um modelo fragmentador, que fraciona tudo, inclusive os indivíduos, para colocá-los em determinadas categorias. Aprendem a fazer dessa forma baseada numa crença ilusória de estabilidade. Estas pessoas buscam a estabilidade em tudo que fazem, acreditando que se tiverem controle sobre todas as coisas, estarão mais seguras. Elas encontram-se ofuscadas por uma percepção limitada, fundamentada em pares de opostos a respeito da realidade que vivem, classificando e separando o bom do ruim, o jovem do velho, o bonito do feio, o semelhante do diferente. Fazem desse modo porque acreditam que assim podem ter um maior entendimento do mundo. (2005, p. 21)

Diferentemente da “sociedade atual”²⁹, os antigos povos tinham o idoso como uma pessoa ativa e respeitada. Na Grécia, em especial na cidade de Esparta, “[...] o sistema político estabelecia que somente os espartanos podiam ter direitos (“os iguais”), mas o poder efetivo ficava nas mãos dos idosos (Gerontocracia) [...]” (SCHNEEBERGER, 2003, p.57). A educação baseada no militarismo defendia que até os 60 anos a pessoa deveria participar dos treinamentos de guerra, devendo ter total obediência às pessoas com mais idade e ao Estado.

Hoje, percebendo o grande aumento da população de idosos e buscando garantir uma atenção digna aos mesmos, encontramos áreas profissionais que voltaram seus estudos e atendimentos especificamente aos velhos, como é o caso da “Geriatria” e “Gerontologia”.

Sob essas áreas Fraiman assevera que,

Inicialmente, a velhice chamou atenção para as características biológicas da questão, daí o termo “Geriatria”, campo de estudos que se concentra nos aspectos patológicos e patogênicos do envelhecimento e sua prevenção. Já o termo “Gerontologia”, que surgiu posteriormente, vem do grego *geron*, que significa “velho, velhice”. A Gerontologia é uma macrociência que estuda o envelhecimento em seus múltiplos aspectos biopsicossociais, enfocando tanto grupos de idades, quanto as fases ou ciclos do desenvolvimento humano. Trata-se de uma proposição bem mais abrangente e integradora (2004, p. 19).

Somando a essas áreas, encontramos também a profissão de “Cuidador de Idoso”, o qual na maioria das vezes desempenha a função tanto de profissional quanto de familiar, como acontece com uma grande parcela de cuidadores que residem em seu trabalho. Aliás, trabalhando no Centro de Convivência da Pessoa Idosa (C.C.P.I)³⁰, tive a oportunidade de fazer um curso de “Cuidador de Idoso” ofertado pela Escola Técnica do SUS do Pará “Dr.

²⁹ Uso esse termo não no sentido generalizado, mas sim, para enfatizar a parcela excluída da população que ainda não se deu conta que a pessoa idosa precisa ser respeitada.

³⁰ *ibidem* Seção II

Manuel Ayres”, o qual veio agregar informações novas aos meus conhecimentos fazendo-me ver à Terceira Idade com “outros olhos”.

De forma metafórica: “precisava aproximar o meu corpo em direção ao rio da vida para ver minha própria imagem refletida para, finalmente, poder escutar o que me falavam as águas” (MONTEIRO, 2005, p. 15). Ou seja, precisava conhecer melhor o envelhecimento (processo natural de todo ser vivo), para poder escutar/ entender melhor as pessoas idosas (as águas) e, dessa forma, melhorar minha prática enquanto instrutor³¹. Já que, “[...] a velhice é parte do desenvolvimento humano integral e não uma predestinação ao fim. É o resultado dinâmico de um processo global de uma vida, durante a qual o indivíduo se modifica incessantemente [...]” (FRAIMAN, 2004, p. 20).

E assim, entre elogios e críticas construtivas, continuei desenvolvendo os cuidados com a saúde física e mental das alunas do *C.C.P.I* através da prática da dança. Uma vez que esta atividade proporciona o aumento da autonomia ajudando a pessoa idosa a lidar com os seus sentimentos e com seu envelhecimento, além de colocar o idoso em contato com o mundo fazendo-o se sentir ativo e útil ao participar de alguma atividade dançante (dança folclórica, dança de salão... dança contemporânea³², etc.) condizente com sua faixa etária.

Não obstante, aliadas a uma alimentação saudável, outras atividades também podem ser desenvolvidas para/com o idoso, dentre elas: caminhada, yoga, natação, hidroginástica, hidroterapia, ginástica, jardinagem, t'ai chi ch'uan, etc. Sendo que os benefícios conquistados, praticando essas atividades ou a dança, como atesta as “*noções básicas para um envelhecimento saudável*”³³ (2009, p. 6) são:

- Melhor funcionamento corporal, diminuindo as perdas funcionais, favorecendo a preservação da independência.
- Redução no controle de morte por doença cardiovascular
- Melhoria no controle do peso corporal
- Melhora a função intestinal
- Melhora a qualidade do sono

³¹ Uso o termo instrutor, pois na época ainda não fazia o curso de Licenciatura em Dança na UFPA.

³² *Apud* PEREIRA, Leida Maria Willot. **Um mergulho no rio da velhice: propostas de ensino em dança contemporânea**. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura Plena em Dança) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, 2011.

³³ Cartilha informativa, de mesmo nome, elaborada pela Secretária de Saúde Pública do Estado do Pará no ano de 2009.

- Diminui a ansiedade, o estresse e eleva o humor e a autoestima.

Foi buscando estimular em minhas alunas a autonomia (criação) e trocas de conhecimento pela dança (ensino- aprendizagem) e, conseqüentemente, propiciar uma melhor qualidade de vida, que resolvi pesquisar como as *Ações Básicas de Esforço* e o *Brinquedo Cantado*, juntos, podem contribuir para tais objetivos.

As *Ações Básicas de Esforço*, porque estão presentes em todo movimento humano e dentro da dança quando bem desenvolvidas dão diferentes dinâmicas ao movimento e a criação além de poderem ser experimentadas livremente pelo corpo sênior fazendo uma relação entre memória e o cotidiano. Dando um exemplo, uma idosa pode desenvolver a ação de *socar* imaginando estar triturando café no pilão³⁴, objeto muito usado nas famílias rurais e ribeirinhas (origem de muitas idosas do grupo “Encantos da Terceira Idade”) de Abaetetuba.

Figura 2- Pilão



Fonte: Arquivo Heberton Lobato

E o *Brinquedo Cantado*, avivado via memória das idosas, pois desenvolve *noções musicais* (ritmo, melodia, pulso, canto, percepção auditiva); *linguísticas* (poesia, dicção, ampliação do repertório de palavras, contação de histórias); *afetivas* (lembranças da infância, momentos marcantes); *sociais* (trabalho em grupo, respeito às diferenças); *físicas* (consciência e fortalecimento articular, ósseo e muscular); *coreográficas* (ampliação do repertório gestual, criatividade); *culturais* (africano, europeu, indígena) e *históricas* (estudo do período que surgiu as cantigas).

Prosseguindo, além de estudar esses objetos (*Ações Básicas de Esforço* e o *Brinquedo Cantado*), tive que conhecer mais sobre o sujeito idoso para poder falar sobre

³⁴ Uma espécie de recipiente de madeira usado para triturar arroz, café, amendoim, etc.

memória e processos de envelhecimento. Para tal convidei Bosi (1987), Santos (2003), Fraiman (2004) e Monteiro (2005) para dialogar sobre aspectos do envelhecimento nessa investigação. Exemplificando, para Bosi (1987, p.3) “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”, enquanto para Monteiro (2005, p. 27) o envelhecimento é um “[...] processo contínuo de transformação do humano como ser único em seu tempo vivido [...]”.

Assim, por todo esse aporte teórico pesquisado/estruturado e objetivando mostrar ao final desse trabalho os resultados alcançados, que continuo esse estudo na próxima seção apresentando o universo no qual se deu a pesquisa.

3 “SÓ DE PENSAR NA MARDITA, ME ALEMBREI DE ABAETÉ”³⁵: O UNIVERSO DA PESQUISA

*Me admiro de ti,
Se ainda não tens um brinquedo de miriti*

Rildo Medeiros e Daniel Bastos
Trecho da música “*Meadmiremiriti*”

Nos primórdios dessa pesquisa, especificamente quando ainda estava escolhendo o objeto a ser estudado, as dúvidas eram muitas. No entanto, tinha plena convicção que gostaria de falar de algo que viesse de minhas raízes caboclas, minha terra natal: Abaetetuba.

Quando finalmente “encontrei” o(s) objeto(s) a ser (em) pesquisado(s), coloquei em prática minha convicção e resolvi alia-lo(s) ao trabalho de Dança que desenvolvo junto às pessoas do *Centro de Convivência da Pessoa Idosa*. Sendo que os mesmos (idosos e Centro) se encontram em Abaetetuba, razão pelo qual irei discorrer sobre essa terra que habito e que é mãe de *João de Jesus Paes Loureiro, Dira Paes, Nina Abreu, Maria de Nazaré Lobato (in memória), Neuza Rodrigues e muitos outros*³⁶.

A Cidade de Abaetetuba, local onde foi feito o estudo de campo, fica localizada na mesorregião no nordeste paraense a 51 km em linha reta da capital do Estado. Sua população estimada em 2012, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), era de 144. 415 habitantes distribuídos em “[...] 72 ilhas, 35 colônias e 14 bairros [...]”³⁷.

Sétima maior cidade do Estado Pará em termos populacionais, segundo estimativas do IBGE em 2012, Abaetetuba tem uma rica história que começa quando – diz a lenda - o seu fundador Francisco Monteiro Azevedo foi pego por uma forte tempestade, quando ia de Belém para sua propriedade no rio Jarumã, a qual o fez desviar de seus caminhos. Temeroso com o pior, ele prometeu a Santa do dia que caso ele e sua família fossem salvos, onde aportasse lá iria construir uma capela em sua homenagem. E assim, salvo ele e os seus, cumpriu sua promessa. “[...] era dia 8 de dezembro de 1724, dia consagrado à Nossa Senhora da Conceição” (MACHADO, 1986, p.25)

³⁵ Trecho da música “Este rio é minha rua” de composição de Paulo André e Ruy Barata.

³⁶ Cidadãos ilustres da Cidade de Abaetetuba.

³⁷ PNUD. Projeto de Fortalecimento de Capacidades para o Desenvolvimento Local. **Abaetetuba-PA**. Disponível em: <http://cdhl.cnm.org.br/001/00101001.asp?ttCD_CHAVE=9642&btOperacao=>. Acesso em 9 de agosto de 2013.

Figura 3- Círio de N.S. da Conceição anos 60 Figura 4- Círio de N.S. da Conceição 2010



Fonte: arquivo Jorge Machado



Fonte: arquivo Heberton Lobato

A Santa que salvara Monteiro é hoje a padroeira da cidade de Abaetetuba, cujo nome já passou por várias modificações, dentre os quais: Povoador de Nossa Senhora da Conceição do Abaeté; Abaeté (até o decreto nº 4505 de 30 de setembro de 1943); Abaetetuba (durou até 1961); Abaeté do Tocantins (até 1963) e novamente Abaetetuba (nome que perdura até os dias de hoje) que na língua tupi significa “lugar de homens ilustres e verdadeiros” (MACHADO, 1986, p.30).

Para Machado (1986), além de Francisco Monteiro, outra figura que foi importantíssima para o crescimento de Abaetetuba foi Manoel da Silva Raposo, cuja família de origem marajoara lá se instalou em 1773, o qual contribuiu desde a reconstrução da capela feita por Francisco Monteiro (anexando à mesma uma casa para a estada dos missionários), alinhamento das casas (fazendo surgir à primeira rua da cidade de nome “Travessa Pedro Rodrigues”), até a construção do primeiro cemitério do povoado.

Continuando, Abaetetuba como muitas outras cidades do Pará foi edificada as margens de um rio, sendo que a mesma foi alicerçada a margem do rio Maratauíra via principal por onde chegavam e saíam pessoas, alimentos, entre outros. Assim sendo, as embarcações tornando-se “Conectivo entre o homem e a vida amazônica, [...] especialmente no Pará, representam a circulação integradora entre bens e serviços adequados a uma terra entrecortada de rios [...]” (LOUREIRO, 2000, p. 171).

Rios³⁸ esses que são vias de acesso à “Beira”³⁹, local aonde as famílias ribeirinhas chegam diariamente para fazer compras, vender suas mercadorias (açaí, artesanatos diversos, peixe, etc.), levar e trazer funcionários públicos das ilhas e muitas outras coisas. Esses rios

³⁸ A cidade fica situada à margem direita do **rio Maratauíra**, afluente do Tocantins, o qual na frente da cidade recebe as águas do **rio Abaeté** e a partir daí seguem até desaguar na baía de Marapatá, na foz do **rio Tocantins**.

³⁹ Nome popularmente dado à frente da cidade de Abaetetuba por onde chegam às embarcações.

mesmo com o advento das estradas, vias mais rápidas para se chegar aos municípios do entorno (Barcarena, Moju, Igarapé-Miri) e a capital Belém, não deixaram de ter importância, principalmente para o povo ribeirinho que reside nas ilhas de lá.

Figura 5- Frente de Abaetetuba 1, 1961



Fonte: arquivo Jorge Machado

Figura 6 – Frente de Abaetetuba 2, 2013



Fonte: Portal Sentinel

No início do século XX “Abaeté” foi conhecida como a “Terra da Cachaça”. Pois lá, havia uma grande quantidade de engenhos que chegavam a produzir 5 milhões de litros da bebida, garantindo o desenvolvimento econômico da cidade. Hoje, sua principal fonte econômica encontra-se no setor terciário (comércio e serviços), o qual conta com uma gama de estabelecimentos que desenvolvem diferentes atividades.

Na área educacional, a cidade dispõe de importantes instituições de ensino superior, onde podemos encontrar a Universidade Federal do Pará (Campus do Baixo Tocantins), o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), entre outras.

