

Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia

**Dança Popular e Psicoterapia: Um Estudo Sobre “Efeitos Terapêuticos” em Integrantes do Grupo Baiadô - Pesquisa e Prática de Danças Brasileiras**

**Déborah Maia de Lima**

Dissertação apresentada ao Programa de Psicologia Clínica e Cultura, Departamento de Psicologia da Universidade de Brasília, UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura, sob a orientação do Professor Norberto Abreu e Silva Neto.

**Agosto de 2008**

Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia

**Dança Popular e Psicoterapia: Um Estudo Sobre “Efeitos Terapêuticos” em Integrantes do Grupo Baiadô - Pesquisa e Prática de Danças Brasileiras**

**Déborah Maia de Lima**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura, pela Comissão Examinadora formada por:

---

Prof. Dr. Norberto Abreu e Silva Neto  
Universidade de Brasília (Orientador)

---

Prof. Dr. Affonso Celso Tanus Galvão  
Universidade Católica de Brasília

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria da Consolação André  
Universidade Paulista – UNIP, Brasília

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Silviane Bonacorsi Barbato  
Universidade de Brasília (Suplente)

**Agosto de 2008**

*“mostre-me como dança um povo, e eu te direi  
se ele tem boa saúde ou não”.*  
Confúcio

# Agradecimentos

Ao pensar em tanta gente que faz parte destas páginas, me conscientizo de que (de forma alguma) este trabalho pode ser chamado de meu. A elaboração de uma Dissertação de Mestrado é mais que uma produção acadêmica, ela é uma história de relações e de encontros, com muitos adubos, apoios, trocas e sugestões.

São muitas as pessoas responsáveis pelas frases, crases, vírgulas, parágrafos e pontos aqui escritos, e agradeço profundamente a vocês:

- Minha mãe, pelos almoços trazidos na minha casa, as roupas lavadas e passadas quando me faltava o tempo, pela revisão do trabalho, e pela incondicional assistência nas necessidades que foram se desenhando ao longo do caminho;
- Professor Norberto, pela oportunidade dada a mim de estudar algo pouco convencional em Psicologia; pelas indicações de leituras; pelas gostosas conversas nos almoços candangos e por ter auxiliado a renovar o ar que eu respirava, fornecendo caminhos tão procurados e vitais à minha existência;
- Renata Meira, que com nossos encontros e reencontros, me deixou próxima do mundo das Danças Brasileiras, e, nas conversas regadas a gargalhadas, tem fundamental contribuição na construção deste trabalho;
- Meu pai, Beth, “Dani”, “Drigo” e Soraya, pelo apoio dado de inúmeras formas;
- Grupo Baiadô, e em especial, Fernanda Abreu, Maíra Peixoto, Hugo Miranda, Carla Silvino, Ivanilde Menezes (Nana), Laís Costa, Talita Guimarães, Victor Gargiulo, Verônica Ferreira, Brígida Borges, José Pedro Alves, Adriana Moreira, Marta Prata, Juliana Trindade, Fernanda de Paula, Monalisa Cavalcanti, Rebeca Linhares e Silvelenice Noronha (Nice), pelo carinho, confiança e disponibilidade no auxílio desta investigação;
- Fabiana (Marroni) e Glauber DellaGiustina, pela amizade, aconchego, carinho e inexprimível suporte dirigidos a mim, desde minha chegada a Brasília até sempre;
- Raimundo Nonato, pelo acolhimento, pelas “prosas” e por me fornecer de forma generosa, condições estruturais para que eu chegasse até o final deste Programa. Você não imagina o tamanho da sua contribuição neste trabalho!

- Maria, do Departamento de Trânsito, pelo cafezinho quentinho e pelo cuidado com que sempre me tratou na UnB;
- Secretárias do Departamento de Psicologia, Jhenne, Conceição, Edicarma (Carmem) e Joyce, pela sincera atenção e disponibilidade de auxílio em todos os momentos;
- Adriana Sócrates, Melissa Kern e Marina Grasan, o *trio ternura*, companheiras e verdadeiras amigas, que me fizeram sentir que as dificuldades valiam a pena, aquecendo meu coração durante a minha estada em Brasília;
- Walter Farianeto e Larissa Guimarães, pelo salvamento na hora derradeira;
- “*Velha Guarda*” do grupo Baiadô, em especial: Marinalda, Vivian Parreira (Vivinha), Túlio, e mais um pouco adiante (com uma “guarda” não tão “velha” assim) Aline e Mônica, pela amizade, companheirismo de ideais e também por terem me despertado para o fato de que um trabalho com as Danças Brasileiras pode ser profundamente terapêutico;
- Amigos dotados de uma *santa* paciência, ombros largos e amorosos: Cesar Ribeiro, Julie Pelletier, Diego Pizarro, Ari Martins, André Xavier, “Dani” Reis, Geisa Neuza, Ana Cláudia Mendes, Sueli Brito, Maura Rúbia, Adilson Assis, Carlos Weiner. Presenças certas nas horas certas;
- Maria Augusta Silvestre, pelo bom ouvido e bom sentido;
- Márcia Coelho, pelas informações “muitíssimo precisadas”;
- Berta Vishnivetz, por me proporcionar a oportunidade de ensinar um pouco das danças brasileiras em outro continente e poder presenciar o seu efeito em pessoas de outras nacionalidades.
- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo fomento e por possibilitar a materialização deste trabalho;

A todas as pessoas que relampejaram, flutuaram, navegaram ou mergulharam ativamente na minha existência antes e durante a realização deste projeto, o meu muito obrigada!

Deby

# Resumo

O ato de dançar acompanha a história humana desde suas origens. Em seu início e de maneira eminentemente coletiva, esta forma de movimentação corporal foi e ainda tem sido um importante meio de comunicação e expressão humanas.

Realizou-se neste trabalho, um estudo sobre os efeitos terapêuticos encontrados no Grupo Baiadô: Pesquisa e Prática de Danças Brasileiras, um Projeto Ensino e Extensão da Universidade Federal de Uberlândia, MG. Este grupo pratica danças populares de algumas regiões do Brasil e tem por meta estudar danças e ritmos brasileiros originados da tradição.

A investigação realizada foi de natureza exploratória e qualitativa. Um questionário foi aplicado, cujas perguntas englobam os seguintes campos de investigação: a) a compreensão dos membros do Baiadô a respeito da Cultura Popular; b) as modificações pessoais entendidas como advindas da permanência no grupo; c) as informações pessoais sobre seus participantes; d) os efeitos (terapêuticos) identificados pelos integrantes em si mesmos, a partir da frequência nas atividades do grupo em questão.

As respostas das perguntas abertas foram analisadas segundo a metodologia de Análise de Conteúdo e distribuídas em categorias globais e iniciais. Em uma análise das respostas e das crenças dos membros do Baiadô obtidas a partir do instrumento aplicado, foi reconhecida, por parte de seus integrantes, a existência de efeitos positivos, em decorrência de sua participação das atividades do grupo. Foi também encontrado que, independentemente da atuação em um contexto onde existiam as danças populares brasileiras, o vínculo e o relacionamento entre seus integrantes tiveram uma fundamental relevância nas modificações descritas pelos participantes.

Considerações sobre cultura popular, cultura de massa, psicoterapia e sobre a dança e sua história, propiciaram reflexões sobre a inserção desta manifestação artística no campo das terapias.

Palavras - chave: dança brasileira, cultura popular, psicoterapia, efeito terapêutico.

# Abstract

Dancing has been present in the mankind History since primitive times. Such kind of body movement was, in a strongly collective way, an important means of communication and human expression in its beginnings and it has remained so.

In the present research a study concerning the therapeutic effects found in the Baiadô group: Brazilian Dance Research and Practice, an Extension Project of the Federal University of Uberlândia, MG. The Baiadô members perform popular dances from some Brazilian regions by aiming at the traditional dance and rhythm research and renewal.

The investigation was a qualitatively exploratory study, carried out by using a questionnaire including questions on the following investigation areas: a) the Baiadô member comprehension concerning Popular Culture; b) intrapersonal changes regarded as derived from the group participation; c) personal information about the participants; d) the inner therapeutic effects identified by the members due to the participation in the group.

The open questions were analyzed according to the Analysis of Content methodology and classified as initial and overall categories. The existence of positive effects stemmed from rehearsal participation according to member answer and belief analysis was recognized by some of them. It was also found that the link set by the members and the relationship among them had fundamental importance on the described changes regardless of their performances.

Considerations regarding concepts on popular culture, mass culture, psychotherapy, dance and its history provided some thoughts concerning the inclusion of this artistic manifestation in therapy areas

Keywords: Brazilian dance, popular culture, psychotherapy, therapeutic effect.

# Sumário

<b>Agradecimentos</b> .....	ii
<b>Apresentação</b> .....	8
<b>Introdução</b> .....	11
<b>Capítulo 1</b>	
1 O Grupo Baiadô.....	18
<b>Capítulo 2</b>	
2 A Dança.....	27
2.1 Considerações Gerais.....	27
2.2 A Dança no Brasil .....	32
2.3 <i>Grounding</i> ou Enraizamento .....	38
2.4 A <i>Missão</i> de Mário de Andrade .....	41
2.5 As Danças Brasileiras Pesquisadas pelo Baiadô .....	43
<b>Capítulo 3</b>	
3 Cultura Popular e Cultura de Massa .....	50
3.1 Cultura Popular e Cultura Erudita .....	50
3.2 Cultura de Massa e Indústria Cultural .....	58
3.3 Diferenças entre Cultura de Massa e Cultura Popular.....	61
<b>Capítulo 4</b>	
4 Sobre Psicoterapia.....	64
4.1 O Campo da Psicoterapia.....	67
4.1.1 Psicoterapia de Apoio .....	72
4.2 A Dança Utilizada em Terapia .....	74
<b>Capítulo 5</b>	
5 O Projeto de Pesquisa: Percurso Metodológico .....	80
5.1 O Processo de Escolha do Grupo .....	80
5.2 Os Integrantes do Baiadô no Momento da Pesquisa .....	81



5.3	Procedimentos .....	83
5.4	A Seleção dos Questionários Validados .....	85
5.5	Aplicação e Análise .....	87
<b>Capítulo 6</b>		
6	Resultados .....	90
6.1	Relação entre Grupo e Cultura Popular .....	91
6.1.1	O Que é Cultura Popular para os Participantes do Baiadô .....	91
6.1.2	Contato com Cultura Popular na Infância dos Baiadores .....	95
6.2	A Relação dos Integrantes com o Baiadô .....	96
6.2.1	Motivação para Entrar no Baiadô .....	96
6.2.2	Atuação no Grupo.....	99
6.2.3	Modificações Percebidas Após a Entrada no Baiadô .....	102
6.3	Valoração do Baiadô.....	106
6.4	Aspectos Pessoais Significativos para os Integrantes do Baiadô..	114
<b>Discussão .....</b>		119
<b>Considerações finais .....</b>		127
<b>Referências Bibliográficas .....</b>		134
<b>Anexo 1</b>		
Questionário do Baiadô .....		141
<b>Anexo 2</b>		
Valoração do Baiadô para os seus Integrantes.....		145

## Tabelas

Tabela 1: O que Cultura Popular Significa para Você?.....	91
Tabela 2: O que o Motivou a Entrar no Grupo Baiadô?.....	96
Tabela 3: Forma de Atuação do Integrante no Grupo. ....	100
Tabela 4: Mudanças Reconhecidas pelos Integrantes após a Entrada no Baiadô. ....	103
Tabela 5: Valoração do grupo Baiadô para seus Integrantes.....	107
Tabela 6: Razões Pelas Quais o Grupo Baiadô tem Valor Terapêutico (39% dos Integrantes).....	108
Tabela 7: Valor Terapêutico do Grupo Baiadô por Seus Integrantes (100% dos integrantes).....	111

# Apresentação

---

Uma inquietante pergunta sempre fez parte da minha trajetória de vida: em que medida o que eu pensava e sentia, traduzia a minha singularidade e autonomia, razão e coração, e quanto disto estaria inserido em um contexto cultural e historicamente aprendido.

Venho de uma família do interior mineiro. A idéia de rituais e de religiosidade foi-me passada por minha avó materna, que fazia questão de me levar até a Catedral da cidade todos os domingos para a missa das 19h. Acredito que esta parte de minha infância tenha tido um papel crucial na realização deste trabalho, me ajudando a entender o respeito pela ancestralidade e os caminhos seguidos pelos antepassados. Meus avós maternos tinham um pensionato em Uberaba (MG), e lembro-me das pessoas simples e muito diferentes que passavam naquele lugar. É também viva na minha memória, a passagem de grupos de Folia de Reis na casa de parentes, quando eu, ainda pequena, ficava tomada de um misto de medo e fascinação por aqueles homens de viola e canto estridente.

Durante toda minha vida estive envolvida com a idéia de movimento e ação corporal. Brincava, corria, praticava intensamente artes marciais: tantojutsu, kenjutsu, aikido, aikijujutsu e dançava, dançava e dançava. Entretanto, eu achava estranho quando alguém me perguntava em que local eu dançava, como se o ato de dançar prescindisse de ambiente próprio e não fosse algo natural do ser humano.

Com o firme propósito de me aventurar pela alma humana, após alguns erros acadêmicos, escolhi a Psicologia como profissão, e aí... parei de dançar. Os primeiros 10 anos de atividade profissional foram ricos em histórias e conhecimentos, mas algo me incomodava. Foi então que comecei a sentir uma profunda angústia, indicadora de que faltava algo importante na minha vida e no meu trabalho: o movimento.