Enquanto que na área cultural, com maior expressividade em nível nacional e até internacional, destacamos a produção do brinquedo de miriti,

Em Abaetetuba, acredita-se que foram as crianças que começaram a utilizar o miriti para fazer pequenos brinquedos. Sobretudo pela maciez do material para entalhe e sua possibilidade de flutuar nas águas dos rios, igarapés, lagos e poças d’água deixadas pela chuva. Eram pequenas montarias e vigilengas navegando por entre as inúmeras atividades lúdicas infantis. [Lá] Costuma-se associar o início da comercialização dos brinquedos de miriti ao Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém, na suposição que tal fato tenha ocorrido já durante a realização do primeiro Círio, em 1793. Hoje, esses brinquedos estão de tal maneira a essa procissão, que constituem num de seus mais representativos signos culturais. (LOUREIRO, 2000, p. 366, grifo nosso)

Além do mais, os produtores locais (coreógrafos, atores, artesãos, poetas, músicos etc.) com apoio governamental⁴⁰, realizam todos os anos importantes eventos culturais, entre os quais: Carnaval (com a presença de escolas e blocos tradicionais), Festival do Miriti,

⁴⁰ Municipal, estadual e federal.

Quadra junina, Auto da Padroeira, Semana de Arte e Folclore de Abaetetuba e o atual Festival de Cordões de Bois e Pássaros que está ganhando grandes contornos.

Figura 7- Cordão de boi “Pingo de Ouro”



Fonte: arquivo Heberton Lobato

Figura 8- Artesã de miriti Nina Abreu



Fonte: arquivo Merian Abreu

Hoje em dia a cidade que levava uma vida pacata por volta das décadas de 50, 60, 70 e até 90, tem um ritmo de vida de média aceleração, devido o inchaço populacional, ocasionado ora pela emigração⁴¹ de pessoas de outras cidades e do interior (ilhas e região rural) para o centro urbano de Abaetetuba, ora pelo crescimento da natalidade.

Figura 9- Assembleia Abaetetubense anos 60



Fonte: arquivo Jorge Machado

Figura 10- Praça da Bandeira, 1966



Fonte: arquivo Jorge Machado

Foi nesse contexto do progresso e do crescimento populacional que o número de idosos aumentou em Abaetetuba (área urbana e rural), chegando a alcançar em 2010, segundo censo do IBGE, o número total de 5.685 pessoas entre 60 a 69 anos, sendo 2.918 homens e 2.767 mulheres.

Foi pensando numa atuação efetiva junto aos velhos, quando o Senhor. Francisco Maués Carvalho⁴² (in memoriam) assumia o seu primeiro mandato como prefeito em 1993,

⁴¹ Ocasionado, em parte, pela instalação do complexo industrial Albrás/Alunorte na cidade de Barcarena/PA.

⁴² Conhecido popularmente como “Chico Narrina”, Francisco Maués Carvalho foi prefeito de Abaetetuba por dois mandatos.

que Dona Maria Eunice Rodrigues⁴³ (como dirigente da Secretária de Assistência Social) passou a incentivar os trabalhos com essa faixa etária, ajudando na época o Senhor Agostinho Mendelo⁴⁴ desde edificação de sua Associação (AIPAMA) até o desenvolvimento das atividades por ele praticadas com a pessoa idosa. Pois:

Através da interação social realizada pelos indivíduos muitas transformações ocorrem e o significado de cada ação efetivada possibilitará a cada um construir novos laços de relação, novas formas de compartilhar o aprendido com outros indivíduos. (MONTEIRO, 2005, p.35)

Entre 1997 a 2000, os trabalhos com idosos foram repassados para a gestão do Senhor Elzemar Paes. Porém, pouco se tem informações sobre as atividades que o seu governo realizou para/com as pessoas idosas. Por isso, supõe-se que os trabalhos iniciados por Dona Maria Eunice, na gestão anterior, não continuaram.

Em 2000, Dona Maria Eunice preocupada com as poucas atividades desenvolvidas para/com o idoso em Abaetetuba, participou de vários encontros e pesquisou em vários livros sobre essa causa. Resolvendo ir, no dia do idoso, junto à Diocese de Abaetetuba no final do referido ano levar o Projeto da *Pastoral do Idoso*, “[...] sendo apoiado pelo Bispo Dom Ângelo Frozzi [...]”⁴⁵. No início de 2001⁴⁶, realizou-se um encontro com algumas pessoas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição objetivando continuar o trabalho idealizado no ano anterior. Por ocasião, nas dependências da Casa Paroquial, se encontraram Maria Eunice Rodrigues Carvalho, Agostinha Ferreira, Raimunda Nahum, Graça Vasconcelos, Regina Santos, Conceição, Iracema e Ruth Célia Martins Ferreira.

Após esta reunião, foi marcado ainda em 2001 um grande encontro na barraca de Nossa Senhora da Conceição, o qual teve a presença de 100 idosos aproximadamente além da secretária de Assistência Social da época Francinete Carvalho⁴⁷, que os orientou sobre a parte burocrática e social se comprometendo contribuir através de sua Secretaria com os trabalhos da *Pastoral*.

Como a Diocese não possuía instalações adequadas para a realização das atividades, Maria Eunice cedeu um espaço (garagem) de sua residência⁴⁸ para que os voluntários⁴⁹ pudessem desenvolver suas habilidades junto ao idoso.

⁴³ Ex-esposa de Francisco Maués Carvalho e atual coordenadora do Centro de Convivência da Pessoa Idosa Francisco Maués Carvalho.

⁴⁴ Presidente da Associação dos aposentados de Abaetetuba na época.

⁴⁵ CENTRO DE CONVIVÊNCIA DA PESSOA IDOSA. **Relatório de Gestão**. –Abaetetuba, 2012.

⁴⁶ Francisco Maués Carvalho assume seu segundo mandato como prefeito

⁴⁷ Atual prefeita reeleita de Abaetetuba, Filha de Francisco Maués Carvalho e Maria Eunice Carvalho.

⁴⁸ Situada na Avenida 15 de Agosto, 586, bairro Centro.

Figura 11- Aula de Dança 1(Garagem)



Fonte: arquivo Heberton Lobato

Figura 12- Palestra com fisioterapeuta (Garagem)



Fonte: arquivo Heberton Lobato

Em 2006, diante das persistentes dificuldades para se conseguir apoio, pois de 2005 a 2008 “No governo [...] do Senhor Luiz Gonzaga Leite, as parcerias foram encerradas [...]”⁵⁰, a equipe mentora/administrativa da *Pastoral do Idoso* resolveu criar uma ONG⁵¹ não governamental denominada de *Centro de Convivência da Pessoa Idosa (C.C.P. I)*.

Feito a legalização da ONG, em 2009 o *Centro* recebeu vários recursos materiais (além dos que já possuía) e humanos (pedagoga, psicóloga, técnica de enfermagem, educadores e serventes) advindos, respectivamente, de projetos⁵² e da Prefeitura Municipal no governo de Francinete Carvalho.

Em 2010, tendo sido aprovado o Programa do Piso Básico Variável I, do Ministério do Desenvolvimento Social, através do Fundo Municipal de Assistência Social, via Conselho Municipal de Assistência Social, a instituição a passou a ser beneficiada com recursos Federais mensais, de forma descentralizada. (Relatório de Gestão, 2012)

No ano de 2012, o *C.C.P.I* ganhou uma nova sede que fica localizada na Travessa Crisanto dos Passos Lobato, 143, bairro de Algodual, onde desenvolve as seguintes oficinas: almofadas, flor de E.V.A.⁵³, crochê, música (violão), coral, bolsas, garrafa pet, dança, teatro, oitinho⁵⁴, bordado á máquina, culinária, vagonite⁵⁵, pintura em tecido; e atividades: hidroginástica (na piscina do CRAS

⁴⁹ A maioria das oficinas são mantidas pelo voluntariado, cuja metade dos instrutores são idosos.

⁵⁰ CENTRO DE CONVIVÊNCIA DA PESSOA IDOSA. **Relatório de Gestão**. –Abaetetuba, 2012.

⁵¹ Organização não governamental

⁵² Feitos em 2008 com apoio do Deputado Estadual Haroldo Martins e Ação Social Integrada do Palácio do Governo (ASIPAG).

⁵³ O E.V.A (Etileno Acetato de Vinila) é um material de borracha que surgiu nos anos 50 nos Estados Unidos tentando suprir o couro nas indústrias de calçados. Hoje o E.V.A está presente em solados, entressolas, palmilhas, brinquedos, brindes, material escolar, entre outros. (<http://www.eurekaeva.com.br/sobre-eva.html>)

⁵⁴ Na arte do bordado, o oitinho é uma espécie de ponto feito à mão que se caracteriza pelo uso de uma linha de crochê mais grossa, a qual dá um efeito de alto relevo no tecido. É comum em guardanapos e barras de toalha (cama, mesa e banho).

⁵⁵ O vagonite, no bordado, também é uma espécie de ponto feito à mão, porém se usa uma linha de crochê mais fina. Assim como o oitinho é comum em guardanapos e barras de toalha (cama, mesa e banho).

de São Lourenço), massoterapia, informática, atendimentos com técnico em enfermagem, psicólogo e assistente social. Bem como, atendimento geriátrico, Educação de Jovens e Adultos (EJA) e os incontáveis passeios e festas nas datas comemorativas.

Figura 13- Frente da nova sede do C.C.P.I



Fonte: arquivo Heberon Lobato

Figura 14- Aula de Dança 2 (Nova sede)



Fonte: arquivo Heberon Lobato

Atualmente o Centro, segundo Relatório de Gestão de 2012, atende anualmente mais de 2.000 idosos, os quais se dividem em estradas 14.46 %, ilhas 33.50% e zona urbana 52.03%. Além do mais, o perfil do usuário é bastante diversificado/expressivo, como veremos nas informações abaixo também extraídas do Relatório.

Quadro 2- Perfil do usuário do C.C.P.I

ESCOLARIDADE	Nº DE USUÁRIOS	PERCENTUAL
Alfabetizados	1.197	75.95
Não alfabetizados	379	24.05
ESTADO CIVIL		
Solteiro	381	24.17
Viúvo	427	27.09
Casado	768	48.73
MORADA		
Própria	1.328	84.26
Alugada	248	15.73
TIPO DE MORADIA		
Alvenaria	878	55.71
Madeira	690	43.78
Paxiuba	8	0.50
RENDA		
Aposentado	1.045	66.30
Não aposentado	331	21.00
BPC	200	12.69
FAIXA ETÁRIA		
50-60	339	21.51
61-70	571	36.23
71-80	417	26.45
81-90	201	12.75
91-100	44	2.79
101-110	4	0.25

Foi na *Pastoral do Idoso*, atualmente *Centro de Convivência da Pessoa Idosa “Francisco Maués Carvalho”*, que o *Grupo de Dança Encantos da Terceira Idade* nasceu. E partir do qual, foi possível realizar esse estudo.

A saber, o *Grupo Encantos* foi criado a partir da união de alguns idosos que se reuniram para realizarem ações de integração social. A Dança foi uma das atividades físicas escolhida para promover a integração do idoso no contexto social, incluída desde o início no escopo do *C.C.P.I.* Sendo que a escolha dessa arte se deu segundo Ângela Silva⁵⁶ em entrevista: “[...] porque a dança, ela proporciona através dos movimentos, dos elementos é... com que esses idosos, eles entrem em contato com uma atividade física e que lhe trás prazer e melhor qualidade de vida [...] só o fato de elas terem três, dois, três dias de aulas de dança, seja ela de folclore, seja ela de expressão corporal, seja ela de simples alongamento pra gente começar nossas atividades já é o contato com a educação física [...] quando elas saem de lá, elas saem renovadas voltam pra suas casas felizes, elas desenvolvem as atividades dela no seu dia-a-dia com mais prazer, tem mais facilidade de se locomover, tem a prevenção contra doenças cardíacas, degenerativas, a questão de se trabalhar as articulações dessas idosas dificilmente elas se lesionam com facilidade [...] Elas podem até cair, mas não vem a desenvolver lesões mais graves justamente porque elas têm esse fortalecimento do músculo, das articulações através da dança [...]”.

Além disso, Ângela relatou que saiu de Belém⁵⁷ para morar em Abaetetuba em 1999 devido ser casada com um professor de educação física que trabalhava na cidade. E que ao chegar lá, não tinha contato com ninguém influente, porém queria trabalho. Foi quando correndo atrás de pessoas que pudessem empregá-la conheceu dona Maria Eunice, que na época já tinha uma atividade com a terceira idade, a qual lhe convidou para realizar um trabalho físico com idosos. Pois como afirma Fraiman:

Pessoas nesta condição desenvolvem muita insegurança física, que se acentua em situações emocionalmente tensas. Ficam tão inseguras que acabam se batendo, tropeçando ou caindo, pisando em falso e escorregando na rua e, mesmo, dentro de casa. (2004, p. 61)

⁵⁶ Ângela Maria Santos da Silva, 42 anos, é Professora de Educação Física em Barcarena (Município) e Abaetetuba (Estado), respectivamente, no ensino fundamental (2º ao 6º ano) e médio. É atual coordenadora de esportes do município de Abaetetuba. Uma das coreógrafas e primeira professora de Dança do Grupo Encantos da Terceira Idade, razão pelo qual foi entrevistada no dia 05 de julho de 2013 em sua residência que fica localizada na Rua Emídio Nery da Costa nº 371- Bairro Centro.

⁵⁷ Cidade natal da professora, onde fez o curso de Educação Física e que aos 10 anos de idade começou a dançar. E onde, integrou e desenvolveu trabalhos com Grupos Parafolclóricos, entre os quais: Grupo Folclórico do Pará (criado pelo Maestro Adelermo Matos), Grupo Tambatajá (último grupo a participar).

Para a entrevistada, a criação do grupo *Encantos* que aconteceu em 2001 na Paróquia de Nossa Senhora da Conceição no bairro de São Lourenço o qual ficou atrelado temporariamente, era uma forma de não perder as raízes do Grupo Parafolclórico⁵⁸(Tambatajá) que deixara em Belém, além de aludir que a primeira formação do grupo contou com a participação de 20 (vinte) idosas, entre algumas: *Iraci, Benedita, Santana, Andrelina e irmã (in memória), Antônia, Sônia (in memória), Maria Esperança, Maria Joana (Maroca), Antônia (Algadoal), Dulica (in memória)* e muitas outras que lhe “fugiram da memória” no momento da entrevista.