Ao me deparar com as danças brasileiras, através do grupo Baiadô, percebi que ali existia algo interessante. Mesmo em outras abordagens de dança, tais como a

“dança livre”, a dança contemporânea, o flamenco ou o contato-improvisação, de certa forma, existia a cobrança de um mínimo de destreza corporal para que as próprias pessoas pudessem usufruir dos seus movimentos.

Meus sentimentos e percepções a respeito da dança brasileira se estenderam para além do que eu já conhecia. A possibilidade da simples expressividade, com suas movimentações, suas músicas, seus curtos refrões e facilidade de aprendizagem do que os antigos cantadores chamam de *brincadeiras*, permitem que haja uma apreensão relativamente fácil dessas cantigas.

Acredito que o mundo onde as danças e as músicas da nossa cultura estão incluídas é um mundo onde a simplicidade prepondera. Entendendo que simplicidade não significa falta de elaboração, uma vez que encontramos passos e músicas bastante complexos, apesar de esta não ser a regra geral. Creio que o componente lúdico e a possibilidade da movimentação espontânea e sem muitas exigências são os grandes diferenciais destas danças com relação às que são aprendidas nas academias.

No Baiadô, sempre entravam e saíam pessoas. Eu percebia essa (certa) flexibilidade também nos grupos de cultura popular que conheci. Nas celebrações da festa do Congado, alguns congadeiros saíam às ruas em um dia, e em outro, poderiam estar impossibilitados de participar da festa. Os ternos<sup>1</sup>, então, se reorganizavam, caso houvesse algum faltoso. O grupo era mais importante do que o indivíduo.

A minha chegada no Baiadô, me ofereceu a possibilidade de entrar em contato com pessoas que não pertenciam ao meu círculo social. Por vezes eu me perguntava o quê faziam todas aquelas pessoas se agruparem, com tantas peculiaridades pessoais diferentes, pois eu tinha a impressão de que elas nunca iriam se encontrar se não fosse pelo vínculo com o Baiadô. Durante todo o primeiro semestre em que estive nas atividades coletivas, vi que a criação contínua da vida poderia acontecer com o auxílio dos diferentes olhares e das diversidades que as pessoas que entravam e saíam do grupo me traziam. Também os variados cantos, ritmos, e pensamentos humanos eram fatores que me faziam entrar mais e mais neste universo há pouco descoberto, mas há muito procurado. Encontrei muita facilidade com o manuseio da percussão e comecei a me dedicar a entender a sua linguagem.

Hoje, após quase dezesseis anos atuando como psicóloga e dentre eles, cinco, dançando, cantando e tocando no grupo Baiadô, aprendi que a música e a dança são

---

<sup>1</sup> No congado, os grupos e seus diferentes toques e origens são chamados de *ternos*.

fundamentais na existência humana. E, sentindo os resultados positivos que esta imersão teve em minha vida pessoal, foi que decidi investigar um pouco mais a respeito deste tema, a fim de compreender como seria o contato com as danças brasileiras na vida de outras pessoas, a partir deste grupo de danças. Compartilho aqui, nestas páginas, um pouco deste trajeto.

# Introdução

---

Quando se fala em Psicologia, mais especificamente, em Psicoterapia, é de senso comum a idéia primeira de se tratar de uma forma de atendimento clínico onde a linguagem falada é o canal pelo qual o psicoterapeuta toma conhecimento dos conflitos e angustias de seu paciente. Essa idéia, facilmente vista em programas televisivos ou em conversas desprentensiosas, tem certa lógica, quando se percebe que, na medida em que os anos vão passando, acontece uma exacerbação do veículo da fala em detrimento de outros canais de expressão e linguagens humanas, tal como a corporal. Ao contrário do que acontece na época da infância, com o decorrer da idade, a criatividade e a imaginação começam a seguir uma forma já pré-concebida e conhecida, dentro de um modelo aceito e esperado pela escola, família, sociedade, cultura, e inclusive pela própria ciência.

Excetuando-se as abordagens terapêuticas com enfoques corporais, como, por exemplo, a Bionergética<sup>2</sup>, a Biodança<sup>3</sup> ou os trabalhos de Wilhelm Reich,<sup>4</sup> tem-se como principal meio de comunicação, a fala como veículo de contato com o cliente em psicoterapia clínica. A linguagem corporal pode ser mais observada pela sua ausência do que por ser determinante de um olhar psicológico dentro do consultório. Os gestos, as modificações mímicas são indícios de “acontecimentos internos” no cliente. Entretanto são, freqüentemente, compreendidos como um pano de fundo que acompanha o discurso falado. Nas palavras de Bucher (1989, p. 27):

*“‘Psicoterapia’ se refere, portanto, a um modo muito particular de encarar o ser humano e, por conseguinte, os processos de interação terapêutica, possibilitados entre duas (ou mais) pessoas pela mera ação da fala”.*

---

<sup>2</sup> Bionergética: Linha terapêutica que procura entender a personalidade em termos do corpo e seus processos energéticos. (Lowen & Lowen, 1985).

<sup>3</sup> Biodança é um sistema de integração afetiva, renovação orgânica e reeducação das funções vitais, baseado em vivências geradas pelo movimento e pela dança.

<sup>4</sup> Wilhelm Reich (1897-1957), discípulo dissidente de Freud, trabalhou os conflitos de poder nas relações sociais e suas implicações emocionais, desenvolvendo amplas pesquisas sobre os processos vitais de energia.

Como recurso psicoterapêutico, alguns elementos artísticos ou estimulantes da criatividade tem sido apontados como possibilidades de intervenção em contextos psiquiátricos ou terapêuticos. (Abreu e Silva, 1977; Castro, 1992; Kock, Morlinghaus & Fuchs; Thulin, 1997). Todavia, poucos estudos têm sido feitos por parte dos profissionais na área de psicologia, sobre a utilização da cultura popular, principalmente das *danças populares brasileiras*, como instrumento na clínica psicoterápica. Pouca tem sido também, a exploração dessa especificidade cultural no campo da saúde, seja como facilitadora de desenvolvimento de criatividade, ou de crescimento pessoal e intelectual do indivíduo.

De acordo com Zanella e Titon (2005), a partir de 1999, houve um aumento no número de produção científica a respeito da criatividade nos programas brasileiros de pós-graduação em psicologia. A concentração destes trabalhos se restringe à região Sudeste, com oitenta e três por cento de estudos. Dos sessenta e oito trabalhos analisados na pesquisa, vinte e dois utilizaram alguma linguagem artística, mas somente em 4,6% utilizou-se da dança (nos estudos observados, havia uma interface com a Biodança). Todas as teses e dissertações encontradas na pesquisa se localizavam em outras áreas da psicologia, exceto em Psicologia Clínica. Esses dados exemplificam a atenção incipiente de investigação no Brasil, na área clínica, que verifiquem atuação de outras formas de abordagens criativas e que transcorram além da linguagem falada na relação com o paciente, a fim de se somarem esforços para uma atuação que permita uma integralidade deste paciente.

*“Em um nível de fantasia, uma pessoa que não pode lidar com a sua experiência utilizando conceitos e símbolos adequados, pode, ao contrário, ser pega em um padrão somático de reações desde que outras formas de se expressar as próprias emoções estejam faltando (...) Uma forma de se auxiliar estas pessoas é a utilização de técnicas não verbais para ajudá-las a verem conexões entre a situação corrente e suas reações físicas. Neste caso, as artes criativas podem ser uma alternativa no tratamento de distúrbios psicossomáticos por causa de sua eficácia na criação de disposições de ânimo e fornecendo símbolos para a experiência da natureza humana” (Thulin, 1997. Tradução da autora).*

Uma vez que os estudos universitários brasileiros prestam-se à produção de conhecimento científico localizado na chamada cultura erudita, a apropriação e o entendimento de recortes das manifestações culturais oferecem ao pesquisador uma importante extensão de seus conhecimentos, em relação aos fenômenos sociais e

culturais, e de como esses fatores podem auxiliar na melhora de quadros clínicos psicológicos.

Em decorrência do exposto acima, questionamentos a respeito de possíveis efeitos terapêuticos das danças, em especial das danças populares brasileiras, foram os motivadores para a realização desta pesquisa.

Referir-se ao termo *Dança*, implica em uma arte com muitas peculiaridades. Acredita-se que o ato de dançar seja tão antigo quanto a capacidade humana de se locomover como um bípede (Bramble e Lieberman, 2004), entretanto, estima-se que suas origens sejam bem mais antigas (Sachs, 1937; Langer, 2006). Dançar envolve mais do que simplesmente se movimentar. Na dança, estão inseridas possibilidades múltiplas de contato com o mundo e de uma linguagem particular que propicia interação e comunicação. De acordo com Bramble e Lieberman (2004), uma das propriedades da dança é a sua capacidade de produzir uma movimentação organizada dentro do espaço. Quando se pensa nesta arte, encontra-se a idéia de uma movimentação corporal e de uma atuação física no ambiente.

Algumas considerações gerais a respeito da História da Dança foram pertinentes para que pudesse haver uma introdução do tema em questão. No capítulo 2 deste trabalho, tópicos que abrangem o universo da dança foram apontados, com finalidade de possibilitar ao leitor um melhor acompanhamento do estudo desenvolvido nestas páginas.

As danças brasileiras desenvolvem movimentos sem que haja um modelo rigidamente ideal a ser atingido. Assim, possibilitam uma flexibilidade de ação por parte do dançador, que pode ser (e geralmente o é) de várias faixas etárias, e com suas peculiaridades corporais. O termo *qualidade de movimento* é bastante utilizado no campo das danças, e designa tanto a clara expressão com que a movimentação se apresenta ao espectador quanto à peculiaridade singular que cada “dançador” tem de fazer este movimento. Nas danças brasileiras, está implícita a noção de coletividade, onde a relação com o outro e/ou consigo mesmo é parte integrante da ação de se movimentar.

A retomada do contato com os sentidos (tato, audição, olfato, gustação, visão), com as sensações físicas e com a corporeidade<sup>5</sup>, oferece uma oportunidade de “volta para casa”. Em outras palavras, de contato consigo e com o outro.

*“Pela ação consciente do contato, ampliamos a compreensão de como estabelecemos nossa comunicação meta corporal e isso oferece possibilidades de inestimável valor pedagógico e terapêutico”*  
(Vishnivetz, 1995, p. 39).

Dentro da formação sociocultural e religiosa brasileira, é evidente a utilização do movimento dançado, seja nas celebrações do carnaval, da folia de reis, das quadrilhas juninas, das festas nordestinas, do culto aos orixás, do candomblé, e de várias outras manifestações, tão presentes na identificação do povo brasileiro. As danças populares são formadas por movimentos que possibilitam a interação tempo/espaço, experiências de consciência das variações de tónus e de equilíbrio físico e mental (eutonia<sup>6</sup>), de improvisações, e de contato.

Em extensão ao tema *psicoterapia e cultura*, um olhar mais atento e sistematizado sobre esses dois termos, principalmente o da cultura (popular brasileira), são pontuados no capítulo 3 desta pesquisa. Alguns esclarecimentos sobre cultura de massa, folclore, cultura popular e indústria cultural, foram descritos, por serem estes, pertinentes ao objeto em questão, e possibilitando uma imersão no universo de criação das danças brasileiras.

Já no capítulo 4, são consideradas algumas reflexões a respeito do que se entende por *psicoterapia*, assim como sobre as *terapias*. A utilização da dança em um campo psicológico requer a apropriação de conceitos que indiquem caminhos a serem observados.

Dentre as técnicas que utilizam a terapia pela dança, merece destaque o pioneirismo de Marian Chace, além dos trabalhos de Maria Fux e Rolando Toro, apontados no trabalho. Chace atuou com grande representatividade na utilização da dança em um contexto terapêutico. Sobre seu trabalho, Abreu e Silva (1977, p. 28) aponta que:

---

<sup>5</sup> Corporeidade é entendida, neste contexto, como a maneira pela qual reconhecemos e utilizamos o corpo como instrumento de relação com o mundo que nos rodeia.

<sup>6</sup> Criado por Gerda Alexander, a eutonia tem como objetivo trabalhar a conscientização corporal a fim de proporcionar equilíbrio físico e mental.



*“A comunicação não-verbal, através da ação corporal, representa, no pensamento de Marian Chace a manifestação das emoções no processo de relacionamento humano. Para ela, a atividade motora como um meio primitivo de comunicação continua operando, apesar da repressão efetuada pelo processo de aculturação de nossa sociedade. Enquanto a expressão verbal da emoção puder ser mantida ou disfarçada, sua expressão não verbal pode ser inteiramente controlada. Entretanto, quando uma emoção se torna suficientemente poderosa, o seu reflexo físico já não pode ser ignorado, quer a emoção se manifeste simples e diretamente, ou através da rigidez muscular do autocontrole”.*

A ação corporal desprovida de uma rigidez de movimento, indicado no trabalho de Chace possibilita a descoberta livre e autêntica do sujeito que o executa. A utilização de uma linguagem do corpo, onde as movimentações não permanecem presas a um modelo ideal a ser atingido, ou como apontado anteriormente, possuidoras de uma qualidade de movimento, pode ser entendida como um *sotaque*<sup>7</sup> pessoal e corporal com que aquele ser humano se movimenta, tão encontrado em grupos de culturas populares.