Alegou que o grupo, por não ter no princípio um local fixo para realizar seus ensaios, perambulou por diversos locais como: barraca de Nossa Senhora da Conceição, garagem da casa de dona Maria Eunice Rodrigues (figuras 9 e 10), CRAS de São Lourenço, sala de sua casa (Ângela Silva), salão do Centro Artesanal Nina Abreu até chegar à sede própria do Centro de Convivência da Pessoa Idosa Francisco Maués Carvalho (figuras 11 e 12). Além de que, elencou os seguintes profissionais que trabalharam/trabalham no *Encantos*: Alcimar Xavier, Luciano Soares, Ângela Silva e Heberton Lobato (atuais professores e coreógrafos).

O repertório coreográfico, que iniciou e que se mantém até os dias de hoje, é baseado nas Danças Parafolclóricas (releituras de danças típicas do Pará e de outros estados, além de músicas que falem de temas regionais) que foram estimuladas devido às experiências/vivências de Ângela anteriormente em Belém e pela tendência, segundo ela, que as idosas já tinham ao Parafolclore, principalmente, para a “Dança do Carimbó” que de acordo com o Maestro Adelermo Matos⁵⁹,

[...] nasceu da criatividade artística dos índios Tupinambás, porém, no início, não conseguiu despertar grandes entusiasmos, uma vez que o seu ritmo era um tanto dolente, tal como sucede na grande maioria das danças de origem indígena. Porém, com a chegada dos escravos africanos, naturalmente habituados aos ritmos agitados, os indígenas desde logo se deixaram empolgar pelos andamentos mais rápidos, sincopados e movimentados, e por suas criações coreográficas, transformando as suas próprias, rapidamente, para melhor, despertando um grande entusiasmo em todos os assistentes que passaram a participar das apresentações diárias, como um derivativo que servia, sobretudo, para aliviar os sofrimentos oriundos dos maus tratos portugueses, condições essas que incluíam até a fome, que obrigava os indígenas e escravos a procurarem, com os seus próprios recursos, todos os meios necessários.

⁵⁸ Segundo o capítulo IX da carta do Folclore Brasileiro, escrita em 2005, Grupos Parafolclóricos: *1- são assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo.*

⁵⁹ *Apud* PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. **Maestro Adelermo Matos: música na mata.** - Belém: FUMBEL, 2001.

No andamento da entrevista, perguntei para a professora qual a dificuldade que se encontrou no percurso para se criar o grupo. Ela de forma firme me disse: “[...] *Muitas delas nunca haviam dançado. Mas mesmo assim, a gente trabalhando com o Parafolclórico a gente conseguiu tirar delas o melhor que é a expressão, que é o dançar. Na sua maioria, quando comecei a fazer o trabalho de dança com elas, elas colocavam assim: (eu começava dar a aula elas diziam) essa mulher é doida. Onde já viu que a gente vai fazer isso. Nós não damos conta! Sim, vocês dão. Se vocês não dessem conta eu jamais iria montar algo que vocês não tivessem condições de dançar e de apresentar. Até porque, se for para dançar o Carimbó solto de qualquer jeito, não precisam da professora. Então, a minha maior dificuldade foi fazer com que elas entendessem que elas eram capazes de dançar e de mostrar a cultura popular, apesar da dificuldade de muitas nunca terem ido numa festa, nunca terem dançado chegar aonde elas chegaram e chegam até hoje. Hoje, se a gente colocar o movimento, noventa por cento das idosas elas pegam. Claro que a gente vai encontrar às que ainda têm limitações, mas a gente consegue fazer com que elas acreditem no potencial delas e que elas têm condições, sim, de dançar aquilo [...]”*

Ademais, a metodologia se baseou no Parafolclore porque de acordo com ela é mais fácil de trabalhar com o idoso, e acrescenta: “[...] *muitos deles sabem o que é um samba do cacete, sabe o que é um banguê cantado. Porque vem das origens dele, vem da história de vida deles. Escutavam os avós, as mães cantando [...], mas não sabiam a origem [...] qual a origem da dança do banguê? Da onde vêm? Qual o município que se dançava essa dança? [...] então já, eu parti muito dessa metodologia de se trabalhar e fazer você saber o que você tá dançando, da onde vem o que você tá dançando [...]”*

Figura 15- Apresentação na ETDUFPA⁶⁰



Fonte: arquivo Heberton Lobato

Figura 16- Apresentação na Festa do Divino⁶¹



Fonte: arquivo Heberton Lobato

⁶⁰ Realizada em Belém, na sala 5 da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), no dia 15 de março de 2013.

⁶¹ Realizada na cidade de Moju/PA, na Barraca da Paróquia do Divino Espírito Santo, no dia 13 de maio de 2013.

Hoje o grupo, com 26 idosas ativas, se mantém de subvenção da prefeitura, coleta entre as integrantes do grupo e contribuições de parceiros. Além de fazer apresentações em eventos, quando convidado, tanto na cidade de Abaetetuba quanto em outras cidades (Moju, Barcarena, Igarapé- Miri, Belém, etc.).

Durante o processo de pesquisa, visando fazer o estudo das *Ações Básicas de Esforço* por meio do brinquedo, foram realizadas coletas de dados junto às idosas do *Grupo Encantos da Terceira Idade*.

Para isso, a pesquisa adotada se baseou na *pesquisa-ação ou participativa de natureza qualitativa, descritiva e bibliográfica*, a qual usou para coletas de dados aparelhos audiovisuais (aparelho celular, câmera fotográfica/filmadora) além de entrevistas parcialmente estruturadas, observações *in loco* e laboratórios coreográficos. Sendo que os dados coletados por estes meios contribuíram para sistematizar as informações por meio desse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o qual foi instigado, respectivamente, pelo seguinte problema: Em que medida as Ações Básicas de Esforço de Rudolf Von Laban podem contribuir para o processo ensino-aprendizagem e criação da dança, por meio do Brinquedo Cantado, na Terceira Idade? e hipótese: possibilidades de desenvolverem nos sujeitos envolvidos no Grupo “Encantados da Terceira Idade” qualidades de dinâmicas em seus movimentos em que as *Ações Básicas de Esforço* de Laban (socar, talhar, flutuar, deslizar, torcer, pressionar, pontuar, sacudir) e o *Brinquedo Cantado*, presentes nas suas memórias, imbuídos de aspectos musicais, linguísticos, afetivos, sociais, físicos, coreográficos, culturais e históricos possam facilitar e ou contribuir para a criação e interpretação de coreografias compatíveis com sua estrutura física- Terceira Idade.

A pesquisa/coleta foi realizada no período de março a julho de 2013, a qual foi desenvolvida em encontros nos seguintes locais: garagem da casa de Maria Eunice Rodrigues, Centro de Convivência da Pessoa Idosa “Francisco Maués Carvalho”, Praça de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (bairro Algodual), casas de algumas entrevistadas e CRAS⁶² de São Lourenço.

As informações colhidas junto às entrevistadas, que aqui serão chamadas por nomes fictícios⁶³, foram cruciais para o desenvolvimento desse estudo. Pois apesar de desenvolver

⁶² Centro de Referência da Assistência Social

⁶³ Nessa pesquisa, buscando preservar a imagem e os sentimentos que há na fala de muitas, percebi que o nome “Maria” era muito comum, por isso, resolvi usá-lo aliando ao nome de frutas por entender que essa pesquisa, no meu imaginário, nasceu de várias “árvores frutíferas”. Exemplo: Maria Miriti.

um trabalho a cerca de dois anos no *Grupo Encantos*, muitos fatos importantes que marcaram as vidas de minhas alunas eram desconhecidos por mim.

Entre as 21 dançarinas entrevistadas que compõem o grupo atualmente, pudemos perceber que a média de idade varia de 52 a 86 anos sendo que 12 são aposentadas, 4 recebem pensão e 5 não recebem nenhum tipo de benefício. Além disso, residem em bairros distintos como São Lourenço (8), São João (6), Centro (4), Algodual (2) e São José (1).

Não obstante, no cotidiano dessas senhoras dançarinas detectamos inúmeras atividades que por elas são exercidas como: ir a feira comprar açaí, bater o açaí, ir para as reuniões do CCPI, fazer os serviços domésticos (compras, varrer a casa, lavar roupas/louças, cozinhar, etc.), ir à igreja, passear na casa das vizinhas, tecer crochê, jogar no bicho, ir ao Banco, ir ao Lyons Clube, fazer aeróbica, ir ao comércio, ir trabalhar no CCPI, fazer caminhada, fazer hidroginástica, dormir à tarde, assistir televisão, fazer dança no CCPI, cuidar dos netos, cuidar do irmão de 72 anos (cego e surdo), costurar, ir a passeios, tecer rede e estudar no CCPI (EJA). O que comprova que “[...] As técnicas do corpo e os estilos de sua produção não são os mesmos de uma classe social para outra **[e que]**, algumas vezes, até as classes de idade introduzem variações [...]” (LE BRETON, 2011, p.43, grifo nosso).

Tomando como base suas memórias corporal/oral pedi a elas que me falassem um pouco sobre sua infância e elencassem as brincadeiras de roda que conheciam, para posteriormente filma-las e detectar as *Ações Básicas de Esforço* presentes em suas movimentações no momento do brincar cantando, visto que “[...] é um ato de fazer história com bases firmadas em fatos que constituem parâmetros para que o indivíduo crie saber e conhecimento sobre o mundo em que vive; **[e]** isso se constitui num ato de criação” (ANDRADE, 2012, p.34, grifo nosso).

Entre algumas idosas verifiquei que falar da infância soava de forma saudosa e feliz, onde em seus imaginários permeavam as lembranças de cantigas, pessoas, brincadeiras, brinquedos, versos, etc. No entanto, para outras, falar da infância não teve contornos tão felizes, em vista que muitas tiveram que trocar momentos lúdicos (presentes nos jogos, brinquedos e brincadeiras) por momentos de trabalho, sendo “[...] por isso que às vezes se diz que determinadas pessoas não tiveram infância, porque a necessidade de ganhar o pão se impôs muito cedo [...]” (HALBWACHS, 2006, p.48).

Como exemplo, uma das entrevistadas relatou que começou a trabalhar com apenas 12 anos e que aos 18 já era concursada como professora do Estado do Pará. Hoje com 60

anos, Maria Açaí relata um pouco de suas condições na infância: *“Minha mãe nunca podia comprar uma boneca pra gente. Eu tinha muita vontade de ter uma boneca, mas a minha mãe não tinha. Ai ela pegava aquela coisa de açaí, ela cortava e me dava àquela cabeça de açaí. Eu fazia vestidinho que era a minha boneca. Ai a gente era muito, muito, muito, muito humilde, não tinha condições”*.

Foi num clima descontraído de lembrar o passado que as idosas foram revisitando suas memórias e trazendo a tona o brinquedo cantado de suas infâncias. E foi nesse recordar que pude perceber que as músicas, mesmo que algumas já conhecidas pela cultura popular, no ato de lembrar sofriam alterações ao serem cantadas. Esse fato segundo Santos se dá porque,

Elementos da cultura se movem de um grupo para outro e sofrem modificações no percurso. Eles são apropriados e sofrem mudanças no processo de incorporação por grupos que detém costumes, valores, hábitos distintos do grupo que produziu os primeiros significados. (2003, p.55)

Ou seja, o mesmo brinquedo cantado que um grupo canta na região sul do Brasil pode ser incorporado de forma diferente por outro na região norte, sendo que a mudança que aquele brinquedo cantado irá sofrer dependerá da cultura praticante e do lugar onde está sendo vivenciado.

Não obstante, durante a entrevista algumas idosas mostraram-se esquecidas de detalhes de sua infância, tais como as músicas que cantavam na época. Contudo, na medida em que iam relatando suas vivências algumas lembranças iam surgindo, mas de forma não linear, não programada. Isso ainda de acordo com Santos aconteceu porque,

A memória é o resultado de reiteradas tentativas de reconstrução do passado; a falta de precisão da memória não implica em esquecimento de eventos passados, mas do processo seletivo pelo qual indivíduos estão sempre reconstruindo experiências passadas através de sua inserção no mundo que os cerca. (2003, p.63)

Desse modo, nunca esquecemos totalmente das coisas passadas e, sim, a reorganizados de acordo com as influências do meio. Talvez naquele momento, algumas alunas não se lembrassem do brinquedo cantado de sua infância, mas lembraram de outros fatos não menos importantes e significativos. Como podemos ver nas falas respectivas de Maria Pupunha, 63 anos, e Maria Miriti, 62 anos: *“Há eu brincava muito, cantava muito, brincava muito de roda à noite. A gente não tinha brinquedo! A gente não tinha nada! A gente trabalhava o dia inteiro, mas à noite a gente brincava um pouco na rua. Não tinha carro não tinha tanta moto e a gente brincava muito de roda, cantava muito, gostava muito [...]”*; *“[...] eu trabalhei muito, brincava, cantava ladainha. Eu cantava música nas rodas quando a gente fazia... a roda né? terminava a ladainha ente ia fazer a roda pra ir brincar de*

roda. A gente jogava verso, adivinhações tudo a gente fazia só que agora a gente já não lembra muita coisa [...]”.

Além de tudo, ao ouvir da boca da maioria das entrevistadas que elas trabalharam ou assumiram grandes responsabilidades na infância, trago a fala de Maria Guaraná de 65 anos, que a meu ver resume bem o que a maioria dessas senhoras fazem, ao dançar, no Centro de Convivência da Pessoa Idosa: “[...] há meu irmão eu eu não teve infância [...] comecei a trabalhar com uma idade de de oito anos [...] a minha infância que eu tenho é agora. Depois que fiquei idosa, que eu me aposentei que teve infância. Os filhos cresceram tudo né? ai sim, ai ai que veio a minha infância [...]”.

Isto é, agora, na condição de idoso que muitas dessas pessoas estão vivendo suas infâncias. Redescobrimo, por meio da dança, o seu *homo ludens* que nada mais é “[...] o homem que se diverte[...]” (NEGRINE, 2000, p.16); Que se expressa livremente e, em decorrência, vive mais alegre e saudável.

Ao final das coletas orais/gestuais fiz uma catalogação dos dados que será objeto de análise e discussão da próxima seção.