Pelo mencionado acima, este trabalho objetivou a um estudo de caráter exploratório, de prospecção de terreno, sobre os possíveis efeitos terapêuticos que a participação em um grupo de danças brasileiras poderia ter em seus integrantes.

Em seu primeiro capítulo, este estudo discorre sobre o Projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão denominado *Baiadô: Grupo de Pesquisa e Prática da Dança Popular*, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Renata Bittencourt Meira, e ligado ao *Laboratório de Ações Corporais*, situado no Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. O grupo objetiva a prática sistemática destas danças, com seu canto, e ritmo, além de desenvolver pesquisas que proporcionam o contato com grupos tradicionais brasileiros. Movimentos e os ritmos de danças brasileiras são usados como canal de expressividade e difusão desse repertório artístico. O Baiadô se apresenta em ambientes distintos e junto a diferentes públicos e grupos sócio-culturais. A reação positiva observada por parte destes propicia uma rica possibilidade de estudo da manifestação artística popular nos diversos níveis sociais e estruturas culturais.

---

<sup>7</sup> O termo “*sotaque*” é utilizado nas danças brasileiras como um diferencial do jeito pessoal de se fazer um movimento ou um ritmo, criando as possibilidades de diferenças e diversidades dentro das danças brasileiras. Como exemplo, tem-se no Estado do Maranhão, referência aos diversos ritmos no folguedo do “Bumba-me-Boi”: o Boi de Zabumba, Boi Maracanã, Boi de Orquestra, entre outros.

O contato com algumas de suas danças e a relação com o universo popular serviu de fértil campo de estudo a respeito de como a relação entre dança e terapia, poderia refletir nas pessoas que freqüentam estes ambientes.

A investigação deste trabalho foi realizada por meio de um questionário contendo perguntas sobre as crenças e identificações reconhecidas pelos integrantes do grupo Baiadô a respeito do universo das culturas populares, de suas relações com o grupo em questão e de possíveis efeitos terapêuticos reconhecidos pelos mesmos, a partir da entrada no grupo. As respostas abertas pertinentes ao estudo foram analisadas seguindo a metodologia de análise de conteúdo, discorridos no capítulo 5 e 6 deste trabalho.

Em suas pesquisas com as danças, ritmos e músicas brasileiras, Mário de Andrade fala sobre o *efeito potencializado* que estes dois elementos possibilitam na vida das pessoas:

*“... isso é conseqüência lógica do efeito, digamos desde já, terapêutico do ritmo. Acelerando a dinâmica do ser, provocando no indivíduo, estados sinestésicos violentos. Ele ativa, desenvolve, aguça as faculdades fisiológicas. E por isso é um medicamento ao mesmo tempo individual e coletivo, não apenas propício, mas necessário a essas civilizações naturais, cujo interesse se concentra principalmente na conformação do ser coletivo e no desenvolvimento das habilidades corporais”* (Andrade, 1980, p. 16).

Tendo em vista a perspectiva de Mário de Andrade, e a experiência desta autora, durante os últimos cinco anos atuando no grupo Baiadô<sup>8</sup>, com intenso contato com pessoas que criam, participam e perpetuam as danças brasileiras, algumas idéias foram se desenhando ao longo dos anos, a respeito das possibilidades terapêuticas destas danças e sobre sua inserção em um contexto de psicoterapia.

A prática e a observação empírica destas danças no grupo citado, bem como o contato com grupos tradicionais de cultura, possibilitaram algumas peculiaridades que instigam o desenvolvimento deste trabalho:

- É comum a observação da manifestação de um sentimento de alegria e de bem estar por parte das pessoas que participam destas danças.

---

<sup>8</sup> A autora ingressou no grupo Baiadô em agosto de 2003, participando intensamente de suas atividades desde esta data.

- É, também, comum que estas *brincadeiras dançantes* aconteçam em ambientes populares, ao invés de locais fechados ou palcos. Este fato propicia uma aproximação com o público, e dá a oportunidade às pessoas que assistem, de “estar junto” e de “fazer parte” do contexto apresentado.
- Várias danças populares, como a Ciranda e o Cacuriá,<sup>9</sup> têm como característica o convite à inclusão das pessoas que assistem à apresentação. Isto permite um compartilhamento entre dançadores e platéia. Existe, assim, uma permissão e motivação e incentivo à participação do público.
- Ao mesmo tempo em que são coletivas estas danças requerem uma noção de singularidade pessoal. O uso da criatividade costuma ser bem-vindo, quando adicionado ao costumeiro passo daquela dança em especial. É permitido “inventar” a própria forma de fazer o passo e dar um “tempero próprio” ao que se dança.
- Nos grupos de tradição popular, as danças populares brasileiras tendem a se perpetuarem entre seus participantes. Existe uma noção de *continuidade*, que passa de geração para geração. Essa tradição dá uma noção de raiz, de se saber quem eram os antepassados dentro daquela história. E assim, o indivíduo passa conhecer seu próprio grupo.

Uma vez que estudos destas relações são ainda bastante incipientes na área de atuação das terapias, a investigação sobre o grupo Baiadô e a utilização de danças brasileiras como auxiliar de crescimento pessoal permeia o questionamento de “como” e “quais” efeitos a participação em um grupo desta natureza pode causar em seus integrantes. De outra forma, possibilita, também, a aquisição de conhecimentos a respeito de quais efeitos terapêuticos estas danças poderiam propiciar em pessoas fora das comunidades tradicionais, favorecendo sua utilização como instrumento facilitador na busca de um bem estar mental, emocional e corporal nas pessoas que delas se apropriem.

---

<sup>9</sup> A Ciranda é uma dança de roda que começou a aparecer no litoral Pernambuco. O Cacuriá tem suas origens na festa do Divino Espírito Santo e é muito comum na região do Maranhão, e serão melhores apresentados no capítulo 2 deste trabalho.

# Capítulo 1

## 1 O Grupo Baiadô

---

O Grupo Baiadô: Pesquisa e Prática das Danças Brasileiras é um grupo de pesquisa, ensino e extensão vinculado ao Laboratório de Ações Corporais, e aprovado pelo Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia, Minas Gerais. Desde seu início, o grupo Baiadô utiliza a infra-estrutura da universidade (espaço físico, recursos áudio-visuais, entre outros) para a execução de suas atividades.

As sementes do Baiadô foram plantadas em 2002, em consequência de pesquisas sobre cultura popular no curso de Artes Cênicas, propostas pela professora Dr.<sup>a</sup> Renata Bittencourt Meira. Além destas pesquisas, disciplinas curriculares como Expressão Corporal, Dança para Teatro, e Teatro de Repertório, utilizaram em suas atividades trabalhos corporais com as danças populares brasileiras<sup>10</sup>. Participavam destas disciplinas estudantes matriculados nos cursos de Teatro, Música, e Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia. A partir das aulas nas matérias mencionadas e dos encontros com os alunos, surgiu a idéia de se montar um grupo de dança aberto abarcando também pessoas da comunidade e que desejassem participar dos ensaios.

Imbuído desse pensamento, como grupo instituído, o Baiadô tem como data de fundação, o dia 18 de junho de 2002. Seu nome de batismo foi dado por um de seus integrantes e traduz uma corruptela de “bailador”, ou “baiador”. Baiadô “é uma

---

<sup>10</sup> As referências a Danças Populares Brasileiras, neste trabalho, se remetem àquelas procedentes da tradição e praticadas hoje nas suas localidades de origem. O grupo Baiadô estuda e utiliza as seguintes danças em suas práticas: Cacuriá, Baralho do Maranhão, Caroco do Maranhão e Piauí, Coco de Alagoas, Congo de Minas Gerais, Ciranda de Pernambuco e Jongô da região sudeste. É importante salientar que nas danças populares há envolvimento da música, canto, ritmo, composição de versos e improvisação, bem como estas refletem o contexto onde se desenvolvem.

maneira popular de chamar a pessoa que dança, é uma palavra recorrente em canções de Tambor de Crioula e do Carço do Maranhão...” (Meira, 2007, p. 127).

A transmissão de noções sobre a utilização da dinâmica espaço-tempo na cultura popular, a relação entre canto, dança, instrumentos musicais, adereços, figurinos, a formação e capacitação de seus integrantes para o ensino de oficinas de danças brasileiras, foram preocupações iniciais que acompanharam o grupo desde seu início.

Nas primeiras apresentações públicas desenvolvidas pelo Baiadô, foram selecionadas danças e músicas pertencentes ao ritmo Cacuriá. Estas apresentações aconteceram em eventos do Departamento de Artes Cênicas, como, por exemplo, a Semana do Teatro, e em locais de festas juninas da cidade de Uberlândia.

A ampliação do repertório de danças do grupo aconteceu naturalmente entre os anos de 2002 e 2003, com a chegada de outros ritmos tradicionais: Carço, Ciranda, Coco, Jongu, Baralho e o Bumba-meu-Boi. Nesta fase, ainda embrionária, projetos e inscrições em congressos e eventos começaram a chamar a atenção dos integrantes, fazendo com que apresentações pudessem ser viabilizadas nestes locais. Através da aquisição de instrumentos, da participação de grupos populares, da realização de oficinas ministradas por músicos e financiados por verbas advindas de projetos aprovados ou cachês recebidos por apresentações, o repertório artístico do Baiadô foi consideravelmente ampliado.

A realização de uma *Oficina de Feitura de Tambores*, ministrada por José Henrique Reis de Menezes<sup>11</sup>, em 2004, ampliou o número de tambores do grupo de dois para oito, permitindo aos integrantes exercitar a percussão de uma forma mais freqüente. No decorrer dos anos, todos esses fatores, aliados a um forte desejo em aprofundar os estudos e criação das danças brasileiras, propiciou uma melhoria da qualidade na performance do Baiadô.

Trata-se de um grupo aberto e gratuito, disponível a aceitar pessoas interessadas em cantar, dançar, tocar, versar e aprender com a cultura popular. Processos seletivos ou audições são dispensáveis para o ingresso no Baiadô. Da mesma forma, o tempo de permanência no grupo é indeterminado, pois as pessoas podem ficar vinculadas a ele pelo tempo que desejarem. A composição de seus

---

<sup>11</sup> Músico, instrumentista, autêntico conhecedor das danças populares maranhenses e “padrinho” do grupo Baiadô.

integrantes também é variada. São encontrados ali desde jovens mães com seus bebês até pessoas com várias décadas de existência.

Seus membros pertencem a classes sociais diversas e variam também quanto ao grau de escolarização. Todas as pessoas que integram o Baiadô atualmente são alfabetizadas. Entretanto, este conhecimento não é determinante para a participação no grupo. Encontram-se vinculados a ele, alunos da Universidade dos cursos das áreas Humanas, Exatas e Biomédicas, e pessoas da comunidade local. Entradas e saídas de componentes acontecem naturalmente e freqüentemente.

Os encontros para a realização de ensaios acontecem semanalmente, aos sábados, das 14 às 19 horas, na sala de Expressão Corporal do Bloco das Artes Cênicas (3M), do Campus Santa Mônica<sup>12</sup>, e suas atividades se desenvolvem em uma ampla sala (aproximadamente 200m<sup>2</sup>), na qual existem três armários de 2 metros cada um. Um deles é de uso comum da Universidade, onde é colocado o aparelho de som, usado nas aulas de Teatro. Os outros dois são de uso do grupo Baiadô. O local possui também um grande espelho, resguardado por cortinas, que ocupa quase toda a extensão de uma das paredes. Este espelho é usado no treinamento de atores no curso de Teatro da UFU, sendo desnecessário para as atividades do grupo.

Em situações onde existe a impossibilidade do ensaio acontecer dentro das dependências da Universidade, é comum que o grupo se acomode em praças públicas. Ali, exercitam e executam as coreografias em espaço aberto, e familiarizam-se com a presença do público, relacionando-se com ele. Nestas ocasiões, é freqüente acontecer de os transeuntes se aproximarem do Baiadô, seja para apreciar ou dançar junto e, muitas vezes, a partir daí, decidem-se por freqüentar os ensaios.

Junto às atividades do Baiadô, são desenvolvidos trabalhos que visam à ampliação da consciência e da expressão corporal, aprofundando os estudos sobre danças populares brasileiras, além de atividades de criação, ensino e compartilhamento de músicas e danças.

Da pauta desenvolvida nas reuniões semanais constam: o levantamento das alternativas de ação, que visam o aproveitamento racional dos recursos disponíveis, o intercâmbio de experiências; a análise dos convites recebidos para apresentações; o planejamento destas apresentações e a avaliação sistemática do trabalho já executado. Além das reuniões semanais, o grupo possui uma intensa agenda de atividades que

---

<sup>12</sup> Localizado na Av. João Naves de Ávila, 2.160, Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia – MG.

inclui o ensino e apresentações. Desta forma, a relação dos participantes do grupo com o mesmo, dificilmente se restringe aos ensaios de sábado.

O Baiadô não é subsidiado. A Universidade Federal de Uberlândia oferece a estrutura física para seu funcionamento. Sempre que obtêm reservas financeiras, através do recebimento de cachês ou de aprovação de projetos, o dinheiro é direcionado para cobrir gastos na realização de estudos e manutenção do próprio grupo. É através destes recursos que é fornecido aos participantes condições para que possam, em coletividade, se deslocarem para cidades onde acontecem festas populares. Outra parte do dinheiro recebido se destina à compra de tambores, de figurinos, ou de outras necessidades estruturais para o seu funcionamento.

Dentre as festas que ofereceram um campo de pesquisa ao Baiadô pode ser citada a roda de Lundu<sup>13</sup>, em Araripe, no norte de Minas Gerais; as festas do Congado de Uberlândia, que reúne grupos de cidades vizinhas e onde participa ativamente interagindo com os congadeiros, e de festas de Congado em outras cidades do Triângulo Mineiro, como Serra do Salitre e Monte Alegre de Minas. No ano de 2006, o grupo viajou até São Paulo, Capital, para participar da festa do Bumba-meu-Boi, realizada pela comunidade maranhense do Morro do Querosene, onde tocou e dançou.

O grupo tem ainda, como peculiaridade, comemorar com seus integrantes as datas que lhes são caras, tais como aniversários, formaturas e casamentos. Assim, estreita os laços de amizade entre os membros e se coloca presente na vida de cada um também fora das situações de ensaio. Nestes encontros, eles dançam, cantam e tocam, aceitando e incentivando a participação dos amigos e familiares. Como uma característica do grupo, seus integrantes são denominados de “baiadores”, terminologia esta que também será utilizada neste trabalho com referência a seus membros.

Por vezes, nestes encontros informais, festeiros e descontraídos, são criadas composições novas e improvisações perspicazes, o que gera entusiasmo em todos os participantes. Como consequência destas manifestações, o Baiadô tem atraído simpatizantes e novos freqüentadores, pois nestas ocasiões, é comum ser despertado o interesse de pessoas pelas atividades desenvolvidas em seus ensaios do grupo.

---

<sup>13</sup> O Lundu é uma dança de origem africana trazida para o Brasil pelos escravos. Por ser uma dança sensual, foi proibida no Brasil pela Côrte portuguesa, porém era dançado às escondidas. De forma “mais comportada”, o Lundu ressurgiu nos Estados de São Paulo, Minas Gerais e na Ilha do Marajó, no Pará. A dança faz alusão a um convite que os homens fazem para as mulheres para um “encontro sexual” (Governo do Pará, s.d.).

Uma das propostas do Baiadô é conhecer e praticar danças populares, mas também efetuar criações a partir delas. Estas criações acontecem, muitas vezes, de forma inesperada, sejam por meio dos ensaios na rua, praças, em espaços populares, ou por meio da relação que se constrói com o público e com o ambiente ao redor. São poucas as ocorrências na história do grupo de apresentações em palcos ou teatros.

O aprendizado e a realização de movimentos das danças brasileiras são estudados com a maior fidedignidade possível. Todavia, há espaço no repertório aprendido para que o integrante dê ao movimento o seu “tempero” próprio, sendo respeitadas as características e limitações físicas (e pessoais) de cada um.

A *roda de garnisé* é um exemplo das possibilidades individuais nas danças criadas pelo grupo. Trata-se de uma composição feita por um ex-integrante do Baiadô<sup>14</sup>. A coreografia da dança é feita da seguinte forma: as pessoas se posicionam em roda no ritmo e no passo do Cacuriá. Dois integrantes entram no centro da roda com as mãos apoiadas na cintura e dobrando os cotovelos como “asas de galinha” e os ombros e as escápulas se movimentam, imitando as asas de um galo garnisé. Cada um tem a sua forma de fazer o seu garnisé. Pode-se pular como um galo, ciscar, correr na roda, e qualquer outra variação que a pessoa desejar fazer em sua movimentação. Nas apresentações do Baiadô, esta música é muito solicitada pelo público que já assistiu ao grupo, pois as pessoas são sempre convidadas a integrar a roda e mostrar, no centro dela, como se parece o seu garnisé. Isso dá diversidade, divertimento e riqueza de movimentos na brincadeira proposta.

De certa forma, todos dançam no Baiadô. Entretanto, a destreza corporal não é a característica mais valorizada, mesmo que, com os ensaios, esta se aprimore cada vez mais. As contribuições artísticas dos membros do grupo vão desde o canto e a dança até a musicalidade. Contudo, não é exigida nenhuma habilidade corporal ou musical específica, para se pertencer ao mesmo.

Registros informais do grupo mostram que, desde a sua formação, passaram por ele mais de 128 pessoas. Destas, três ainda permanecem nele desde a sua consolidação. Os motivos que levaram os integrantes a abandonarem o Baiadô são variados: mudança de cidade, casamentos, compromissos de trabalho durante o

---

<sup>14</sup> O *garnisé* foi uma música feita pelo ex-integrante Glayson Arcanjo em homenagem a outro membro do grupo, José Pedro Alves, que, segundo ele, dançava como um galinho garnisé. A letra da música diz: “Lá no meu terreiro cisco como quiser.... garnisé! cisca lá no meu terreiro... garnisé, cisca como *tu quiser!*”.



horário dos ensaios ou porque simplesmente desistem de freqüentar as atividades desenvolvidas. O único compromisso que o integrante deve assumir para fazer parte do Baiadô é o de comparecer aos ensaios e estar “presente”, dançando e cantando. É esta fluidez e versatilidade que levam o grupo a estar sempre em processo de transformação

Mesmo fazendo parte de um projeto de extensão universitária, a relação que o Baiadô tem com elementos populares da cultura faz com que ele não se fixe em aspectos acadêmicos educacionais. A forma de aprendizado das danças no grupo se dá pelo concomitante aprendizado e ensino da dança. São desnecessárias aulas teóricas e o integrante já aprende executando o movimento. Muitos dos alicerces de pesquisa do grupo Baiadô acontecem por meio das práticas sobre o processo de criação popular, baseados nos estudos de Peter Burke e Graziela Rodrigues, além da elaboração e da prática de danças cênicas e de celebração (Meira, 2007, p. 128).

O trabalho corporal ligado à dinâmica de ensaios acontece através de exercícios de conscientização, sensibilização, percepção e expressão corporal. Na dança brasileira, tanto a postura como a movimentação do corpo possuem uma caracterização própria, que pode ser facilmente observada nos dançadores populares. O trabalho com as raízes, tal como descrito por Meira (2007, p. 164) é preponderante nos ensaios corporais. Esta autora indica que:

*“a raiz é a principal metáfora utilizada pelo Baiadô nas práticas das danças brasileiras... movimentos simples que enfatizam a conexão dos pés com o chão fazem parte das atividades que promovem um processo de conscientização, concomitantemente, corporal e cultural”.*

Este trabalho corporal serve de orientação para atividades de preparação para a dança e fornece orientações para a condução de oficinas de danças brasileiras, ministradas pelos baiadores. Após os exercícios com os pés, outras partes do corpo vão sendo gradativamente “aquecidas”, geralmente através das técnicas corporais propostas pela coordenadora ou por algum membro do grupo. Nos ensaios, há um cuidado em se trabalhar, nos integrantes, as articulações, a voz e a movimentação pelo espaço (Meira, 2007, p. 129).

Algumas estratégias criadas pelo Baiadô para o ensino e prática das técnicas corporais acontecem através de imagens, metáforas ou ações que se referem ao contexto onde as músicas são elaboradas (por exemplo, “caminhar no espaço como se estivessem arrancando grama do chão”). Essas metáforas têm especial valor para

aqueles que desconhecem o universo das tradições da dança brasileira, uma vez que, por se tratarem de elementos corporais conhecidos, pessoas que participam da tradição das danças populares brasileiras, possuem uma familiaridade com a movimentação. Já para os que não participam diretamente de grupos tradicionais, a criação de imagens mentais dos movimentos corporais, funciona como analogias efetivas e de grande auxílio no direcionamento da percepção dos dançadores, principalmente para os que não convivem com estas danças em seu cotidiano.

*“As estratégias pedagógicas, utilizadas nos ensaios, são reveladas num processo de ensinar a ensinar. Há o cuidado de não expor as pessoas e de preservar a auto-estima de cada um. Os erros e os acertos são comentados, as evoluções são destacadas, todos sabem e se percebem em processo de transformação. Revelando as estratégias de ensino e os processos de aprendizagem, cada um é encorajado a se transformar, enfrentando dificuldades e abrindo caminhos para as facilidades” (Meira, 2007, p. 134).*

Com relação às criações do grupo, cada dança aprendida tem uma história, que é lembrada e reforçada. Também é valorizado o contexto de criação desta dança, além dos detalhes sobre as apresentações, celebrações e brincadeiras de onde as mesmas se originaram. Nomes, contribuições pessoais para o grupo, movimentos, elementos da personalidade e a atuação de antigos integrantes são também recobrados ocasionalmente (Meira, 2007, p. 138). Isto faz com que o Baiadô, apesar de possuir uma transitoriedade de membros, perpetue uma valorização destes integrantes e conseqüentemente, conserve sua história.

Outra característica do grupo reside no fato de que este não utiliza uma sequência definida em seus ensaios. Em geral, começam com uma roda de conversas, onde os baiadores discutem as apresentações já realizadas e os projetos desenvolvidos. Apesar de o grupo ter um horário marcado para o início das atividades, muitos integrantes se atrasam em sua chegada. As razões para tal são tantas quanto o número de seus membros, e acontecem pela falta de recursos financeiros para se tomar a condução até o local do ensaio, pelo envolvimento em atividades alheias ao compromisso assumido, ou qualquer outra impossibilidade<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> A presença nos ensaios não é cobrada. Entretanto, em situações em que é impossível ao Baiadô financiar as despesas com traslado de seus membros, quando em viagens de pesquisa, o critério utilizado na seleção dos candidatos a receberem o benefício é, justamente, a frequência e participação nas atividades.

Independentemente do número de pessoas presentes na sala, em geral, as conversas no início dos encontros têm um tempo aproximado de uma hora e meia, inicia-se, então, o trabalho corporal e a prática das danças, com aproximadamente 2 horas de duração. Finalizada esta segunda parte, tem-se uma segunda roda de conversas a respeito dos projetos que o grupo tem desenvolvido. Neste momento, a maioria dos integrantes já está presente e são fornecidos informes gerais e convites de apresentações.

Variações com relação à seqüência dos ensaios acontecem com certa freqüência no grupo. Há ensaios em que o período destinado à dança é mais prolongado e em outras situações, ele acontece por muito pouco tempo. A dinâmica do andamento dos encontros de sábado dependem da programação do grupo ou de agendas que ele necessite desenvolver na semana. É comum que o tempo de ensaio se estenda para além das 19 horas. Também freqüente, é a saída da sala de alguns integrantes, antes da finalização das atividades, em função de outros compromissos assumidos.

Considerando suas peculiaridades, o Baiadô se reconhece como um grupo de pesquisa e prática de Danças Brasileiras que utiliza sistematicamente da dança, com seu canto e ritmo como mola propulsora. Pesquisas com grupos tradicionais de culturas brasileiras na região do Triângulo Mineiro ou em outras regiões brasileiras são também desenvolvidas por ele.

O Brasil é rico em diversidades culturais artísticas. Estima-se que existam centenas de diferentes tipos de danças populares espalhadas em todas as regiões brasileiras. Estas danças são características de um povo, cuja criatividade é primorosa e reconhecidamente importante em sua existência como nação.

Das várias possibilidades de tipos de danças existentes, o grupo Baiadô tem trabalhado com as seguintes: o Coco, dança feita usualmente em roda, encontrada em toda a região nordestina; o Baralho, bastante conhecido no Estado do Maranhão; o Bumba-meu-Boi, dançado e representado em vários Estados brasileiros, mais particularmente no Norte e Nordeste, onde ocupa papel de destaque nas celebrações populares; a Ciranda, conhecida em todo o Brasil; o Congado e o Jongo, ambos mais fortemente encontrados na região sudeste e centro-oeste.

Uma vez que dançar é um ato que remonta à mais antiga história do humana, a expressividade que a dança oferece pode ser compreendida como representativa da história de um indivíduo ou de um povo. Considerações sobre a História da Dança e

da forma como ela aconteceu no Brasil fornecem subsídios importantes na apresentação de possibilidades desta arte como auxílio terapêutico. Por esta razão, serão apresentadas no capítulo seguinte, algumas considerações sobre a dança, e que fizeram parte do percurso que este estudo se propôs a fazer.

# Capítulo 2

## 2 A Dança

---

*“quando ela está dançando, seu torso e membros parecem ser governados por um poder da natureza que age de acordo com leis secretas”<sup>16</sup>.*

### 2.1 Considerações Gerais

---

A dança é considerada a mais antiga das artes, e a única que dispensa materiais e ferramentas, por depender somente das potencialidades do corpo humano. A princípio, ela era entendida como um comportamento relacionado a rituais grupais. De uma forma geral, a dança é uma atividade tão antiga quanto a capacidade do homem em se locomover sobre duas pernas.

Sachs (1937), em sua preciosa obra, *World History of Dance*, remonta as origens da dança humana a um período mais antigo que a pré-história. Ele relata que a dança teve seu início nos ancestrais do homem, os primatas:

*“a alegre e vivaz dança circular em relação a um objeto alto e firmemente fixado deve ter chegado até o homem pelos seus ancestrais animais”*  
(Sachs, 1937, p.208, tradução da autora).