4 MAS O GATU NÃO MORREU, EU, EU: O ESTUDO DE CAMPO

*Porque o passado me traz uma lembrança
Do tempo que eu era criança
E o medo era motivo de choro
Desculpa pra um abraço ou um consolo*

Cazuza e Frejat
Trecho da música “Poema”

Para chegarmos nesta etapa sem o gato (estudo) ter morrido diante dos inúmeros paus (obstáculo) atirados. Foi preciso, antes, edificar as bases dessa pesquisa através das várias abordagens teórico/críticas expostas anteriormente, bem como conhecer o contexto sociocultural do grupo-alvo.

A saber, no decorrer dos cinco meses de investigação, ao invés de centrarmos nossos esforços numa metodologia imediata, pronta e acabada. Optamos em trilhar vários “caminhos de trabalho”, pois “[...] Laban, ele mesmo, não estabelece esses caminhos evocando cada professor a descobri-lo, a fazê-lo” (MARQUES, 2010, p. 94). No entanto, nos sugere “[...] conceitos, saberes abertos e múltiplos – tão amplos e numerosos quanto forem as perspectivas e possibilidades pessoais de movimento e da dança de cada um” (MARQUES, 2010, p.95).

Embasados nesses conceitos e saberes, respeitando tanto os aspectos intelectuais quanto afetivos do aluno (Pedagogia Nova), este estudo não se centraliza em uma Pedagogia Tradicional (baseada na figura do professor e do resultado), muito menos em uma “Pedagogia Tecnicista” (com seus objetivos mecânicos de aula/curso) que acaba com a relação recíproca entre professor-aluno⁶⁴ (FERRAZ; FUSARI, 1999). E mais, nos permitiu ver além da falsa etimologia, baseada nos prefixos *a* (como negação) e *lun* do latim *lumen*, *luminis* (luz), que nos remete uma ideia de que o aluno⁶⁵ é sem luz, isto é, não possui/produz conhecimentos. Por tudo isso, que adotamos a pesquisa-ação ou participante como nossa guia, pois,

[...] caracteriza-se pela interação entre os pesquisadores e participantes e o grupo social pesquisado, ocorrendo entre eles certo envolvimento de modo cooperativo ou participativo e supõe o desenvolvimento de ações planejadas, de caráter social. (2008 *apud* MICHALISZYN; PEREIRA, 2011, p. 15).

Portanto, priorizando a individualidade/conhecimentos de cada interlocutora e o processo vivido, crendo que a dança é “[...] um agente de transformações de pessoas ou

⁶⁴ Entendo nessa pesquisa que a educação deve ser pautada nos conhecimentos advindos do aluno que é assimilado pelo professor que se embasa cientificamente ajudando o mesmo a conhecer sua realidade vivida de forma mais ampla e aprofundada.

⁶⁵ WIKIPEDIA. **Aluno**. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Aluno>>. Acesso em: 20 de agosto de 2013.

sociedades, exercendo assim a função na evolução e iluminação do ser humano que a pratica e do ser humano que a contempla, assistindo-a” (LOBO; NAVAS, 2007, p. 187), convido a todos a fazer uma caminhada lúdica pelos tópicos seguintes, os quais visam apontar por meio de análise como a relação ludicidade e movimento (*Ações Básicas de Esforço*) podem intervir no processo de ensino-aprendizagem e criação da dança de maneira prazerosa.

4.1 Pai Francisco entrou na roda: proposições lúdicas de criação-ensino-aprendizagem da dança e a coleta de dados

Por ser instrutor do *Centro de Convivência da Pessoa Idosa*, contratado pela Secretária de Educação do Município de Abaetetuba desde 2011, tenho três encontros no decorrer da semana com as idosas do *Grupo Encantos* para desenvolver as aulas de Dança.

Figura 17- Passeio à praia de Beja, 2011 Figura 18 – Idosos e funcionários do C.C.P.I, 2013



Fonte: arquivo fotográfico do C.C.P.I



Fonte: arquivo fotográfico do C.C.P.I

Em um desses encontros, no decorrer do primeiro semestre de 2013 especificamente no mês de março, relatei as idosas/dançarinas que estava prestes a me formar no Curso de Licenciatura em Dança. Para isso, precisava construir um Trabalho de Conclusão de Curso. E este trabalho, pedindo permissão, queria pesquisar junto a elas. Já que sentia a necessidade de “[...] conhecer uma realidade para poder pensar sobre ela ou, principalmente, criar a partir dela [...]” (LOUREIRO, 2009, p. 107)

Uma das idosas (Maria Pupunha, 63 anos) me dizendo que já passara por esta etapa (TCC) quando fazia seu curso de nível superior, concordou em me dar apoio, seguida, posteriormente, por todas que estavam presentes. Aceita a pesquisa, expliquei a elas que iria trabalhar com as brincadeiras de roda de suas infâncias, mas não entrei em detalhes.

No primeiro encontro⁶⁶ após o comunicado, comecei a desenvolver o estudo por meio de uma *entrevista coletiva parcialmente estruturada* objetivando conhecer os brinquedos cantados que elas cantavam na infância. Desse modo, com intervenções/falas minhas quando necessário, fiz basicamente as seguintes perguntas: *Como foi a sua infância? Quais músicas você cantava na infância?*

As idosas, por me conhecerem, ficaram a vontade e me responderam “naturalmente”. Porém, sei que provoquei mudanças em suas posturas, em decorrência de estar filmando⁶⁷ e instigando elas a se pronunciarem em público, pois “[...] todo processo de mudança é a sucessão de pequenas mortes seguidas de inesperadas ressurreições [...]” (LOUREIRO, 2009, p. 107). E foi dessas últimas, que brotou da memória delas 15 brinquedos cantados, 7 brincadeiras e 2 versos.

No segundo encontro, realizei o *primeiro laboratório coreográfico*⁶⁸ com objetivo de desenvolver a ação básica de “*Pontuar*”. Este Laboratório iniciou pelo aquecimento corporal com um brinquedo cantado, que aprendi quando cantava aos domingos pela manhã na igreja de São Sebastião⁶⁹ no “culto das crianças”, cuja letra é assim:

***Põe a mão na boca
Na cabeça, na orelha,
E no dedão do pé.
Dá uma rodadinha,
E três pulinhos, e agora?*** (Todos cantam a estrofe)
Dê um (abraço, cheirinho, etc.;) no seu vizinho (comando do professor)

Esse brinquedo cantado foi realizado em formação de roda, onde braços, antebraços e mãos se movimentavam para tocar na boca (1), cabeça (2), orelhas (3) e, flexionando levemente a coluna, tentar pegar no dedão do pé (4). Além de darmos um giro (5) e três pulinhos (6) e, por último, fazer ao meu comando uma ação (abraçar, cheirar, dançar, falar de algo, etc.) junto às colegas.

⁶⁶ Aconteceu na garagem da casa de dona Maria Eunice devido à nova sede do C.C.P. I se encontrar em reforma.

⁶⁷ Todos os encontros que focaram a pesquisa foram filmados.

⁶⁸ Todos os laboratórios coreográficos objetivaram estimular/preparar as idosas para a última etapa de (re) construção, via memória corporal, das movimentações do brinquedo cantado de suas infâncias.

⁶⁹ Igreja que fica e tem o mesmo nome do bairro que resido em Abaetetuba desde a infância.

Figura 19- Movimentos do Brinquedo Cantado “Põe a mão na boca”



Nessa dinâmica, trabalhamos a consciência corporal, fazendo as idosas tocarem as partes do corpo, e desenvolvemos elementos importantes na dança como giros e saltos. Além de estimularmos a intenção, que é “[...] uma atitude interior que corporifica um propósito [...]” (LOBO; NAVAS, 2008, p.36), quando pedi a cada uma que desse ênfase em sua voz e gesto ao dizer: *e agora?*.

E mais, trabalhamos pensando também em amenizar suas limitações principalmente nos giros, por saber que algumas têm “Labirintite”, patologia que é “[...] um distúrbio do ouvido interno ou labirinto que provoca principalmente vertigens e tonturas, às vezes náuseas e vômitos [...]” (BALBACH, 2007, p.239). Por tudo isso,

Parece-me, então, imprescindível que todo trabalho corporal, pelo menos na idade juvenil e adulta, comece com o contato e observação do próprio corpo, numa tentativa de ir quebrando as couraças, sensibilizando as articulações, aguçando a percepção, para que se esvaziem os padrões ou modelos registrados e, ao mesmo tempo, recupere-se um estado mais sensorial e atento. A consciência vai chegando a partir de um trabalho orgânico e [...] lúdico, passando depois por um aprendizado mais científico e mecânico e depois pelas possibilidades de novas habilidades, expressividade e criatividade. (LOBO; NAVAS, 2007, p.81)

Prosseguindo, ainda nesse primeiro laboratório coreográfico, buscando de fato trabalhar a ação de “Pontuar”, realizamos uma brincadeira de roda de origem indígena/religiosa. Onde a parte do corpo frisada foram os pés.

As movimentações se caracterizavam pela dimensão de profundidade (frente e atrás). Sendo que cada marcação com os pés era feita quando cantávamos a parte forte da cantiga. Exemplificando, na sílaba sublinhada com número 1 pé na frente, e com o número 2 (dois) pé atrás.

Êtí¹ canató tupã² napé,
Êtí¹ tupã napé². (bis)
Êtí¹, êtí², êtí¹, tupã napé² (bis) - só pé direito
Louva¹do seja o nome do² Senhor
Louva¹do o nome do² Senhor (bis)
Louvai¹, louvai², louvai¹
O nome do senhor² (bis) - só pé esquerdo

Antes de nos movimentarmos, em qualquer uma das cantigas deste laboratório, primeiramente ensinava a música. E no caso dessa última brincadeira de roda, ensinei a música batendo palmas que é uma ação derivada do pontuar como exposta no quadro 1 da seção II.

Depois que ensinei a música, e a movimentação de profundidade com os pés, incluímos os movimentos alto/baixo (dimensão de comprimento) dos braços. Em seguida, usando ambos, nos deslocamos para direita e esquerda (dimensão de largura) em roda.

Desse modo, ao final desse primeiro laboratório prático desenvolvemos os seguintes elementos presentes na dança como giro, salto, noção corporal, intenção, dimensões e a ação básica de esforço *Pontuar*. Bem como coletamos mais 4 (quatro) brincadeiras com as idosas que ainda não tinham sido entrevistadas.

No terceiro encontro, objetivando trabalhar a ação básica de esforço “*Socar*”, fizemos o *segundo laboratório coreográfico* que começou com o aquecimento corporal através de um brinquedo cantado aprendido em 2013, no Projeto de Extensão “*Metodologia de Ensino: o lúdico na prática dos professores da educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental*”. Por ocasião, este brinquedo foi ensinado pela Prof.^a Lúcia Uchôa na oficina de brinquedo cantado dessa forma:

*No salão dancei¹,
Mata tira tirarei² (bis)
As meninas (ou meninos) bonitinhas³
Mata tira tirarei (bis)*

Neste brinquedo, as idosas ficaram dispostas em duas filas cuja movimentação ensinada se baseava no fechar (número 1) e abrir (número 2) das filas; deslocamento (número 3) em dupla para o lado, com uma espécie de *Chassé*⁷⁰, e giro com entrelaçamento dos braços no final.

Pude perceber no deslocamento, que as idosas não realizavam com rapidez as movimentações, por isso no decorrer na brincadeira há um tempo maior para o deslocamento e para a volta da dupla para a fila.

Esse tempo no deslocamento foi necessário, e o professor que trabalha dança com idosos deve estar atento, pois o corpo senil responde de forma mais lento devido ao medo, de muitas, em se lesionar em virtude das temidas “Diabete” (doença que prejudica a cicatrização

⁷⁰ Nomenclatura usada no Ballet que se caracteriza pelo movimento de deslocamento saltado no espaço, onde os pés deslizam pelo chão dando entre si uma leve batida no ar.

rápida de qualquer ferimento que pode até levar a amputação de membros) e “Osteoporose” (doença que enfraquece os ossos, deixando-os mais suscetíveis a fratura).

Ademais, olhando bem a filmagem desse laboratório pude inferir que as mesmas com suas limitações realizaram as movimentações com energia, que segundo Laban (1978, p. 49) é “[...] a força propulsora do movimento [...] desenvolvida por um processo de combustão no interior dos órgãos corporais [...]”, irradiada na forma de alegria e disposição ao dançar cantando.

Portanto, energia e deslocamento são necessários na dança, pois sem energia não há deslocamento e sem deslocamento a coreografia fica estática e pobre aos olhos do espectador, e não era isso que Laban postulava ao estudar “[...] profundamente as estruturas do movimento por meio da ciência chamada **coreologia** [...]” (GOMES, 2009, p. 64). Que segundo Marques,

Na primeira metade do século XX, Laban desenvolveu estudos sobre o movimento humano dividindo-o em campos inter-relacionados: a escrita da dança [*Labanotation ou Kinetography*], o estudo das interações do corpo no espaço [*Corêutica/Choreutics*] e as expressões dinâmicas do corpo [*Eucinéica/Eukinetics*], chamando-os sob o nome guarda-chuva de Coreologia [*Choreology*]³. (2010, p. 99-100)

Também no segundo laboratório, experimentamos a ação de “Socar” por meio do brinquedo cantado “a tirei o pau no gato” advindo da memória oral/corporal das idosas. Esse brinquedo é bastante conhecido por elas, e pela cultura popular, por isso aproveitando os seus conhecimentos só fiz acrescentar estímulos.

Precedendo os primeiros estímulos para a ação do “Socar”, mostrei as idosas algumas partes do corpo (mãos, dedos, cotovelos, ombros, cabeça, tórax ou peito, abdômen, quadril, glúteo, coxas, joelhos, pernas, pés) e juntos fomos tocando as mesmas. Em seguida, dei dois exemplos metafóricos, com a finalidade de “conhecer o que elas já conheciam” sobre a ação de Socar, perguntando se já tinham visto algum dia uma briga, me baseando na fala de Laban (1978, p.44) “[...] os malignos deuses da morte e da violência são figuras representadas com ações de esforço, como soco [...]”, ou alguém socando pilão.