Segundo este autor, a única informação direta que se tem a respeito da história mais antiga da dança são pinturas encontradas nas rochas produzidas pelos homens primitivos há dezenas de milhares de anos atrás, no local, onde, hoje, se situa a França. Entretanto, estes achados precisam ser vistos com critério, por serem escassos e por dificultarem definições concretas sobre eles. É possível, ainda, que essas pinturas sejam confundidas ou queiram simbolizar outras atividades.

---

<sup>16</sup> Michael, s.d., apud Langer, 2006, p. 194.

Na cultura Paleolítica, o primeiro estágio da civilização humana, a dança circular já era uma prática permanente. Muitas atividades do complexo sensoriomotor no organismo humano estão envolvidas na integração de ritmo, de sincronização e de padrões espaciais, além da coordenação do corpo na dança. Estas atividades incluem antigas adaptações evolutivas, tais como a caça, a luta e as brincadeiras corporais (Brown, Martinez e Parsons, 2006).

Sachs (1937) aponta que a forma mais antiga de dança é a de roda. Esta simboliza o reino sagrado, o círculo mágico (também mencionado por Langer, 2006), e uma das realidades fundamentais da vida primitiva, onde o grupo é fundamental. Neste contexto, a dança de roda preenche uma função sagrada. Segundo o olhar de Langer (2006, p. 200), talvez seja esta a primeira função sagrada desta atividade. O círculo criaria, assim, o “palco da dança” e seu centro seria o altar (ou o seu equivalente) onde os *demônios* têm permissão para sair, dividindo a esfera do que é divino e do que é profano.

A dança era utilizada na adoração aos deuses e espíritos superiores, na realização de oferendas e no pedido para a obtenção de proteção nas guerras e caças. Neste contexto, estão também delineadas as fases primitivas do desenvolvimento social, onde a dominação de uma consciência mítica nos estágios tribais fica circunscrita a um mundo poderoso, governado por divindades, cujas vontades são as reguladoras do curso dos eventos humanos e da natureza.

A dança, nas tribos primitivas é uma expressão da inteireza pessoal. Ela é representativa da vida em seus aspectos mais fundamentais, sejam eles nascimentos, mortes, trabalho, amores, guerras ou alegrias. É na dança que os povos mais rudimentares preservam a tribo de influência de catástrofes e de maus espíritos. A dança está intimamente ligada à forma de se vivenciar concretamente a existência na Terra.

*“A dança é, de fato, o negócio intelectual mais sério da vida selvagem: é a visualização de um mundo além do local e momento da existência animal da pessoa, a primeira concepção de vida como um todo”*  
(Langer, 2006, p. 199).

Essa ‘consciência mítica’ de que fala a autora, demonstra a necessidade que existia no ser humano de se comunicar e de possuir a idéia de poderes dos deuses e dos semideuses. A primeira representação no homem dessa força acontece no seu corpo, em uma atividade corporal que abstrai a sensação de poder das experiências

práticas. Essa atividade é a dança, que cria assim, uma imagem desses poderes que não têm nome e nem corpo, e que, preenchem uma esfera completa e autônoma, apresentando o mundo como um reino de forças míticas.

Com a evolução humana, as danças, que eram basicamente coletivas, começam também a abarcar diferenças individuais. De acordo com Sachs (1937, p. 219, tradução da autora),

*“... nas culturas básicas, como entre os Australianos ou os pigmeus da África Central, as mães ensinam as pequenas crianças a dançarem; nas culturas tribais, o aprendizado das danças da tribo é uma das partes mais importantes dos ritos de iniciação para maturação da juventude. Mas isso não é sempre suficiente: em certas tribos da Nova Guiné, os filhos são enviados a lugares de renome na dança para que possam se aperfeiçoar e agir como líderes de dança e ensinar em seu vilarejo de origem... Danças desse tipo inevitavelmente se tornam, sem detrimento de suas funções religiosas, conscientes e reconhecedoras de habilidades pessoais...”*

Já nas tribos, em se tratando de cura de doenças, a relação das danças circulares com o mundo mental se faz através da figura do xamã, o *dançarino líder*, e quem comanda os outros dançantes da tribo. É na figura deste líder espiritual que está implícito a idéia do médico, do bruxo, do clarividente, do profeta, executando um importante papel na tribo. Os xamãs, ou “homens de cura”, dançam imbuídos de estados mentais de êxtase, e, segundo Sachs (1937, p. 63), com uma “*predisposição parapsíquica*”, possuídos por uma inspiração transcendental.

A forma básica da dança nas culturas xamânicas é basicamente a mesma: o doente é colocado no centro de um círculo e os dançarinos, movimentam-se ao redor dele, tirando a doença do espírito. Existem também, as danças realizadas pelo próprio doente para que, com seu movimento, ele propicie sua cura. Ainda segundo este autor, as danças xamânicas podem ser encontradas em povos da Europa, América do Norte, e em praticamente todo o mundo (Sachs, 1937, p. 63-64).

Não seria atrevimento afirmar que a dança cura. O ato de dançar não se restringe somente a um fato mecânico e físico. Ele reproduz uma interação psicobiofísica, que vai muito além de um simples gesto. Apresenta uma forma cheia de símbolos e significados que envolvem a mente e as emoções. Existe uma unidade corporal. Suas partes não estão isoladas do conjunto. Com exceção de algumas comunidades e culturas, a dança, nos dias de hoje passou a ser comumente compreendida como a arte de mover o corpo em uma relação entre tempo e espaço.

Ainda com respeito às danças de roda, Burke (1989) aponta que no início da Europa Moderna, danças feitas pelo povo eram conduzidas de várias formas e tinham vários nomes, conforme a região em que supostamente teriam se originado. Elas poderiam ter um ritmo lento ou rápido, com saltos e voltas. Poderiam ser danças de amor, de guerra, de uma só pessoa, de casais ou de grupos. Contudo, as danças grupais eram o carro chefe, principalmente as de roda e as de armas. Como exemplo, o autor cita o *Kolo* (“roda”), muito conhecido pelos povos Balcãs e a *camagnole* dos franceses, dançada em torno da “árvore da liberdade” ou da guilhotina.

No final do século XVIII, a dança de roda era executada tanto por homens quanto por mulheres. Entretanto havia um estilo de dança apenas para homens, a dança de armas, onde estes simulavam um combate.

Apesar de toda essa relação da dança com aspectos históricos e da profunda ligação com a vida das pessoas e comunidades, no decorrer dos anos, ela foi tomando outra roupagem. Mesmo vinculada aos costumes e à história de sua época, foi se afastando de sua característica de representação histórica, ritualística e religiosa de um povo para transformar-se em um trabalho artístico. A dança distancia-se, assim, de sua forma expressiva natural e absorve uma movimentação estilizada, direcionada para uma platéia que perde seu papel participativo, e que, muitas vezes passivamente, se contenta em assistir ao que é mostrado.

De acordo com Brown e cols. (2005), a padronização dos movimentos abrange uma leitura corporal em um espaço fora do corpo, assim como a visualização de um mapa do esquema corporal em um espaço egocêntrico. Adicionado a isso, a dança tende a ter uma organização em várias de suas modalidades, podendo ou não ser entendida como um tipo de linguagem simbólica, veículo de comunicação, ou simplesmente arte.

Uma propriedade da dança é também a sincronização dos movimentos em uma lógica rítmica e temporal, tais como as batidas rítmicas. Em modalidades onde a música acontece junto com o movimento, é comum que gestos efetuados durante a dança sigam uma sequência rítmica, que varia entre as batidas fortes e fracas da música. Atualmente é comum se observar estilos de dança que acontecem no silêncio, não sendo necessária nenhuma referência rítmica para que ela se desenvolva. O movimento vai fluindo organicamente, como se “o corpo pensasse sozinho”. Esse tipo de movimentação, comumente denominada de “dança livre”, remonta a uma forma natural e pessoal de se movimentar no espaço e tempo.



Segundo Abreu e Silva (1977, p. 10), a dança foi se desenvolvendo em duas formas básicas, a folclórica e a espetacular. Dentre as duas, é a espetacular a que mais se distancia de suas origens expressivas, por desenvolver padrões de forma, técnica e estética, estereotipadas e com restrições do movimento, para que este tenha fins de espetáculo e de observação do público. A dança fica, assim, ligada aos padrões de instituição social, aliando-se à forma estilizada, aprovada socialmente por determinados grupos (Abreu e Silva, 1977, p.10).

Somente no início do século XX, na figura de Isadora Duncan, foi que essa formalização da dança começou a ser questionada. De uma forma firme e decidida, Isadora discorda de seus mestres e concebe o movimento físico como uma reação natural e biológica do ser humano. Assim, o movimento é entendido como algo profundamente conectado com as emoções. Ela entende que a dança é uma “*descarga livre ou de energia excessiva, ou de excitação emocional*”. Seu estilo de dança baseava-se em sua própria intuição e nos movimentos livres e naturais de seu corpo. É a partir de Isadora Duncan que tem início a dança criativa (Abreu e Silva, 1977; Langer, 2006, Wilde, 2006).

Apesar de americanas, Duncan e Loïe Fuller atingiram grande sucesso e reconhecimento na Europa, destacaram-se do restante do mundo da dança, sugerindo formas criativas de se expressar com o movimento. Fuller trabalhava sua técnica com movimentos simples, e ousava em seus trabalhos. Ela utilizava no palco, em suas coreografias, a projeção de luzes coloridas e criava, assim, formas e efeitos luminosos em seus espetáculos. Já na América, os grandes iniciadores da escola moderna de dança foram Ruth St. Denis e Ted Shawn, no início do século vinte (Wilde, 2006).

O casal, Ruth St. Denis e Ted Shawn, contemporâneos de Isadora Duncan, propuseram à dança, uma idéia de “orientalização”. Sua técnica fazia com que a respiração e o corpo trabalhassem para propiciar uma interioridade e fusão entre a alma e o corpo. A Escola Denishawn é um dos marcos iniciais da dança moderna no Ocidente. A partir dela, derivou-se toda uma história de dançarinos de grande vulto no cenário artístico, como por exemplo, Martha Graham (Abreu e Silva, 1977).

Vários foram os teóricos e bailarinos que compartilharam da mesma época e seguiram, posteriormente, a trajetória e as portas abertas por Duncan, no esforço de trazer de volta a expressão da alma humana para a dança.

## 2.2 A Dança no Brasil

---

Mesmo sendo influenciada por parâmetros estrangeiros, desde o início de sua formação, a dança acadêmica brasileira demonstrou o anseio de se apropriar de um ‘bailado nacional’. No período de 1930 a 1950, ela ainda estava submetida às leis do estilo europeu de dança erudita, tais como: a necessidade da existência de um corpo de baile, de primeiros bailarinos, de um teatro oficial, de imponentes figurinos, e de códigos estéticos conhecidos. Com a possibilidade de se utilizar compositores e músicas nacionais, aliado à existência de elementos cênicos ligados à realidade brasileira, começou a tomar vulto na idéia de uma “brasilidade” na dança (Reis, 2004).

Navas (1994) chama de *Dança Nacional Brasileira*, as diversas “brasilidades” que possui a dança feita no Brasil. Uma pergunta colocada pela autora, dentro dessa grande diversidade e dos diferentes aspectos de movimentações das danças brasileiras, era, “*como definir, então, uma dança nacional?*” Indagações sobre o caminho por onde encontrar essa definição perpassavam o campo gestual, da música e do tema. Dúvidas sobre esta brasilidade ser atribuída ao fato de as danças serem coreografadas ou dançadas por bailarinos brasileiros eram constantes. O quê seria, então, essa dança brasileira?

No Brasil, temas brasileiros começam a chamar a atenção para o contexto cênico. A aproximação entre a dança cênica e a cultura popular carrega questões temáticas, corporais e estéticas (Navas, 1994). Uma das primeiras bailarinas a fazer a junção entre a cultura popular e a dança cênica foi Eros Volúcia, na década de trinta e quarenta, no Rio de Janeiro. Bailarina que buscava uma forma de dançar intrinsecamente brasileira, Volúcia vivia em um bairro afastado do Rio de Janeiro, perto do Morro da Mangueira. Seu cotidiano incluía a vivência com capoeiristas, dançadores, músicos, umbandistas e todo o universo cultural popular, presente naquela comunidade. Sua dança sofreu grande influência do repertório clássico, que aprendera ainda pequena na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Maria Olenewa (Baptistella, 1991 apud Meira, 2007b).

Dessa forma, dentre os inúmeros coreógrafos e bailarinos que utilizavam a dança folclórica para a criação de espetáculos, foi Eros Volúcia quem ficou reconhecida como a “criadora do bailado brasileiro”. Por ser, ela, de origem brasileira,

suas características corporais (ao contrário de grande parte dos coreógrafos do Teatro Municipal, de origem estrangeira) ajudou à legitimar seu trabalho. O próprio fato de ela divulgar sua participação em terreiros de umbanda e de sua vivência com danças folclóricas fazia seus parâmetros de dança não serem compatível com críticos de dança da época. Causava, de um lado, grande indignação, e de outro, uma exaltação do público (Navas, 1994, p. 38; Reis, 2004, p. 22).

Eros Volússia dançava músicas e personagens de tipos femininos, característicos de certas regiões e do folclore brasileiro. O talento e a dança desta bailarina foram reconhecidos internacionalmente por sua qualidade e originalidade, que colocava em seus *solos*, a dança brasileira no cenário cênico.

Coreógrafos começaram a se aproximar das danças regionais, ligadas a manifestações mais religiosas e folclóricas da população. A busca da brasilidade da dança ia se direcionando para o encontro e o aprendizado das várias danças feitas no Brasil, e não à limitação da existência de uma *única* dança.