Como são ações cotidianas, elas me disseram que já tinham visto. No entanto, quando falei do socar do pilão, percebi que elas ficaram mais animadas, riram e até me relataram fatos passados. Isso se deu de acordo com Lenira Rengel por que,

Às vezes uma metáfora é muito elucidativa, porém em outras... Claro que não estou dizendo para não usarmos metáforas, elas são parte do procedimento do nosso “corpo pensamento”. Impossível não utilizá-las, atuam em qualquer cultura mesmo que de modos diversos. Talvez você pergunte por que digo que a metáfora é parte do

corpo pensamento [...] Porque sentimos no músculo, na carne, nos neurônios, até contraímos um pouco o corpo e “pegamos” o pensamento (que achamos ser algo absolutamente abstrato). Então, a metáfora emerge do que chamo (a partir de estudo de LAKOFF & JHONSON 1999) de procedimento metafórico do corpo, de um jeito do corpo ser (2008, p.10).

Dentre os fatos relatados, percebendo que a ação de socar estava presente, me chamou atenção dois. O de Maria Cupuaçu, 68 anos, e Maria Tucumã, 74 anos, pois lembraram fatos da infância que envolveram seus cotidianos. No primeiro caso, a figura paterna pergunta se já trituram o café no pilão: “[...] *cês já sucaram o café? [...]*”. Enquanto que no segundo, a figura materna tentando acalmar Maria Tucumã que caíra em um buraco diz: “[...] *minha filha soca, (Mamãe eu caí no buraco), soca minha filha soca [...]*”. Estes dois exemplos, nos traduz tanto o que Laban fez ao iniciar seus estudos/análises a partir das ações cotidianas das pessoas, quanto nos aponta que, “[...] ao professor cabe um outro tipo de atitude diante do ato educacional, uma atitude que se assemelha mais a de pesquisador (da linha qualitativa) do que a de professor do tipo transmissor de conhecimento [...]” (MARQUES, 2008, p. 102)

Seguindo, depois que me disseram que no pilão socavam curueira, café, arroz, paçoca, milho e gergelim, cantamos o brinquedo “a tirei o pau no gato” solicitando posteriormente que elas realizassem a ação do *Socar* da forma que quisessem, mas dando destaque para uma parte do corpo.

Desdobrando o trabalho, fizemos o movimento do *Socar* com o corpo todo deslocando, anti-horário, em círculo. Além de trabalharmos os impulsos internos, que para Laban é de onde se originam os movimentos, quando as idosas realizaram subitamente o *Socar* no ritmo de minhas palmas, que variavam em lento, médio e rápido.

Como a **observação** é um instrumento que permeia toda a pesquisa, verifiquei que a parte do corpo que foi mais usada por elas foram os braços, os quais realizavam os movimentos de forma forte, rápida e direta (qualidades do *Socar*).

Além disso, fizemos uma pequena composição coreográfica em roda baseada ora no improvisado ora em passos marcados. Como descrita a seguir, tomando como base a letra/forma cantada por Maria Jambo, 75 anos:

***Já atirei o pau no gatu, tu
Mas o gatu,
não morreu, eu, eu.***

(Nessa parte da cantiga, realizamos os movimentos improvisados se socar com qualquer parte do corpo)

Dona Chica, cá

(Dávamos com as duas mãos, três palminhas na coxa)

Admirou cé, cé,

(Três pisadas no chão alternando os pés)

Do miá, do miá que o gato deu,

(Novamente movimentos improvisados de socar)

Miau!

(Salto virando para fora da roda com pose final a critério)

Por fim, pedi a elas que me mostrassem sozinhas (autonomia) a coreografia, e me mostraram. Todavia, houve esquecimento/erro por parte de algumas da sequência. Algo natural, a meu ver, pois as pessoas que viveram/experimentaram muitas coisas tendem não se esquecer, a confundir-se com outras ações passadas. Sendo que o brinquedo cantado ajuda nesse aspecto como assevera Andrade ao proferir que,

Brincar é [...] experienciar a vida. É se divertir em todas as etapas que compõem este processo, inclusive no ato de errar, pois a possibilidade de errar é uma das melhores partes do ato de brincar, uma vez que esta se torna desafiadora, e é o desafio que move a brincadeira (2013, p. 19).

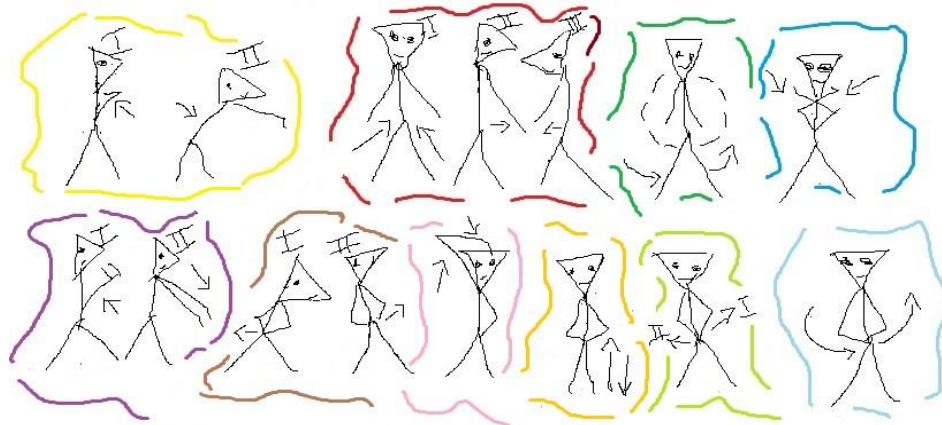
No quarto encontro⁷¹, o terceiro ***laboratório coreográfico*** visando estimular a criatividade e criação trabalhou, a princípio, com um jogo/aquecimento.

Esse jogo/aquecimento foi denominado de “roda da criação” e como o próprio nome já sugere foi realizado em roda, com 11 (onze) pessoas. Nele, as idosas uma a uma tinham que realizar um movimento simples e de livre escolha. Sendo que, a idosa que iniciasse repetia/passava seu movimento para o grupo, depois a próxima repetia o movimento anterior e criava o seu passando também para o grupo... E assim por diante até a última idosa repetir todos os movimentos anteriores, criando e repassando o seu, fechando assim uma pequena coreografia.

Os movimentos seguintes, descritos, desenhados e contornados cada um por uma cor, exemplificam bem o que cada idosa produziu em ordem. Sendo que as características dos movimentos apresentados me remeteram algumas ações básicas de esforço e suas derivadas. (As setas apontam para as partes do corpo em destaque e a direção para aonde ocorre à ação).
Vejam:

⁷¹ Esse encontro foi realizado na nova sede do C.C.P.I depois da reforma.

Figura 20- Movimentos do jogo/aquecimento “Roda da criação”



Maria Acerola (Amarelo): Esticou os braços com uma leve inclinação do tronco para frente. Movimento direto, lento e leve (Deslizar)

Maria Manga¹ e Maria Banana² (Vermelho escuro): agitaram o corpo para um lado e outro desenhando um semicírculo com o quadril. Movimento flexível, rápido e leve (Sacudir)

Maria Jambo (Verde): girou no próprio eixo sem tirar os pés do chão. Movimento lento, forte, flexível. (Torcer)

Maria Laranja (Turquesa): cruzou os braços na altura do tórax. Movimento rápido, forte, flexível (Talhar)

Maria Tucumã (Roxo): partindo de uma flexão dos braços na altura do tórax, alongou os membros superiores. Movimento direto, lento, leve (Deslizar)

Maria Cacau (Marron): com as mãos na cintura executou movimentos com o quadril para trás e para frente. Movimento direto, rápido, forte (Socar)

Maria Ameixa (Rosa): elevação do braço pela lateral do corpo até a cabeça. Movimento forte, flexível, rápido (Talhar)

Maria Taperebá (Dourado): salto no lugar sem deslocamento. Movimento forte, rápido, direto (Socar)

Maria Graviola (Lima): com as mãos no quadril movimentou-os para as duas laterais sem deslocamento. Movimento flexível, rápido, leve (Sacudir)

Maria Ingar (Turquesa claro): desenhou um círculo completo com o quadril (rebolado). Movimento flexível, rápido e leve (Sacudir)

Na roda da criação, além das *Ações Básicas de Esforço* presentes e suas derivadas, foi perceptível que os movimentos de algumas idosas se assemelhavam aos das coreografias que são dançadas e fazem parte do repertório do grupo *Encantos*. Talvez porque, esses movimentos estão/são impregnados/significativos em/para suas memórias corporais.

Ademais, aguçar a criatividade e criação no/com aluno coletivamente como foi feito nesse jogo, desenvolve o indivíduo tanto para a vida, pois pessoas criativas encontram soluções mais rápidas e inovadoras para vivenciar o cotidiano do trabalho, familiar, educacional, etc. quanto para a dança, ao ampliar o repertório gestual/cultural; já que,

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. [E] Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. [Portanto] No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já no quadro de determinada cultura [...]. (OSTROWER, 1987, p. 5, grifos nossos).

É no seio da cultura que brota as brincadeiras de roda de forma ingênua e livre. Onde a criatividade de cada participante cria/joga gestos improvisados ao ritmo das poesias cantadas, de maneira que não precisam necessariamente de um público para dançar. Ou seja, se “[...] as crianças e os adultos dançam, quer dizer, se executam certas sequências de combinações de esforço para seu próprio prazer, não é necessária audiência [...]” (LABAN, 1978, p. 41).

Sabendo disso, que o brinquedo cantado vem da cultura e nos dá prazer, depois desse processo inicial de criar os movimentos tentamos em seguida executá-los através do ritmo do brinquedo cantado “Escravos de Jó”. E tivemos êxito, parecendo que as ações foram criadas metricamente para/com esta cantiga. Ficou assim:

Escravos de Jó (amarelo; vermelho escuro¹)

Jogavam caxangá (verde; turquesa)

Tira, bota (roxo)

Deixa o zambelê ficar. (Marrom; Rosa)

Guerreiros com guerreiros fazem

Zig, zig, za (bis) (Dourado e Lima na primeira vez) e (vermelho escuro² e turquesa claro na repetição)

Por fim, também nesse laboratório, realizamos o ensaio da coreografia “Canoinha”, que faz parte do repertório do grupo *Encantos*, e fizemos em roda massagem coletiva, onde a pessoa de trás massageava a da frente e assim por diante.

Figura 21- Massagem coletiva



Prosseguindo, no quinto encontro da pesquisa realizamos o quarto *laboratório coreográfico*. O qual iniciou com uma música que aprendi no projeto de extensão “Metodologia de Ensino...” organizado pela professora Simeia Andrade.

Esse brinquedo que trabalhei com as idosas, na análise do vídeo, foi verificado que abarca vários conteúdos da dança como lateralidade (no girar da roda para um lado e outro), ritmo (batida dos pés e mãos), giro, interpretação (ação da serpente), salto, corrida, aceleração e desaceleração dos movimentos, improvisação etc. fora as coisas implícitas, intenção, expressão facial, que nessa pesquisa não serão esmiuçadas por serem de alto grau de complexidade, uma vez que o “[...] corpo do dançarino, dos pés à cabeça, está em atividade quando dança, mesmo em momentos de pausa [...]” (LOBO, 2007, p. 145).

**Passa, passa gavião
Todo mundo passa (bis) ¹**

1- Bater o pé se faz assim (três pisadas) (bis)²

2-Bater palma soa assim (três palmadinhas) (bis)²

3-A serpente faz assim (movimentos ondulantes) (bis)²

4-Pra pular se pula assim (quatro pulinhos pra um lado e outro) (bis)²

5-Pra correr se corre assim (movimentos rápidos e aleatórios com os pés) (bis)²

6-Pra parar se faz assim (pose) (bis)²

**Assim assado,
Carne seca com ensopado (bis) ³**

A movimentação foi feita em roda, onde todos os participantes de mãos dadas cantavam girando para direita ou para esquerda (1). Em seguida, o professor dava a indicação da ação (2). E, ao término, executando- a (2), girávamos no lugar cantado (3).

Refletindo, essa descrição só foi possível, pois houve observação tanto minha, ao detectar todos esses pormenores, quanto das idosas ao aprenderem/interpretarem as músicas pelo corpo. Uma vez que,

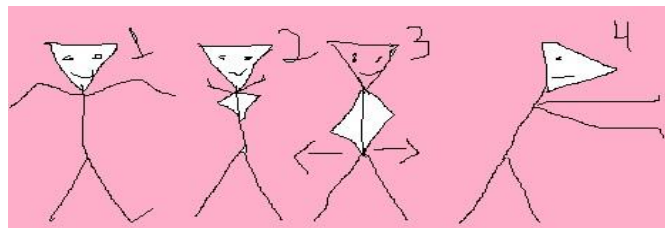
[...] observar não é “reparar”. Trata-se de aprender a desenvolver e a estimular a fruição, fazer comentários sobre a dança, ouvir opiniões, inclusive com crianças. [...] a observação ajuda a aprender como são os movimentos e a conhecer o outro, a perceber e reconhecer significados. Assim, quem está se apresentando sentir-se-á mais tranquilo para lidar com uma possível vergonha. **[Ao professor]** incentive o ato criativo de falar da dança, valorize o processo apresentado, sem deixar de apontar reflexões necessárias (RENGEL, 2008, p.61, grifo nosso).

Ainda nesse laboratório fizemos mais outros jogos, mas não com brinquedo cantado, por isso não me detive a investigá-los para não perder o foco da pesquisa.

No sexto encontro, fizemos o penúltimo **laboratório coreográfico**, de forma sucinta, objetivando trabalhar a ação básica de esforço **Flutuar**. *Nele*, o único exercício proposto também foi realizado em roda. Onde cantamos uma música, que aprendi num encontro de formação de educadores do Programa Projovem Adolescente da Secretaria de Assistência Social de Abaetetuba, cuja letra ora apresento.

Assum preto avoou¹,
Aí saudade².
Eu também que avoar¹,
Aí saudade². (bis)
Canta, canta Assum preto³
Canta, dança sem parar³
Quem não tem cintura boa³
Assum preto vai pegar⁴.