Diferentemente das danças populares, na dança cênica é necessário um ambiente de destaque para os dançarinos, de um cenário definido, de uma iluminação própria e de todo um aparato que faz com que a dança seja vista como um espetáculo. Em sua maioria, essas danças funcionam dentro de uma organização de grupo, com a utilização de coreografias e de um corpo de bailarinos.

Em 1954, foi formada a primeira companhia oficial de dança do país, o *Ballet do IV Centenário*, para as comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo. Esta companhia esteve viva até 1955, quando perdeu o patrocínio da prefeitura de São Paulo. Ela era dirigida pelo húngaro Aurélio Millos, que traria grandes nomes da música e das artes plásticas para a produção de seus espetáculos. Estavam entre eles, Heitor Villa Lobos, Clovis Graciano, Francisco Mignone. Além de se utilizar de temas inspirados em Oswald de Andrade (Navas, 1994; Reis, 2004).

O *Ballet do IV Centenário* traria a temática brasileira em coreografias como, *A Cangaceira* ou *Fantasia Brasileira*, ambas de 1954, embora, suas produções primassem pela narrativa do *ballet* clássico.

Outro expoente no objetivo de abstração das regras do *ballet* clássico em busca de corpos mais nacionais foi Klauss Vianna, na década de 50, em Minas Gerais. Vianna propunha uma grande conscientização corporal em seus bailarinos, indo além do aprendizado das formas do *ballet*. Essa ruptura na forma de se fazer e de ensinar dança clássica teve como fruto o seu próprio método de ensino técnico da dança. As

questões da identidade cultural também eram preocupações desse coreógrafo, mesmo que essa temática não fosse o ponto principal de seu trabalho (Vianna, 2005).

O *Ballet Stagium*, na década de 70 e 80, com nível técnico internacional tinha como um de seus objetivos, criar danças que retratassem aspectos brasileiros. Ele utilizava sua técnica clássica com expressões mais teatrais, e usava músicas e temas brasileiros nas suas composições coreográficas. O *Ballet Stagium* apresentava-se em praças públicas, teatros, bairros, barcos, levando-a até a lugares totalmente fora do ambiente cênico teatral, tais como aldeias indígenas. Assim, sua dança era compartilhada com os mais variados públicos, e foi ele, um dos responsáveis pela popularização desta arte.

Existe, entretanto uma questão básica permeando a “brasilidade da dança”: como se poderia ser autêntico na representação da cultura brasileira nos palcos, por meio de uma dança espetacular? Esta questão começa a ser debatida, pois, mesmo em se tratando de personagens brasileiros, o resultado não era *autêntico* (Reis, 2004, p. 30). As apresentações das danças brasileiras por bailarinos representavam *clichês* de movimentações, desprovidos da alma das danças folclóricas, em suas regiões de origem. Apesar da apresentação de espetáculos utilizando as danças brasileiras em palcos ter tido seus admiradores, era, ainda, preponderante nos movimentos dos dançarinos os códigos do balé.

Retornando à questão sobre a “autenticidade”, mencionada por Reis (2004), tem-se a pergunta sobre “*o que faria uma Dança Popular Brasileira ser considerada autêntica?*” A resposta a esta indagação enseja um breve retorno à arte popular.

De acordo com Canclini (1984, p. 50), a arte popular é “*produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representam seus objetivos e interesses*”. A tônica desta arte não está pautada em interesses mercantilistas, mas na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria. “*Seu valor supremo é a representação e a satisfação solidária de desejos coletivos. Levada as suas últimas conseqüências, a arte popular é uma arte de libertação*” (Canclini, 1984, p. 50).

Peter Burke (1989, p. 116), em seu denso trabalho sobre a cultura popular na Europa, entre os períodos de 1500 a 1800, entende como artista popular, aquele que “*trabalha principalmente para um público de artesãos e camponeses*”.

Como em toda a cultura popular, também com as danças, nesse contexto, acontece um processo de *transmissão*. Carl von Sydow (citado por Burke, 1984, p. 115) chama de *portador ativo* das tradições populares os guardiães de conhecimentos

importantes e de papel fundamental nos processos de transmissão de saberes relativos à cultura em que se encontram. Estes seriam os reais *Mestres da Cultura* e os propiciadores de sua perpetuação, adotando a função, explicitada ou não, de continuidade desta história. O contraponto se faz com o que ele nomeia de *portadores passivos*, que são pessoas da comunidade que participam das expressões da cultura de determinado local, aos quais, entretanto não se atribuem a liderança na perpetuidade desta tradição (Burke, 1989, p. 115).

Adicionada à idéia de autenticidade da dança brasileira, encontra-se a conexão dela com o local em que é realizada. Em seus locais de origem, o contexto físico onde a dança acontece está diretamente ligado ao contexto emocional e psicológico de seus dançadores. Um índio ao efetuar sua dança ao redor de seu *círculo sagrado*, cumpre ali uma função ritualística conhecida e respeitada por ele. Já um corpo de baile, efetuando o mesmo movimento fica, sobremaneira, desprovido deste significado.

Quando dançada em seu ambiente de origem, ou seja, nas comunidades as quais pertencem, ou em grupos de brincantes, as danças brasileiras possuem as características populares dos seus ambientes de construção. Estas músicas e danças são formas de transmissão cultural. Para se entender um elemento cultural é importante situá-lo em seu contexto físico e cenário social, seja público ou privado, pois, este espaço ajuda a estruturar os eventos que nele ocorrem. Existem diferenças na execução de danças brasileiras quanto ao que é cenicamente apresentado, e ao que ocorre nas ruas e brincadeiras dançadas por grupos com a finalidade de usufruir da música, do significado e dos movimentos que ela traz.

Sabe-se que a transmissão oral é uma das mais significantes formas de perpetuação da cultura popular. Entretanto, esta forma possui, também, suas variações. Neste tipo de transmissão, pequenos elementos são acrescentados ou tirados na medida em que sua passagem por gerações vai se reproduzindo<sup>17</sup>.

As Danças Populares Brasileiras são danças que tiveram suas origens em lugares distintos, recebendo influências de vários povos, tais como os mouros, europeus, índios, africanos, dentre outros. Essas danças são manifestações de uma coletividade, aceitas pela comunidade onde acontecem e possuem uma estruturação

---

<sup>17</sup> Os estudos sobre as alterações de letras e melodias das músicas tradicionais brasileiras recebem importantes contribuições da etnomusicologia.

própria. São dançadas em ruas, praças públicas, casas populares ou religiosas, e nos mais diversos lugares onde se situam as pessoas da comunidade.

De uma forma geral, as danças populares existem em quase todos os países do mundo, sejam ligadas às manifestações de cultos religiosos, como festas, mortes, nascimentos e fatos épicos. No Brasil, elas ocupam um lugar de destaque cultural e são encontradas, praticamente, em todos os Estados brasileiros, através de suas histórias, passos, músicas e movimentação corporal típica. Entretanto, um estilo de dança não se atém, necessariamente, a uma só localidade. A mesma dança pode ser encontrada em mais de um Estado, sofrendo ou não diferenças regionais. Podem ser compreendidas como expressões populares desenvolvidas tanto em conjunto quanto individualmente, sem sazonalidade obrigatória (Araújo, 2005).

É comum que as anotações coreográficas sobre os diferentes passos e danças no Brasil sejam feitas por estudiosos não especialistas em dança. Estima-se que haja no país, aproximadamente 500 tipos de danças diferentes espalhadas pelos diversos Estados da Federação (Psicopedagogia OnLine, s.d.).

Araújo (2005) aponta as seguintes: Camaleão (AM); Carimbó (PA); Dança do Maçarico (AM); Serafina (AM); Desfeiteira (AM, PA); Cavalo Piancó (PI); Ciranda (PB, PE, AM, MG); Coco (toda a região do Nordeste); Dança de S. Gonçalo (Al, BA, MA, PI, SE); Dança do Lelê (MA); Espontão (RN, PB); Frevo (PE); Maculelê (BA); Pagode de Amarante (PI); Tambor de Crioula (MA, PI); Torém (CE); Batuque (SP, MG, ES); Cana-verde (toda a região Sudeste e Nordeste); Catira ou Cateretê (MG, SP, GO); Caxambu (MG, RJ); Dança do Tamanduá (ES); Fandango (SP, PR, RS); Jongo (MG, SP, ES); Quadrilha (todos os Estados); Siriri (MT); Vilão (GO, SC); Tambor (GO); Balainha (PR, SC); Pau-de-Fitas (toda a região Sul). Nacionalmente, danças muito conhecidas são o Samba (todos os Estados), o Bumba-meu-Boi (MA); o Boi Bumbá (AM), o Congado (SP, MG, GO), entre outras tantas manifestações.

Contrapondo-se às danças brasileiras, têm-se as danças cênicas, que são danças *espetaculares*, e acontecem em forma de mostras para o público. Jean-Marie Pradier (1995, p. 24) define por “espetacular”:

*“... uma forma de ser, de comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar, de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano”.*

Tendo como parâmetro esta definição, as danças brasileiras, quando dançadas para um público, podem ser entendidas como danças espetaculares. Acontecem em um determinado espaço e revelam formas diferentes de cantar e poetizar na música e na dança, as coisas corriqueiras do cotidiano. Entretanto, salvo a existência do propósito de serem utilizadas com fins espetaculares, quando acontecem dentro do ambiente ao qual pertencem, elas não se apresentam com estas características.

As formas de expressão espetaculares são analisadas pela *etnocologia*, uma abordagem pluridisciplinar que associa homens que tem experiência e “saber” aos pesquisadores, universitários e especialistas de diversas disciplinas. Ela estuda, documenta e analisa as formas de expressão espetacular dos diferentes povos, ou seja, as que são destinadas a um público, seja ele ativo ou passivo.

As formas espetaculares, tal como o Bumba-meu-Boi, e que perpassam pelo campo da etnocologia são aquelas próprias de um povo, expressão particular da sua cultura e que estão fora do sistema de codificação do teatro tradicional.

A despeito das discussões apontadas anteriormente, serão chamadas de *danças populares brasileiras*, as danças oriundas de comunidades regionais, não se atendo, esta pesquisa, à narrativa das danças espetaculares. Entendendo que questionamentos a respeito do papel que as danças populares têm no cenário nacional fugiriam do intento desta reflexão, eles serão guardados para que seja possível a objetivação do trabalho ao qual estas páginas se dedicam.

Discussões e divergências conceituais a respeito de *folclore* e *cultura popular* esbarram em um amplo e polêmico campo de estudo (a ser considerado no capítulo 3). Desta forma, na presente investigação, os nomes “danças folclóricas” ou “danças populares brasileiras”, serão compreendidos indistintamente como “danças brasileiras”. Suas diferentes denominações estão relacionadas ao viés conceitual adotado pelos autores. Entretanto, as danças às quais se referem são as mesmas.

## 2.3 *Grounding*<sup>18</sup> ou Enraizamento

---

*“Nossa força vem da terra, assim como a das árvores. Se nossas raízes com a terra forem cortadas, morreremos; não a morte física, mas a morte energética ou espiritual.”*  
(Alexander Lowen, 2007, p.174)

Existe uma intensa relação entre o corpo e a terra nas danças brasileiras. O profundo contato do corpo físico com relação ao solo faz com que toda a sua base seja edificada em um alinhamento forte e vigoroso. Os pés são a base para que se faça o estilo de movimento destas danças.

Rodrigues (1997, p. 43-46) traz, simbolicamente, a imagem do alinhamento corporal no corpo humano como a estrutura de um mastro. A parte inferior do mastro, pernas e pés, se liga à terra, como que enraizada, e a parte superior, tronco e cabeça, conecta-se com o céu. O corpo, assim, representa um *“mastro festivo em torno do qual ocorre o circuito energético”*. Tanto as energias do solo quanto as do alto percorrem este *corpo-mastro*, com característica de flexibilidade, pois é capaz de se articular, ao integrar o que existe dentro e fora dele, estabelecendo uma unidade corpórea. Este circuito energético canaliza forças para partes corporais específicas, enquanto conduzem o movimento.

Em sua autobiografia, Lowen (2007) relata ter percebido, em seus pacientes, que o grau de vitalidade constituía uma *“medida da energia em seus pés”*. Ao colocar os pacientes em pé à sua frente e pedir para tirarem os sapatos, Lowen observava a qualidade da postura. Segundo este autor, eram poucas as pessoas que tinham uma boa percepção do solo quando estavam na posição de pé e descalços. Ele observava que o contato com os pés no chão era mecânico e desvitalizado, e, frequentemente encontrava pés pálidos, o que indicava uma diminuição no fluxo de sangue até esses membros.

As observações de Lowen (2007, p. 164) o conduziram a uma série de percepções sobre a importância dos pés, e suas conexões com respeito à relação que as pessoas estabelecem com a realidade e consigo mesmas. Para este autor, *“... a*

---

<sup>18</sup> *Grounding* é um termo técnico utilizado pela Bioenergética. De acordo com Lowen (2007, p. 161), *“é literalmente verdadeiro dizer que a análise bioenergética foi desenvolvida do chão para cima”*.



*inteligência da pessoa está diretamente relacionada com o grau e a qualidade de enraizamento na realidade, ou com seu nível de grounding”.*

Desta forma, estar conectado com o chão significa estar sensibilizado no contato com ele. *Grounding* está ligado a uma relação de firmeza sobre o solo. A Terra, assim como a mãe (ou a Mãe Terra) possui uma simbolização importante na estruturação do ser humano. Os pés assumem a condução e traçam os caminhos que serão percorridos pelo corpo (Rodrigues, 1997, p. 46).

Em termos corporais, a falta de *grounding* revela um alinhamento postural com um excesso de tensão nos músculos posturais, pois o corpo utiliza a sua própria musculatura como suporte, que deveria ser fornecido pelo solo. De acordo com Woodruff (1999), quando a relação entre corpo e base de suporte mostra-se ineficiente, podem-se observar dificuldades e problemas com o centro de gravidade. O movimento pélvico fica comprometido na ação de transferência de peso, que se concentra na região peitoral.

A qualidade da postura em pé reflete o apoio recebido nos primeiros anos de infância, assim como experiências posteriores têm efeitos sobre esta qualidade, porém mais superficialmente (Lowen, 1985, p. 163). É possível observar nos pés, a qualidade e a quantidade de apoio que a pessoa recebeu na infância, ligado à sua capacidade de “ficar sobre suas próprias pernas”. O homem perde suas raízes ao sentir medo e insegurança no início de seus dias e pela ausência de sustentação e apoio. A energia jogada para os pés é uma reprodução desta relação.

*“Em momentos de medo, a energia do corpo recua da superfície e se concentra nas partes internas, nas áreas vitais – a saber, o cérebro e o coração. Esse é o reflexo do medo, e podemos senti-lo facilmente apenas imitando a experiência do medo: os ombros sobem, os olhos se arregalam e engole-se o ar...”* (Lowen, 2007, p. 165).

A perda de *grounding* ocorre quando a energia se retira da parte inferior do corpo. A pessoa está em suspensão e, ao invés de ter seus pés firmemente no chão, consciente de si e da realidade, aciona idéias irrealis e fantasiosas.

Dentro das danças brasileiras, a relação com o solo é visível. Uma observação mais apurada a respeito da forma com que o corpo que dança movimenta-se com seus membros inferiores é capaz de exemplificar este fato. São pernas e pés que se movem sustentados pela força da terra, tirando dela a energia para continuar dançando.

É fato que os exercícios de *grounding* da bioenergética de Lowen (2007) têm características diferentes das movimentações realizadas pelas danças brasileiras<sup>19</sup>. Entretanto, pelas características de enraizamento encontradas, tanto nas idéias de Lowen, quanto nas danças populares brasileiras, é possível, que, através delas, se exercite outra forma de relação com a terra e com a sensação de segurança que esse contato proporciona. Para ele, o *enraizamento na realidade* tem como um de seus atributos, a sensação de vinculação a esta realidade.

Ao observar um pouco mais a respeito do corpo, Lowen (2007, p. 171) apontou que, um fator responsável pela doença degenerativa dos quadris e que afeta tantos idosos na atualidade, tem como incentivador o enrijecimento no ato de caminhar que a cultura moderna proporciona. Como exemplo de quadris soltos e com vida, o autor aponta o gingado dos indígenas, que conseguem caminhar fazendo com que a energia seja alternadamente canalizada em cada perna em seu movimento.

O estilo de dançar da cultura popular brasileira é conhecido internacionalmente pela sua forma corporal flexível e cheia de criatividade. Como exemplo de formas de “ginga”, pode-se citar a capoeira<sup>20</sup>, uma referência marcante no cenário brasileiro.

*“Compreendemos a ginga como uma situação do corpo de refletir-se em interação com o espaço, estando pronto a dar respostas imediatas e convenientes às circunstâncias em que se encontra. A ginga é uma matriz de movimento que contém todos os pulsos, todas as direções e pontuações advindas de muitos estados que o corpo acorda”* (Rodrigues, 1997, p. 78).

Algumas danças brasileiras, como o Caróço e o Cacuriá, utilizam os quadris, de forma que se obtenha um movimento que privilegie sua utilização solta e livre e que poderiam ser utilizadas como recursos para se “brincar” com essas partes corporais. Apesar da necessidade de maiores investigações a respeito, é possível que, de uma forma descontraída e lúdica, as danças brasileiras tenham estruturas de movimento que trabalhem diretamente energias bloqueadas na estrutura corporal, sem que o indivíduo esteja em busca de uma relação propriamente terapêutica.

---

<sup>19</sup> Uma das técnicas narradas por Lowen (2007, p. 162) foi: “*ficar em pé com os pés afastados, joelhos ligeiramente flexionados e o corpo dobrado para trás*”. Essa posição proporciona uma sensação de se ter os pés no chão. Após ir para trás, a pessoa pende o tronco para frente e toca o chão com a ponta dos dedos das mãos.

<sup>20</sup> Segundo Rodrigues (1997, p. 78) na ginga da capoeira, o indivíduo se coloca com as pernas afastadas em paralelo, e estas se alternam, indo uma perna atrás enquanto a outra se mantém à frente. As pernas não se cruzam, conservando-se sempre a figura de um quadrado, com uma base firmemente construída.

## 2.4 *A Missão* de Mário de Andrade

---

Em se tratando de cultura popular, uma especial reverência deve ser dada a Mário de Andrade. Foi ele um imprescindível colaborador na aproximação da cultura popular com os intelectuais no Brasil. Com a perspicácia de um amante da cultura e exímio pesquisador, Andrade, utilizando-se de uma disciplina metodológica e com uma mente propícia para os novos acontecimentos, colocou-se a na posição de um *turista aprendiz*<sup>21</sup>, aventurando-se em um trabalho de campo sem precedentes na história cultural brasileira.

A *Missão de Pesquisas Folclóricas*, em 1938, foi um projeto idealizado por este intelectual e que contou com a colaboração de Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss. Tratava-se de uma expedição destinada a recobrar registros fonográficos das expressões folclóricas do Brasil, situadas no Norte e Nordeste brasileiros.

A iniciativa desta idéia teve como motivador o receio de que, com aumento do progresso, a riqueza cultural fosse perdida sem que se obtivesse um registro adequado, perdendo-se, também, a riqueza musical dos povos desta região. Foi o próprio Mário, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1934-1937), hoje a Secretaria Municipal de Cultura, quem viabilizou o patrocínio para a expedição.

Faziam parte da equipe, Luis Saia (que a chefiou, amigo de Mário e estudante de Arquitetura e Engenharia), Martin Braunwieser (maestro assistente do Coral Paulistano e regente do Coral Popular), Benedito Pacheco (técnico de som) e Antônio Ladeira (auxiliar geral e assistente técnico de gravação). A equipe embarcou em direção ao Norte e Nordeste do país nos primeiros dias de fevereiro de 1938 para registrar “*qualquer coisa que encontrassem no caminho*” que estivesse ligada aos objetivos da *Missão* (Toni, 2006, p. 80). A função do grupo era,

“... registrar as músicas que homens, mulheres e crianças, cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema deveria ser abordado de tal forma que, a partir dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com seus cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futuro, estudá-las mediante a recomposição de todos os seus elementos” (Toni, 2006, p. 78-79).

---

<sup>21</sup> De mesmo nome, o livro Póstumo de Mário de Andrade (1976) que narra a aventura pessoal que marcou sua trajetória como pesquisador de campo.

Com a chegada de Prestes Maia à Prefeitura de São Paulo, a expedição começou a ser vista como desprovida de sentido. Aliado a isto, com a demissão de Mário de Andrade do cargo de Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, a viagem teve de ser simplificada. Em 19 de julho de 1938, o grupo aporta no Rio de Janeiro, onde os aguardava o próprio Andrade.

Apesar de ter como intenção primeira um registro musical, é incontestável o valor que as pesquisas da *Missão* proporcionaram para o registro das danças populares brasileiras nas regiões às quais se destinou. Alguns trechos de celebrações e festas populares, e dos encontros fortuitos com essa arte, registrados pelo grupo, podem ser observados no Centro Cultural São Paulo, em uma rica exposição de trechos de filmagens sobre esta expedição.

Em estudos subseqüentes a respeito das danças populares brasileiras, Mário de Andrade aponta que, algumas destas danças são acompanhadas por *folguedos populares*, também denominados autos ou danças dramáticas. Segundo ele,

*“Reúne sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da suíte, isto é obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas”*  
(Andrade, 1982, p. 71).

Os folguedos apresentam personagens com indumentária própria e freqüentemente representam um enredo definido, como, por exemplo, o Bumba-meu-Boi e a Congada.

A contribuição de Mário de Andrade para toda a Cultura Brasileira é ímpar, marcante e revolucionária em seu contexto histórico. A *Missão* deu ao Brasil a condição de conhecer, nas danças e músicas, manifestações peculiares e preciosas das tradições brasileiras.

## 2.5 As Danças Brasileiras Pesquisadas pelo Baiadô

---

Conforme apontado anteriormente, o Projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão denominado *Baiadô: Grupo de Pesquisa e Prática da Dança Popular* objetiva a prática sistemática das danças brasileiras, incluindo seu canto, e ritmo, além de desenvolver pesquisas que proporcionam o contato com grupos tradicionais brasileiros. A proposta do grupo Baiadô resume-se em conhecer e praticar as danças brasileiras e, através desta atividade, efetuar processos de criação.

Apesar do vasto número de danças e folguedos encontrados em toda a extensão do território nacional, respeitando-se as características próprias do grupo, o Baiadô canta e dança o Coco, o Baralho, o Bumba-meu-Boi, o Cacuriá, o Caroco, a Ciranda, o Congado e o Jongo. Apesar da citação destas danças no capítulo anterior, uma apresentação mais detalhada das mesmas será colocada a seguir, com algumas de suas peculiaridades.

O ritmo e a dança do *Coco* são tocados em toda a região nordestina. O Coco é dançado em roda ou em fileiras. Pode ser também dançado em pares, como o “Coco de Barraco”, e individualmente. É comum que nas cantigas populares, exista a figura de um cantador ou puxador, que canta a música, e de um coro, que canta o refrão ou repete o que o puxador canta.

O Coco de Iguape, na cidade de Iguape, uma vila de pescadores do Estado do Ceará, o ato de responder no coro é chamado de “respondimento”. Em outras localidades brasileiras, o “puxador” do Coco é também chamado de “tirador de Coco” ou “Coqueiro”. O Coco pode ser “de entrega”, “de embolada”, “Coco solto”, “Coco de filas”, “Cavalo Manco”, “Travessão”, “Sete e Meio”, “Coco de visitas”, entre outros inúmeros estilos. É bastante comum se ver a *umbigada* e suas variantes nessa dança. Esse ritmo é dançado tipicamente nas praias e no sertão nordestino. No Rio Grande do Norte, ele recebe também o nome de “zambelô”, “Coco de Zambê” e “Bandelô”.

Possui um instrumental mais complexo, constituído por atabaques, pequenos tambores, ganzá e afoxé ou maracá. Em algumas localidades, como em Iguape, o próprio coco é cortado, seco e batido juntamente com as batidas dos pés no chão, quando se faz sua dança.

### **Passo básico:**

*“A dança do Coco se faz em roda e tem os dançadores voltados para o seu centro. O acento forte do ritmo do tambor é acompanhado por uma pisada à frente, com o pé direito, que logo dá um passo para trás, e, então, no próximo acento forte do ritmo, é o pé esquerdo que dá a pisada, agora para trás, ou seja, para fora da roda. Todos os dançadores pisam juntos para frente e para trás, e a roda se movimenta como se abrisse e se fechasse” (Meira, 2007, p. 289).*

No *Baralho*, os dançadores fazem duas filas e se fantasiam de vários personagens: freiras, demônios, fadas, palhaços, entre outros. Essas filas, ou cordões, se entrelaçam e fazem diversos desenhos coreográficos pelo espaço (Meira, 2007, p. 239). O Baralho costuma acontecer como uma manifestação popular do Carnaval e é dançada especialmente em São José do Ribamar. É tocado por cavaquinhos, pandeiros e tambores e os dançantes usam castanholas.

### **Passo básico:**

A coreografia do Baralho acontece segundo as evoluções da fila, cabendo ao dançador efetuar os mesmos trajetos que o seu companheiro de frente. Individualmente, o quadril vai se movimentando de um lado para o outro fazendo um “redondinho” enquanto caminha junto com a fila. As mãos ficam soltas e fazem evoluções no ar, parecidas com a dança espanhola.

O *Bumba-meu-Boi* é um folguedo ou dança dramática de representação social que vincula valores de etnia, cultura e classe. Tem várias interpretações entre os estados brasileiros. O Boi é tido como uma das mais ricas manifestações do folclore nacional. Ele constitui uma espécie de ópera popular, onde vários personagens (Boi, Mãe Catirina, Pai Francisco, Vaqueiro, entre outros) têm sua vestimenta e passo próprio dentro da celebração. São muitas as variações entre os personagens e seus passos encontrados nas diversas regiões onde se dança o Boi, cada um com sua forma específica de dançar na celebração do auto.

Uma das Danças Brasileiras mais praticadas e estudadas pelo grupo Baiadô é o *Cacuriá*, cuja origem está nas Festas do Divino Espírito Santo. Esta dança teve sua origem há mais ou menos 30 anos, através de “seu” Lauro e “dona” Florinda, no

interior do Maranhão. Atualmente é mais conhecido pelas apresentações e difusão de “dona” Teté, atualmente, a representante mais conhecida do Cacuriá.