Figura 22- Movimentos do brinquedo cantado “Assum Preto”



Andando em círculo, as movimentações dos braços ora tentavam imitar a asa de um pássaro e seu voo (1), ora cruzavam os mesmos na altura do tórax (2). Depois, remexendo (sacudir) a cintura de um lado para outro prosseguíamos a movimentação até curvar levemente a coluna e, subidamente, bater forte (socar) no chão com os pés e fazer menção de pegar algo com as mãos. Ai você me pergunta: o objetivo foi alcançado? Sim. Em razão da movimentação do Flutuar possuir características leve, lenta e flexível, executadas pelos braços quando elas tentavam imitar o voo.

Além disso, para Laban o “[...] Flutuar é um movimento leve e flexível que espelha um estado de espírito de semelhante conteúdo [...]” (1978, p.44). E foi esse estado de espírito leve (alegre, sereno) e flexível (aberto ao novo, ao erro) que tanto percebemos no ato de brincar, que estava presente naquele momento no corpo e atitudes das idosas. E mais,

Quando Laban falava de Esforço, ele chamava a atenção para o que ocorria “dentro” do corpo. Lembre-se do seu entendimento de corpo como uma totalidade física, emocional e intelectual e de corponectivo. O movimento e a dança não são só o que vemos “fora”. Eles têm sensações, atitudes, impulsos, pensamentos, interferências que aparecem em movimento visível. Tudo isso é o esforço, que não quer dizer força. É um “jeito”, uma qualidade dada que aparece no movimento visível. Esforço é o **como** do movimento. Se estico o braço, não se trata de apenas esticar, trata-se de como esticar, com firmeza ou mais leve, subitamente ou muito, muito lentamente e por aí vai. Na verdade, esforço é movimento, pois não há movimento sem esforço, sem seu aspecto qualitativo (RENGEL, 2008, p.73).

Prosseguindo a coleta de dados, nos dias 05 e 06 de julho de 2013, realizei 4 (quatro) *entrevistas coletivas* e 9 (nove) *entrevistas individuais*, incluindo a da professora Ângela Silva, todas *parcialmente estruturadas*. Como ganho, cataloguei mais brinquedos cantados, brincadeiras e versos, os quais juntando com os da primeira entrevista deu num total de 20

brinquedos cantados, 12 brincadeiras e 4 versos. Além disso, na coleta de campo foram feitos¹/catalogados²: 29 vídeos¹, 104 fotos^{1 2}.

Pegando somente os brinquedos cantados, advindos da memória corporal/oral das idosas, e classificando-os de acordo com Mello (1979) chegamos à seguinte distribuição:

Quadro 3- Classificação dos Brinquedos Cantados

Amorosos	Satíricos	Imitativos	Religiosos	Dramáticos
1-“Ciranda, cirandinha”	1-“Fui à Espanha”	1-“Lá vêm a fada”	1-“Vamos, maninha, vamos”	1-“Sabiá da gaiola”
2-“Sapatinho branco”	2-“Pai Francisco”	2- “O grilo”	2- “Senhora Dona Xancha”	2- “Tico- tico”
3-“Bela Pastora”	3-“A barca virou”	3- “Sapo Cururu”	3- “Eu deixei meu sapatinho”	3- “Dona Fada”
4- “Se esta rua fosse minha”	4-“Vossa Senhoria”	4-“Pombinha branca”		
	5-“Esquindo lê, lê”			
	6-“Dona Chica”			

Por fim, sabendo como estão classificados os brinquedos cantados advindos da memória corporal/oral das idosas, realizamos no último encontro no dia 10 de julho de 2013 no espaço do CRAS de São Lourenço⁷² a coleta audiovisual das movimentações (re)criadas por elas através dos brinquedos cantados. No entanto, esse momento será descrito adiante.

4.2 (Re) criar Brincando: análise do processo criativo em dança na terceira idade.

Durante o estudo de campo muitas atividades foram pensadas e experimentadas, discutida na subdivisão anterior. Focadas para os objetos (brinquedo cantado e ações básicas de esforço), tendo participação maciça das dançarinas. De forma consciente e muitas das vezes até inconsciente trabalharam elementos básicos da dança, a partir de atividades desenvolvidas no *C.C.P.I* no qual estava à frente. Foi ai que, resolvendo aguçar ainda mais a autonomia criativa das idosas, pedi a elas que (re) construíssem sozinhas pequenas coreografias em cima dos brinquedos cantados que lembraram nas entrevistas. Convicto de que,

O ato da criação [...] é uma espécie de iluminação, onde o corpo revela em plenitude, informações guardadas na memória corporal e processadas na imaginação. Portanto, cada ser humano é uno em sua criação, que é a expressão mais verdadeira de como ele sente e percebe o mundo em que vive. (LOBO; NAVAS, 2007, p. 183)

⁷² O referido CRAS se localiza em Abaetetuba na Rua. Lauro Sodré ao lado da casa de show “Mansão da Saúde”. O seu espaço foi usado na pesquisa, porque além da nova sede do C.C.P. I estar fechada devido às férias de julho era o local mais central para a chegada de todos.

Valorizando essa memória corporal das interlocutoras, que são fontes vivas de documentação de um passado/presente rico de conhecimentos, tomo como ponto significativo para esta análise as movimentações (re) criadas por elas em cima dos brinquedos cantados “Fui na Espanha” e “Vossa Senhora”. Tais cantigas foram destacadas em virtude da expressividade e significados que coreograficamente tiveram durante a pesquisa.

4.2.1 A preparação

Lembro que ao chegar ao CRAS de São Lourenço para fazer esta última coleta de campo, já estavam me esperando algumas idosas. Porém, resolvemos aguardar um pouco mais para ver se chegavam outras dançarinas, visto que não demorou muito começou a chover.

Passando a chuva, outras idosas chegaram somando num total de 7 (sete) dançarinas. Então, não perdendo tempo, as convidei para irmos ao salão que fica ao lado da piscina. Lá, iniciei fazendo um pequeno aquecimento corporal para estimular/preparar as interpretes-criadoras. Nesse sentido, Fernandes afirma, “os exercícios preparatórios desenvolvem as Conexões Ósseas e as Correntes de Movimento no corpo [...]” (FERNANDES, 2006, p.71).

Esse aquecimento foi dividido em duas partes: a primeira, em roda, trabalhou sem locomoção onde as idosas alongaram todos os membros superiores e inferiores. E o segundo, improvisado e livre no espaço, trabalhou com as oito *Ações Básicas de Esforço*.

Figura 23- Aquecimento corporal 1 Figura 24- Aquecimento corporal 2



Fonte: arquivo pessoal Heberton Lobato



Fonte: arquivo pessoal Heberton Lobato

Nessa segunda parte do aquecimento, por estar filmando e estimulando a *Ação* a ser feita (na ordem socar, deslizar, talhar, flutuar, sacudir, pressionar, pontuar e torcer), vi que elas, jogando com a improvisação, criaram movimentações bastante interessantes em cima das *Ações*. Procurando entender, descobri.

Quem improvisa não improvisa a partir do nada, de um vazio, e sim por meio de anos de uma evolução orgânica, codificada em algum lugar dentro de nós, posto também trabalharmos nossos arquétipos. Improvisamos a partir do que está inscrito

no corpo pelas nossas percepções, sensações, memórias e por todo tipo de relações com o meio ambiente (LOBO; NAVAS, 2008, p.119)

Sabendo disso, quando fui de fato analisar as movimentações através da filmagem, verifiquei que as características de algumas das *Ações Básicas de Esforço* apontadas por Laban se diferenciavam, vejamos como: a ação de *Socar* que tem características forte, rápida e direta, passou a ser no corpo das idosas forte, rápida e flexível. A ação do *Deslizar* que é leve, lenta e direta na maioria se tornou forte, lenta e flexível. O *Talhar* se manteve forte, rápido e flexível. Já o *Flutuar de leve*, lento e flexível ficou forte, lento, flexível. O *Sacudir* manteve as características leve, rápido e flexível, assim como o *Pressionar* forte, lento e direto. No entanto, o *Pontuar* teve mudanças de leve, rápido, direto para forte, lento, direto. E por último, o *Torcer* também manteve suas características forte, lento, flexível.

Supostamente essas mudanças nas características das *Ações* aconteceram, devido ao corpo sofrer inúmeras mudanças em sua qualidade desde a infância até a fase adulta. Como assevera Monteiro,

Todo processo biológico é dinâmico, variando continuamente. Não há estabilidade nos sistemas vivos, somente estados dinâmicos. Esse dinamismo incessante é o que possibilita a mudança da estrutura dos organismos vivos. Portanto, qualquer ação carrega uma mudança estrutural, isto é, enquanto for possível realizar a ação, existirá vida (MONTEIRO, 2005, p.35).

Dando continuidade, depois do aquecimento, as idosas começaram a “(Re) criar brincando”, sendo que usarei essa expressão, pois concordo com Andrade quando diz que “É brincando que a criança [e o idoso] constrói conhecimentos da sua cultura e também aprende a desenvolver papéis, pois brincar é construir e reconstruir a realidade partindo do imaginário [...]” (ANDRADE, 2013, p. 19, grifo nosso).

É do imaginário popular que o brinquedo cantado “Fui na Espanha” surgiu e por meio dele que iniciaremos essa etapa.

4.2.2 Vértice criativo I: “Fui na Espanha”

Esse brinquedo cantado, tomando como base Mello (1979), possui características satíricas, pois em sua letra podemos captar claramente um jogo irônico, principalmente, na parte em que se canta “Agora eu quero ver, quem fica pra vovó”.

Se interpretarmos ambigualmente esse trecho, vamos chegar a triste conclusão de que “ninguém” quer ser a vovó, ou seja, ser velho ou envelhecer. E isso, acontece muito em nossa realidade, onde “[...] Os estereótipos se fixam com predileção sobre as aparências físicas e as

transformam naturalmente em estigmas, em marcas fatais de imperfeição moral ou de pertencimento de raça” (LE BRETON, 2011, p. 78).

Na coleta de dados, quem avivou essa *Brincadeira de roda* foi Maria Pupunha, de 63 anos, sendo que ela foi cantada da seguinte forma:

***Fui na Espanha,
Buscar o meu chapéu;*** (Trechos da cantiga “Fui à Espanha”)
***Azul e branco,
Da cor daquele céu.***

***Olha palma, palma, palma,
Olha pé, pé, pé,
Olha roda, roda, roda,
Caranguejo peixe é.
Caranguejo não é peixe,
Caranguejo peixe é;
Caranguejo só é peixe
Na vazante da maré.***
(Trechos da cantiga “Caranguejo”)

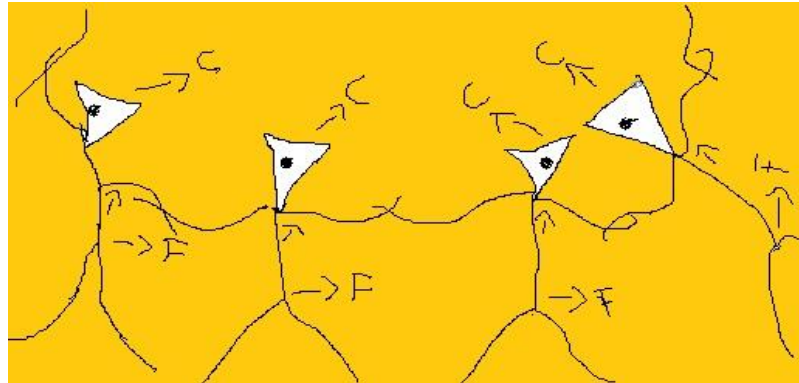
***Samba crioulo
Que veio da Bahia,
Pega a criança
E joga na bacia.
A bacia era de ouro,
Ariada com sabão;*** (Trechos da cantiga “Fui à Espanha”)
***Depois de ariada
Enxuta com roupão.
O roupão era de seda
Camisinha de filó;
Agora eu quero ver,
Quem fica pra vovó
A benção vovó!***

As dançarinas, em nível alto, ao (re) criarem esse *Brinquedo Cantado* usaram como forma espacial predominante a roda. Essa formação geométrica, como já dita na primeira seção, foi a primeira configuração que o homem adotou para dançar. A roda ou círculo está presente em tudo, desde o formato das pupilas de nossos olhos, forma de nosso planeta até o acolhedor útero materno de onde originamos. Por isso, talvez, as idosas demonstraram tamanha alegria e prazer no ato de dançar brincando.

Juntamente com o canto, de mãos dadas, a movimentação (re)criada por elas começava girando a roda no sentido anti-horário (*Fui na Espanha buscar o meu chapéu, Azul e branco da cor daquele céu [...]*). Nesse trecho coreográfico, por estarem segurando as mãos uma das outras, os corpos faziam uma espécie de torção de forma sincronizada. Falo

torção, pois enquanto as mãos direita e esquerda “puxavam” o tórax e a cabeça para o centro (C) da roda, o quadril continuava firme para frente (F) gerando uma posição antagônica.

Figura 25- Torção corporal



Após o girar da roda, descalças, as idosas paravam com os corpos voltados para o centro do círculo. Realizando posteriormente, com os braços flexionados na altura do tórax e palma das mãos voltadas para si, a movimentação de palmadinha (*Olha palma, palma, palma*). Para Laban, palmadinha, pancadinha, abanar, etc. se caracterizam como ações derivadas da ação básica de esforço *Pontuar*.

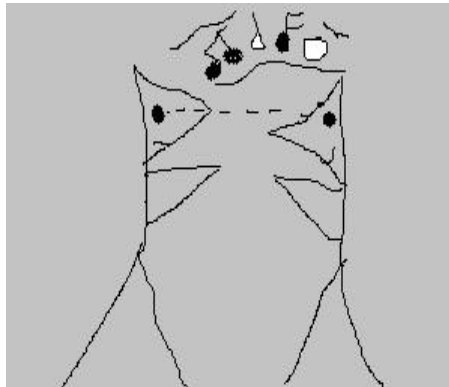
Nessa ação aparentemente simples, de bater palmas cantando, percebemos que houve entre as idosas um desencontro no tempo coreográfico, onde três executaram 4 palmadinhas, outras três 5 palmadinhas e uma idosa continuou batendo palmas (15 vezes). Para compreendermos o que aconteceu nesse desencontro, a noção de tempo-ritmo na dança é necessária. Por isso recorri novamente a Laban, pois ele assevera que,

Os tempos-ritmos [dos trechos coreográficos] são independentes do tempo de toda sequência de movimentos. [isto é] O mesmo ritmo [em um trecho coreográfico] pode ser executado em tempos diferentes, sem alterar a duração proporcional de cada unidade de tempo (LABAN, 1978, p.74, grifos nossos).

Em síntese, o que as idosas fizeram de forma ingênua nessa e em outras partes da coreografia, na dança se chama “Cânion (ou cânion), onde uma mesma frase é repetida por mais de um bailarino, como uma corrente, um após o outro” (LOBO; NAVAS, 2007, p. 209). Sendo que, a fluidez coreográfica não foi prejudicada, devido tanto à observação uma da outra em roda, quanto pela melodia do canto, que possui unidades de tempo (figuras musicais)⁷³ definidas que podem ditar a mudança da ação, como exemplo, “*Fui na Espanha buscar o meu chapéu*” possui melodias e movimentos independentes que se modificam no trecho “*Azul e branco da cor daquele céu*”.

⁷³ As figuras musicais (mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, breve, semibreve, etc.) possuem um tempo de duração e, portanto, são unidades de tempo.

Figura 26- Palmadinhas



Continuando, no fragmento seguinte, as idosas batiam os pés no chão (*Olha pé, pé, pé*) de maneira forte, direta e rápida (características do *Socar*), que me remeteu a ação cotidiana de socar do pilão, exposta oralmente por elas em nosso segundo laboratório coreográfico. Sendo que seis usaram o pé direito e uma o esquerdo.

Adiante, realizaram um giro (ou volta completa), lento, forte (pela firmeza dos passos) e flexível característicos do *Torcer*, que se prolongou por dois trechos do *Brinquedo* (*Olha roda, roda, roda e Caranguejo peixe é*). (Indo de encontro às características rápidas e leves presentes nos giros de alguns dançarinos).

Além disso, esse giro foi executado pelas idosas diferente dos que são ensinados nas aulas de dança, quando o professor diz que a cabeça deve chegar primeiro que o corpo em um determinado ponto previamente focado, onde cabeça, tronco e membros chegaram ao centro da roda no mesmo tempo. E mais,

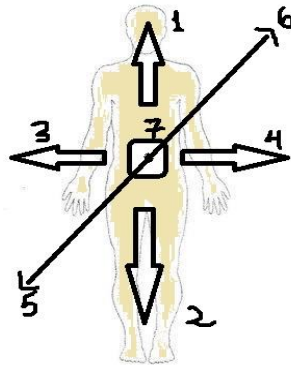
“[...] quando você muda a sua frente para outra direção, por exemplo, para trás, aí será o local onde antes estavam suas costas, o que significa que você deu uma meia-volta. Após a realização da volta, a direção antiga atrás se transforma na direção nova à frente [...]” (LABAN, 1978, p. 80).

Interpretando, se em “meia-volta” trabalhamos quatro direções frente (5), lado (direito ou esquerdo), trás (6) e centro (7). Então em uma volta completa, no ato de (re) construir brincando, as idosas conseguiram trabalhar, das sete⁷⁴ direções primárias, cinco que foram frente (5), trás (6), direita (3), esquerda (4) e centro (7). Portanto, mesmo o giro ganhando outras qualidades expressivas, o corpo idoso brincando não deixou de desenvolver o ato de girar, o qual em sua essência percorre as direções. Sendo que,

A direção é um lugar no espaço e estudada a partir da relação “espaço no corpo” estabelece uma sensação de irradiação do centro do mesmo para um determinado foco, sendo que no centro, estabelecem-se as interseções das direções. (LOBO; NAVAS, 2007, p.157)

⁷⁴ Alto (1), baixo (2), direita (3), esquerda (4), frentes (5), trás (6) e centro (7).

Figura 27- As sete direções primárias



Na parte central desse *Brinquedo Cantado*, com ambas as mãos, as idosas (re)criaram movimentos de não (*Caranguejo não é peixe*) e sim (*Caranguejo peixe é /Caranguejo só é peixe/ na vazante da maré*). Os quais, em análise, constatamos que eram agitados. E como o agitar é uma ação derivada da ação básica de esforço *Sacudir*, concluímos que estes movimentos apresentavam características leve, rápida e flexível.

Não obstante, no trecho “*Samba crioulo que veio da Bahia*”, o canto sofreu uma desaceleração e, com isso, também o movimento. Permitindo assim, as idosas (re) criarem movimentos de balanço com o tronco.

Figura 28- Movimento de balanço do tronco



Esses movimentos consistiam em realizar com o tórax (2) movimentos para as laterais como se fosse uma balança. Eles de acordo com nossa análise possuíam qualidades forte, lenta e flexível (*Torcer*).

Ademais, percebendo nesse brinquedo cantado essa mudança no tempo, fui tentar buscar uma explicação lógica para tal. Foi quando procurando a origem do brinquedo cantado “Fui à Espanha” (cujas versão cantada pelas idosas ficou “Fui na Espanha”) constatei no livro de Veríssimo de Mello (1979) que estava faltando uma parte da letra que fora cantada por Maria Pupunha durante a pesquisa, mas pensando que a versão do livro era apenas uma das formas cantadas não dei muita atenção.

Continuando a averiguar, encontrei o brinquedo cantado “Caranguejo” cuja letra tinha a parte que faltava. Aí encontrei a minha explicação, de que o brinquedo cantado que Maria Pupunha cantara na pesquisa era uma variação composta por dois brinquedos cantados “fui à Espanha” e “Caranguejo”, por isso, que ocorre a mudança de tempo de forma rápida de um trecho para outro.

Indo em frente, a movimentação de outra parte do brinquedo (*Pega a criança e joga na bacia*) que elas (re) criaram por meio de suas memórias corporais, em particular me chamou atenção pelo seu significado. Pois, enquanto algumas realizaram movimentos lentos, leves e flexíveis (flutuar) demonstrando gesto de carinho e cuidado; outras pareciam querer jogar mesmo a criança na bacia com uma qualidade de movimento forte, rápida e direta (Socar).

Por fim, de mãos dadas, repetiram o movimento de girar em roda. Porém, dessa vez, no sentido horário (*A bacia era de ouro/ Ariada com sabão/Depois de ariada/ enxuta com roupão/ O roupão era de seda/Camisinha de filó/ Agora eu quero ver/ quem fica pra vovó*). E como grande final, como estavam em número ímpar, cada uma correu para uma colega ficando apenas Maria Cacau só, ou seja, ela ficou pra vovó (*A benção vovó!*).

4.2.3 Vértice criativo II: “Vossa Senhoria”

Nosso segundo brinquedo analisado também é satírico⁷⁵ e, talvez, até mais que o anterior. Pois invoca a relação patrão-empregado, com foco implícito no trabalho infantil.

Como detectamos, em entrevista, a maioria das idosas trabalhou durante a infância. Tendo que largar seus momentos lúdicos para ajudar no sustento da família, principalmente, em trabalhos pesados na roça. Por isso, visando mostrar como esse *Brinquedo* tem relação com a infância das idosas, relembremos através das falas de Maria Jambo, 75 anos, e Maria Castanha, 86 anos: “*Eu não cantava mesmo, a minha vida toda foi trabalhar desde que eu era pequenininha [...]*”; “[...] *eu com doze anos tomei conta da família [...] depois com dezesseis anos eu me casei [...]*”.

Lembrando-se disso, podemos perceber claramente a relação entre esse *Brinquedo Cantado* (re)criado por elas e a infância dura que tiveram ao ter que trabalhar e assumir responsabilidades adultas.

⁷⁵ *Ibidem* quadro 3.

Esse *Brinquedo* que ora faço essa reflexão foi cantado na coleta oral por Maria Graviola, 77 anos. Mas durante a coleta prática além da parte cantada por ela, as idosas ainda acrescentaram mais alguns trechos na letra, que serão identificados em negrito.

Bom dia(boa tarde ou boa noite) vossa senhoria? (1)

Mato tiro, tiro lá.

O que quer vossa senhoria?(2)

Mato tiro, tiro lá.

Quero uma de vossas filhas; (3)

Mato tiro, tiro lá.

Escolha qual quiser; (4)

Mato tiro, tiro lá.

Eu quero a (ex.: Maria); (5)

Mato tiro, tiro lá.

O que ofício dar a ela? (6)

Mato tiro, tiro lá.

Ofício de lavar roupa; (7)

Mato tiro, tiro lá.

Esse ofício não me serve; (8)

Mato tiro, tiro lá.

Ofício de costureira; (9)

Mato tiro, tiro lá.

Este ofício já me serve; (10)

Mato tiro, tiro lá. (Maria sai da fila da “mãe” e vai para a da “Senhoria”)

Ofício de lavar panela; (11)

mato tir, tiro lá.

Esse ofício não me serve, (12)

Mato tiro tiro lá.

Ofício de lavadeira; (13)

Mato tiro tiro lá.

Esse ofício não me serve; (14)

Mato tiro tiro lá.

Ofício de professora, (15)

mato tiro, tiro lá.

Este ofício já me serve, (16)

Mato tiro, tiro lá/

//Passamos a festa junta (17)

No arraia de Nazaré.// (bis)

Professora faz assim; (18)

Assim, assim.

A lavadeira faz assim; (19)

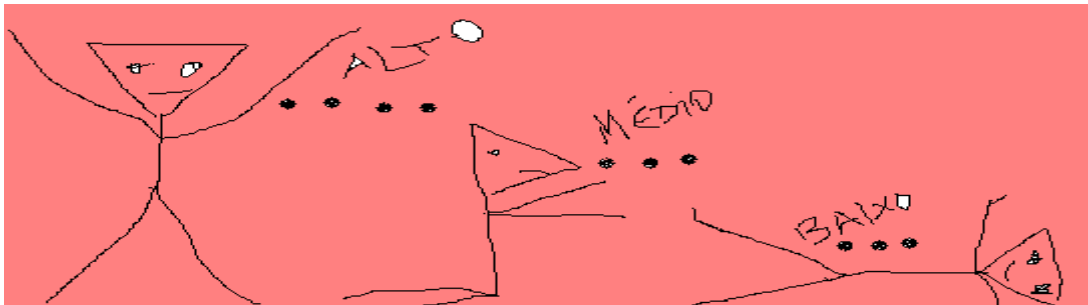
Assim, assim.

Amassadeira faz assim; (20)

Assim, assim.

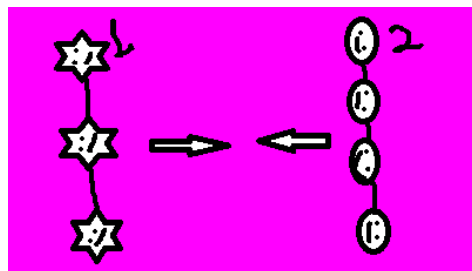
Na maior parte desse brinquedo cantado a movimentação (re) criada se dá em filas. No entanto, registramos também a mudança para a configuração de roda. Sendo que ambas as formações foram realizadas em nível⁷⁶ espacial alto.

Figura 29- Níveis espaciais



Divididas em dois grupos em formação de fila (que durava do trecho 1 ao trecho 16 da canção) onde ficavam de frente umas para as outras, o trabalho coreográfico iniciou. (Estando um grupo com três idosas e outro com quatro).

Figura 30- “Vossa senhoria”- Filas



A deixa inicial era quando, de mãos dadas, a fila da “Senhoria” (1) caminhava em direção à fila oposta cantando, como se estivesse indo ao encontro de alguém. E em seguida, em resposta, a fila da “Mãe” (2) também cantava indo em direção oposta, porém a fila da “Senhoria” já voltara ao seu lugar.

A ação (re) criada de caminhar de frente e costas com as mãos dadas, a meu ver, aguçaram nelas tanto as noções de profundidade (trás/frente) quanto de conjunto (pois pelas mãos uma pessoa pode sentir quando a outra vai se movimentar e com isso executar a ação no mesmo tempo), e foco (porque o olhar de uma pessoa prende a atenção, sendo que o foco é necessário quando vamos encarar o público ao dançar).

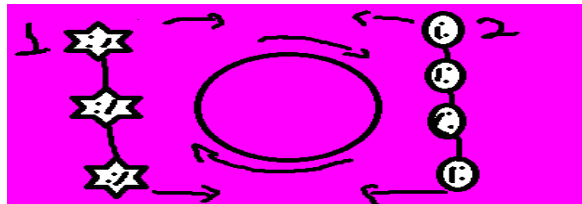
⁷⁶ Na dança os níveis espaciais são três: Alto, médio e baixo.

No movimento de caminhar, encontramos em análise as qualidades forte, lenta e direta que corresponde à Ação de *Pressionar*. Sendo que isso, só foi possível de acordo com Laban pois,

[...] A ordem exibida em tais combinações é melhor observada nos movimentos usados na dança, posto que são relativamente grandes e claros e, conseqüentemente, de mais fácil reconhecimento. **[E acrescenta]** A análise das ações corporais no esporte, na brincadeira, na representação teatral, no trabalho e na conduta cotidiana é baseada no mesmo “pensar em movimentos” que se aplica na análise de movimentos da dança. (LABAN, 1978, p. 84, grifo nosso).

Continuando, as idosas no trecho musical representado pelo número 17, transformaram a duas filas em uma roda. Girando, posteriormente, no sentido horário.

Figura 31- “Vossa senhoria”- Roda



Após, fizeram movimentos cotidianos, (importantes para a construção de personagens na dança), da professora, da lavadeira e da amassadeira. Sendo que a movimentação (re) criada da professora, remetendo a ação de escrever no quadro, tinha qualidades flexível, leve e rápida (*Sacudir*); a da lavadeira, forte, rápido e direto (*Socar*) e da amassadeira forte, rápido, flexível (*Talhar*).

Figura 32- Ações Cotidianas



Finalizando essa parte, cremos que foi possível no ato de (re) criar brincando, aguçar a autonomia das idosas. E mais, valorizar o que elas têm de mais precioso: a memória.

5 DIGA UM VERSO BEM BONITO, DIGA ADEUS E VAI EMBORA: AS CONSIDERAÇÕES FINAIS.

No início dessa investigação muitos acontecimentos observados em campo pareciam não ter explicações lógicas, (e muitos não tiveram). Porém, as leituras de inúmeras obras (livros), aos poucos, foram contribuindo tanto nas explicações desses acontecimentos quanto na construção de novos saberes sintetizados aqui.

Na primeira seção, que denominei “um percurso teórico/crítico sobre as ações básicas de esforço no contexto lúdico da terceira idade”, pensando em compartilhar os conhecimentos teóricos adquiridos durante toda essa investigação e ajudar mais pessoas futuramente a construírem os seus estudos envolvendo os temas dança, ludicidade e envelhecimento, apresentei todos os teóricos/conceitos que permearam nossa pesquisa.

Ainda nessa seção, ao buscar mais e mais teóricos para dialogar com nossa prática, pois a mesma não caminha separada da teoria e vice-versa, pude descobrir o quanto é vasto os estudos sobre esses temas (movimento, ludicidade, envelhecimento). Tanto, que certa hora foi preciso conter-se para não nos alongarmos mais e, com isso, não concluir o trabalho. (Devido o tempo ser muito pouco).

Essa vastidão de obras/conteúdos pesquisados nos permitiu entender que era possível, sim, desenvolver junto à pessoa idosa trabalhos envolvendo ludicidade e as teorias do movimento de Rudolf Laban. Teórico este, que as idosas do Grupo Encantos, aliás, nem conheciam.

Depois de fazer previamente esse levantamento teórico, percebi que precisava conhecer a realidade das interlocutoras. Então, me debrucei na segunda seção no “universo da pesquisa”. Estudando desde a história do município de Abaetetuba, do Centro de Convivência da Pessoa Idosa e do Grupo Encantos da Terceira Idade até dados estatísticos, numéricos e histórias do presente/passado (memória) das idosas.

Aprendi com isso, por mais que já tenham dito em algum outro lugar, que na maioria das vezes ensinamos nossos alunos sem conhecer sua realidade pessoal e local. E isso era fato em minha prática, junto às idosas do *Grupo Encantos*, a mais de dois anos.

Na segunda seção, a fala apaixonada da professora Ângela Silva traduz o quanto essas “Marias”, apesar da infância difícil de algumas, evoluíram física e psicologicamente

pela prática contínua da dança. Além disso, ela nos mostrou o quão pode ser eficiente o ensino-aprendizagem da dança por meio das danças parafolclóricas.

Mais adiante na terceira seção, fundamentada nas proposições lúdicas vividas/analizadas antes tomando como base as teorias de Laban, relatei as experiências de alguns encontros voltados para esta pesquisa. A qual antes foi difícil, e nem sei se consegui, falar da vivência do outro de forma parcial e neutra, criar hipóteses tentando explicar às vezes o inexplicável sem misturar ou acrescentar fatos. No entanto, “não me preocupei com isso”, em vista de ser minha “primeira”, de muitas, investigação científica e como tudo pela primeira vez é novo, desconhecido, tomo esta prática como aprendizado.

Também na terceira seção, além das proposições metodológicas que foram expostas, o ato de (re) criar brincando com a memória corporal/oral das idosas foi descrito densamente, onde detectamos que a alegria no ato de dançar brincando perpassou por ossos, músculos e articulações desembocando na forma de qualidade expressiva no movimento. Além de que, nos deu uma nova visão de como trabalhar a criação ou composição de forma lúdica na terceira idade.

Como autor dessa pesquisa, digo que os objetivos (geral e específico) que ora traçamos foi cumprido. Pois foi visível que mostramos as teorias (primeira seção), descrevemos o *locus* da pesquisa (segunda seção) e apontamos como ludicidade e movimentos podem contribuir para criação-ensino-aprendizagem da dança (terceira seção).

Sendo que, na terceira seção tendo o cuidado de intermediar um diálogo entre as interlocutoras, os teóricos e nós, detectamos nas ações das idosas no ato de brincar cantando que elas de forma implícita trabalhavam movimentos presentes na dança. Onde às *Ações Básicas de Esforço* contidas em seus movimentos ganharam proporções maiores e mais expressivas, diferentes daqueles que elas executavam sem cantar, (re) criar, interpretar ou seja, sem praticar o seu *homo ludens*.

Além disso, concretizei/dei o primeiro passo para que as idosas do Grupo *Encantos* possam de fato criar coreografias de forma coletiva/independente. Onde a nossa função, Ângela e eu, enquanto educadores será apenas, a de estimular e organizar suas composições.

Como contribuição para academia, esse trabalho vem refletir e somar, respectivamente, sobre a importância da criação- ensino-aprendizagem da dança por meio de práticas lúdicas e com estudos voltados para/sobre dança e/ou ludicidade na terceira idade. Além de poder instigar e clarear em novos pesquisadores da dança, e demais áreas, tanto o

trabalho para/com a pessoa idosa quanto à visão estereotipada, que muitos ainda possuem devido à influência social, da terceira idade como sinônimo de coisas ruins.

Para minha carreira enquanto educador, essa pesquisa contribuiu no sentido de me fazer entender e melhorar a minha prática com dança junto às idosas. Além de que, aumentou meu interesse de pesquisar ainda mais ações metodológicas pautadas na ludicidade, para a criação- ensino-aprendizagem da dança.

Nas interlocutoras, as mudanças provocadas foram inúmeras, porém as mais visíveis, aparentemente óbvias, foram as emocionais (lembranças da infância) e as físicas (ganho na qualidade expressiva dos movimentos).

Por fim, essa pesquisa não para por aqui, pois outros pesquisadores ao terem contato com o teor das informações aqui contidas, assim como as idosas, serão modificados e irão modificar outras pessoas... E assim por diante. Seguindo o comando do brinquedo cantado, presente no título dessa seção, mandarei um verso.

Na pesquisa que escrevi,
Muita história eu encontrei.
Cantar, dançar e interpretar.
Pelo *Brinquedo* eu me encantei.
Até logo!

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Simeia Santos. **O lúdico na vida e na escola: desafios metodológicos**. 1. Ed. Curitiba: Appris, 2013. (Coleção linguagem)

ANDRADE, Simeia Santos. A teoria Lúdica de Jean Piaget. In: _____ (Org.). **Ludicidade e formação de educadores**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2012. P. 27-35. (Série Arte e Pensamento)

ACOSTA, Marco Aurélio de Figueiredo. A ludicidade na terceira idade. In: SANTOS, Santa Marli Pires dos (Org.). **Brinquedoteca: a criança, o adulto e o lúdico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ABRANTES, José. **Fazer monografia é moleza: o passo a passo de um trabalho científico**. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2007.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 50ª edição. Copyright © desta tradução, 1982, 2001. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

BALBACH, A. **Prevenção e tratamentos pela medicina natural**. Itaquaquecetuba, São Paulo: Vida Plena, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 2. Ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Rio de Janeiro, 2010. (Estudos e pesquisas, informação demográfica e econômica nº 27)

BRASIL. **Lei nº 10.741**, de 1º de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/10.741.htm>. Acesso em 24 de julho de 2013.

CARMO JÚNIOR, W. **Dimensões Filosóficas da Educação Física**. 1 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2005.

CURA E ASCENSÃO: formação da egregóra e Iniciação para 5º dimensão. **A dança divina do dervixe rodopiante**. Disponível em: <http://www.curaeascensao.com.br/exercicios_arquivos/exercicios15.html>. Acesso em: 30 de julho de 2013.

CENTRO-OESTE BRASIL. **Cadeia produtiva do alumínio Albras/Alunorte**. Disponível em: <<http://vfco.brazilia.jor.br/ferrovias/efMNRN/AlbrasAlunorte.shtml>>. Acesso em: 9 de agosto de 2013.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. (Releitura feita no XIII Congresso Brasileiro de Folclore realizado de 12 a 16 de dezembro de 1995 em

Salvador- BA). Disponível em < <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf> >. Acesso em: 11 de agosto de 2013.

CENTRO DE CONVIVÊNCIA DA PESSOA IDOSA. **Relatório de Gestão**. Abaetetuba, 2012.

CONEXÃO DANÇA. François Delsarte e a Dança Moderna. Disponível em: <<http://www.conexaodanca.art.br/imagens/textos/artigos/Fran%20ois%20Delsarte%20e%20a%20dan%20moderna.htm>>. Acesso em: 30 de julho de 2013.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria F. de Rezende e. **Metodologia do ensino de arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999. (Coleção magistério. 2º grau. Série Formação do professor)

FRAIMAN, Ana. **Coisas da idade**. São Paulo: Alexa Cultural, 2004.

FILGUEIRAS, Ligia Amara; SILVA, Carlos Pinheiro da; CASTILHO, Isaque Moraes de. **Produção da cachaça artesanal em Abaetetuba-PA: um símbolo da cultura popular e patrimônio imaterial abaetetubense**. (XV Encontro Nacional de Ensino de Química (XV ENEQ) – Brasília, DF, Brasil- 21 a 24 de julho de 2010). Disponível em: < <http://www.xvencq2010.unb.br/resumos/R0431-2.pdf> >. Acesso em: 9 de agosto de 2013.

GOMES, Maria José de Lima; COSTA, Mirian Leão. Brinquedo Cantado: uma experiência com crianças dos anos iniciais do ensino fundamental. In: ANDRADE, Simeia Santos (Org.). **Ludicidade e formação de educadores**. Belém: PPGARTES/ICA, 2012. P. 42-47. (Série Arte e Pensamento).

GOMES, Erika Silva. Processo criativo. **Revista Ensaio Geral**, Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, v.1, n.1, p. 64-67, jan./jun. 2009.

GIL, Antônio Carlos, 1946. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. Ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOBERSTEIN, Mônica. **Danças circulares (e) sagradas**. (Texto: Mônica Goberstein, 1998. Revisão e ilustração: Vaneri de Oliveira, 2005). Disponível em <http://www.semeiadanca.com.br/historico_dancas.html>. Acesso em: 20 de julho de 2013.

HUIZINGA, Johan, 1872-1945. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1971.

HALBWACHS, Maurice. Memória social e memória coletiva. In: Halbwachs, Maurice 1877-1945. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 29-70.

IDICIONÁRIO AULETE. **Orquística**. Disponível em <<http://aulete.uol.com.br/orqu%C3%A9stica>>. Acesso em: 20 de julho de 2013.

IBGE. Diretoria de Pesquisas - DPE. Coordenação de População e Indicadores Sociais - COPIS. **Estimativa da população 2012**. Disponível em <

<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/comparamun/compara.Php?Coduf=15&idtema=75&codv=v01&order=dado&dir=desc&lista=uf&custom=> >. Acesso em: 24 de julho de 2013.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cassia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**. 2ª edição. Brasília: LGE, 2007.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: Teatro do movimento**. Brasília: LGE, 2008.

LABAN, Rudolf, 1879-1958. **Domínio do movimento**. Ed. Organizada por Lisa Ulmann; (tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Neto; revisão técnica de Anna Maria Barros De Vecchi). São Paulo: Summus, 1978.

LE GOFF, Jacques, 1924. **História e memória**. 5ª ed. Tradução Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LE BRETON, David, 1953. **A sociologia do corpo**. 5. Ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, 1939. **Obras reunidas, volume 4**. São Paulo: Escrituras, 2000.

_____. **Desaparições e emergências do real nas artes cênicas**. In: Revista Ensaio Geral, v.1, n.1 – Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança. jan./jun. 2009. p. 106-112

LHP; JUNQUEIRA, Ada Maria Gravina Prates. **Abaetetuba**. Projeto de fortalecimento de capacidades para o desenvolvimento local (CNM/PNUD). Abaetetuba-versão final, 2010.

MONTEIRO, Pedro Paulo. **Envelhecer: histórias, encontro, transformações**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MELO, Veríssimo de. **Folclore Infantil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979. (Biblioteca de Estudos Brasileiros, vol. 20)

MARQUES, Isabel A. **Ensino da dança hoje: textos e contextos**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1 ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MACHADO, Jorge. **Terras de Abaetetuba**. Abaetetuba: [s.n.], 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PARÁ. Secretária de Saúde Pública. Sistema Único de Saúde. **Noções básicas para um envelhecimento saudável**. Belém, 2009. (Cartilha informativa)

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (Teatro, cinema, televisão, música).

PEREIRA, Leida Maria Willot. **Um mergulho no rio da velhice: propostas de ensino em dança contemporânea**. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) –

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. **Maestro Adelermo Matos: música na mata.** Belém: FUMBEL, 2001.

PORTAL SENTINELA. **Abaetetuba.** (Série Cidades do Pará). Disponível em: <<http://portalsentinela.com.br/portal/2013/03/15/na-serie-cidades-do-para-conheca-abaetetuba/>>. Acesso em: 9 de agosto de 2013.

PNUD. Projeto de fortalecimento de capacidades para o desenvolvimento local. **Abaetetuba-PA.** Disponível em: <http://cdhl.cnm.org.br/001/00101001.asp?ttCD_CHAVE=9642&btOperacao=>. Acesso em 9 de agosto de 2013.

RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII):** modos de aplicações e referências. São Paulo: Annablume, 2008. (Cadernos de corpo e Dança)

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A construção social da memória. In: SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social.** São Paulo: Annablume, 2003. p. 33- 92.

SILVEIRA, Ronaldo Tedesco. Trabalhando com roda cantada. **Revista Recreação Magazine, Ano I, nº 2, nov. 2009.** Disponível em: <<http://www.projetoceleiro.com.br/11rodascantadas.htm>>.

SCHNEEBERGER, Carlos Alberto. **Minimanual compacto de história geral: teoria e prática.** 2. ed. São Paulo: Rideel, 2003.

SPRÉA, Nélio E. **Os brinquedos cantados e a aprendizagem musical.** (Texto complementar. Curso Infância e sociedade – módulo 3). Disponível em: <<http://www.neliosprea.com.br/wp-content/uploads/2011/07/TEXTO-Nelio-E.-Sprea-BRINQUEDOS-CANTADOS.pdf>>. Acesso em: 23 de agosto de 2013.

WIKIPEDIA. **Rudolf Laban.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

_____. **Aluno.** Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Aluno>>. Acesso em: 20 de agosto de 2013.