Trata-se de um ritmo bastante citado entre autores e estudiosos das danças brasileiras. Apesar de ser dançado em todo o Brasil, esse ritmo é mais encontrado no Maranhão. Dentro do ritual da Festa, acontece o derrubamento do mastro do Divino, quando se encerra a obrigação religiosa da celebração. As caixeiras<sup>22</sup>, então, seguem para a parte profana da festa, o *lava-pratos*, onde cantam e dançam o Cacuriá. Alguns outros nomes do Cacuriá no Estado do Maranhão são: Caximbó de Caixeira, Baile de Caixa e Bambaê de Caixa (Meira 2007, p. 239).

Em Brasília, DF, o grupo *Filha Herdeira*, coordenado por “dona” Elisene<sup>23</sup>, filha dos fundadores, mantém a prática e a continuidade do Cacuriá, juntamente com dois de seus filhos. O grupo procura manter viva sua tradição original e desenvolve um trabalho ativo de transmissão da dança e do ritmo referido. Segundo relato de Christiano, neto dos fundadores, o Cacuriá teve sua origem nas plantações de coco, quando, na hora do almoço, os trabalhadores pegavam os cacos (pedaços) de cocos quebrados no chão e batiam um contra o outro. Ao som e ao ritmo destas batidas, os catadores dançavam, cantavam e riam. Foi aí que surgiu o nome *cacuriá* (da junção das palavras “caco” e “rir”).

### **Passo básico:**

O ritmo segue com um caminhar de um pé e outro e um pé e outro, sempre. De forma a marcar o ritmo, os pés descalços pisam inteiros no chão, com passo firme e articulado, como que amassando o barro. A base é o pé. O quadril acompanha o passo e se mantém num movimento de balanço lateral, um lado e outro, em oposição aos pés. O corpo é alinhado, o tronco flexível, os braços são dinâmicos e o olhar sempre está projetado, estabelecendo o contato com o ambiente, entre os dançadores e o público. O pé que empurra o chão é o mesmo que empurra o quadril. Enquanto os pés se deslocam na forma de caminhar com um pé e outro, o tronco está vivo, *“como que mastigando o movimento, dando ginga e flexibilidade, definindo torções e*

---

<sup>22</sup> As caixeiras são mulheres que tocam a Caixa, que são pequenos tambores cilíndricos, de origem européia, com corpo de madeira e tampos de couro nas duas bases. É tocada de um só lado, com uma baqueta de madeira.

<sup>23</sup> Durante o período de 6 meses, no ano de 2007, a autora participou e tocou nos ensaios do “Filha Herdeira”, ao finalizar este trabalho, recebeu a notícia sobre o falecimento de “dona” Elisene, ocorrido no dia 28 de junho de 2008.

*expressões. O ombro e os braços são soltos e acompanham o movimento do corpo”* (Meira, 2007, p. 284).

Outra Dança Popular estudada pelo grupo Baiadô, é o *Caroço* do Município de Tutóia, na região do delta do rio Parnaíba, divisa entre o Maranhão e o Piauí. O Caroço é executado por brincantes de qualquer idade. As músicas são cantadas também por um puxador e os brincantes fazem o coro. O acompanhamento rítmico é feito por caixas, cuíca e cabaça (Meira, 2007, p. 239). Alguns atribuem a origem do Caroço como africana, outros dizem que é uma dança indígena.

Não há época própria para se dançar o Caroço, segundo “dona” Elza (Mendes, s.d.) “... *eu brinco totalmente de vontade... se eu tô com vontade eu mesmo mando bater eu mesmo canto, eu mesmo danço, aí mando encerrá e tudo bem...*”. O Caroço é uma dança de grupo, mas dançada individualmente, sem pares, rodas ou cordões. Sua origem é vaga, alguns a compreendem como uma dança africana, trazida pelos escravos, que mantinham a tradição de seus antepassados. Outros apontam as origens da dança aos índios Tremembés (Superintendência de Cultura Popular, s.d.).

### **Passo básico:**

*“O Caroço traz uma dança livre, pouco ou nada ritualizada, cujos participantes, sem distinção de sexo ou de idade, apresentam uma coreografia variada. Essa coreografia depende dos cantos, cuja letra leva os brincantes às respostas, expressas na dança e nas toadas, que improvisam”* (Carvalho, 2006).

Os brincantes dançam com um pulso vertical levantando e abaixando um mesmo pé, como se estivessem “fazendo birra” e na medida em que o pé levantado pisa no chão, o tronco vai ficando ereto, com o topo da cabeça direcionado para o céu.

A *Ciranda* é uma dança típica das praias, que começou a aparecer no litoral norte de Pernambuco. Apesar de ser conhecida como uma dança infantil, em Pernambuco, ela é uma dança de roda de adultos. A Ciranda pode ser compreendida como uma dança comunitária que não tem limite de número de pessoas, sexo, raça, situação social. Na dança existem o mestre, o contramestre e os músicos, que ficam no centro da roda. No Baiadô os músicos ficam tanto dentro quanto de fora do círculo da Ciranda.



### **Passo básico:**

Voltados para o centro da roda, os dançadores dão-se as mãos e balançam o corpo à medida que fazem o movimento de translação em sentido anti-horário. A coreografia acontece de forma que se caminha quatro passos para a direita, começando-se com o pé esquerdo, no acento forte da batida do tambor, balançando os ombros de leve, no sentido da direção da roda. Algumas pessoas que acompanham esse movimento elevam e abaixam os braços de mãos dadas (Fundação Joaquim Nabuco, 2007).

O *Congado* é um dos folguedos brasileiros mais fortes na região do Triângulo Mineiro, e é muito presente no Sudeste brasileiro. Sua transmissão acontece, em geral, através da família e da tradição oral. De acordo com Gabarra (2003), desde o século XV, em Portugal, se tem notícias que os escravos se reuniam em irmandades, que elegiam e festejavam reis. Desde que o Brasil era ainda colônia, a festa foi integrada aos dias de santos. Os grupamentos de integrantes de congadas são denominados *ternos* e estes podem ter até 4 capitães. O primeiro capitão representa o pai daquele grupo. Seu filho de sangue deve substituí-lo, quando ele morrer e, geralmente, a irmã, tia ou a mãe do capitão é a madrinha do terno, em representação à grande mãe. A festa do Congado dura três dias, apesar de ser necessário, meses de preparação antes que ela aconteça. Esta festa acontece em saudação a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito.

### **Passo básico:**

*“o passo básico do Congo inicia com o pé direito cruzando em frente ao esquerdo, o esquerdo pisa no mesmo lugar e o direito abre e dá a vez ao esquerdo para este cruzar em frente ao direito. O direito pisa no mesmo lugar e o esquerdo abre em seguida”* (Meira, 2007, p. 291).

O *Jongo* é uma dança mais comum em São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro. É considerado como uma das origens do samba. Era uma dança tipicamente feita por negros e organizada em roda. Atualmente, já existem brancos que participam das brincadeiras. No centro da roda fica um solista, um jongueiro, que canta sua canção, também chamada de *ponto*. Os demais permanecem em seus lugares e respondem em coro, fazendo movimentos laterais e batendo palmas. O solista improvisa passos, movimentando todo o corpo.

O instrumental é composto por dois tambores - um grande, o Tambu, e um menor, o Candongueiro; e também por uma Puita. O Jongo compõe-se de duas partes: uma delas é a de pontos de música, que são a demanda ou o desafio. Os participantes tentam decifrar os pontos do puxador. A outra parte é o ponto de visaria, que é a música para dançar. O Jongo é, tradicionalmente, dançado à luz da fogueira, com um puxador e os tambores que marcam o ritmo.

### **Passo básico:**

Os dançadores formam um grande círculo. Os pares solistas dançam no meio do círculo, desenvolvendo verdadeiros duelos de danças.

*“Os passos são deslizantes, para frente, com o pé alternadamente, ao fim de cada deslizamento, faz um curto pulo ao avançar o pé de trás. Giram o corpo. Estando de frente, o par vira-se e defrontam-se ambos, mudando os passos, ora para frente, ora para trás, duas vezes. Depois giram os homens; ao girarem ficam novamente de costas para as mulheres. Elas, também, às vezes dão meia-volta e defrontam-se com os homens que estão atrás. Dão com eles um passo curto, para frente, ao lado direito e balanceiam para trás, depois de um balanceio para a esquerda e voltam-lhe as costas novamente. O par, de frente, conta 1, 2, 3 e balanceia o corpo para o lado oposto um do outro. Depois roçam os corpos, dando um toque altamente sensual à dança” (Felicitas s.d.).*

As danças acima citadas, dentro do contexto cultural e social de suas comunidades, são tocadas e dançadas por pessoas comuns, também chamados de *brincantes*. É possível, entretanto, que estas mesmas danças sejam colocadas em composições cênicas, pautando-se em pesquisas sobre as danças tradicionais populares. A dança cênica acontece com um intuito de aproximação com o público, podendo ser ou não desnecessário a participação dele. Esta é uma dança com a finalidade de observação, onde a platéia, salvo características estruturais do espetáculo, funciona como um expectador. A platéia vê, admira, ou recebe de uma forma mais ou menos passiva o que acontece dentro do palco, onde estão os artistas.

As danças populares brasileiras, como dito anteriormente, fazem parte do que se conhece por cultura popular. Este tema enseja a aproximação de definições e divergências conceituais. Os elementos da cultura popular fornecem abertura para extensos caminhos de diversidades, uma vez que esta cultura, por si só, já seria responsável por vários títulos de monografias.

Como este estudo se conecta com o universo popular, faz-se necessário tecer algumas considerações a respeito deste campo, bem como de outros tópicos

relevantes. Sem a pretensão de esgotar este terreno de investigação, serão apontadas, no capítulo seguinte, algumas reflexões a respeito da cultura popular e correlações, no intuito de fornecer subsídios à compreensão do ambiente cultural no qual as danças aqui apresentadas estão inseridas.

# Capítulo 3

## 3 Cultura Popular e Cultura de Massa

---

*“Uma cultura adoece na medida em que a harmonia entre os múltiplos sentidos se rompem; na proporção em que ocorre uma desagregação simbólica...” (Duarte Jr. 1995, p. 63)*

### 3.1 Cultura Popular e Cultura Erudita

---

Tendo em vista a utilização de danças populares brasileiras como mola mestra para a realização deste trabalho, torna-se importante o entendimento da complexidade de definições de alguns termos implícitos ao universo onde estas se localizam, tais como cultura, folclore, cultura popular, indústria cultural e cultura de massa, a fim de uma maior compreensão do campo de estudo em questão.

De acordo com o dicionário Houaiss (Houaiss, Villar, & Franco, 2007), pode-se entender por cultura, *“um conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes, etc., que distinguem um grupo social”*. Ela engloba um complexo de atividades, instituições e padrões sociais, ligados à criação e difusão das artes, ciências humanas e afins. A cultura traz, em sua esfera, atividades modeladoras de estilos de pensamento e de conhecimento. Ela referenda o que se entende por *preferências*, que são difundidas pelas instituições e camadas dominantes da população, como as coisas ou situações mais adequadas, mais belas, e também dirige os modelos a serem seguidos. Ter cultura, ou *ser culto*, desta forma, significa ter bom gosto, ter saber, ter conhecimento, ter informação. De acordo com Peter Burke (1978, p. 25),

*“Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo ‘cultura’ muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo o que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras*

*palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou “senso comum” agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é “construído” socialmente e, portanto requer explicação e interpretação social e histórica”.*

Para dar início a uma reflexão sobre este tema, é necessário estar de acordo com a premissa de que o homem é, em princípio, um ser social. Além da sua constituição física e mental, a ele são somados os valores do grupo social ao qual pertence. Fazer parte de um grupo social implica também em um compartilhamento de seu modo específico de se comportar, seus valores, sua relação consigo mesmo, com os outros, com o ambiente e com a natureza.

Nas palavras de Duarte Jr. (1995, p. 59-60), “*a educação é um processo pelo qual os indivíduos adquirem uma ‘personalidade cultural’*”. Para este autor, o ato de se educar significa adquirir a visão de mundo da cultura à qual a pessoa pertence. Em outras palavras, ela seria o aprendizado dos valores e dos sentimentos que estruturam o meio social e a comunidade na qual as pessoas vivem. A progressão deste aprendizado acontece, primeiramente, através da família, e depois vai se expandindo para o bairro, a cidade, o país. Este aprendizado dos sentimentos que fazem circular a cultura e a sua assimilação constituiria o chamado fenômeno de *socialização*.

Novos significados ou simbolizações da vida, somente são aprendidos na medida em que se conectem com a experiência vivenciada. A cultura é “*uma realidade na qual nada carece de significado*”, pois é ela própria, a expressão de determinados valores, das diversas comunidades humanas. Assim, criando uma cultura, a comunidade projeta em obras e objetos, a sua visão de mundo, através um sistema de significações e organização de valores (Duarte Jr., 1995, p.52).

O conceito de cultura popular está longe de ser rigidamente definido, pois, com suas nuances, possui dentre suas características o fator da heterogeneidade e diversidade, que expõe peculiaridades inerentes às pessoas que se localizam em diferentes nichos sociais. Conflitos conceituais são encontrados em relação aos termos *folclore e cultura popular*, e divergências entre estes dois termos são discutidos por filósofos, antropólogos, sociólogos, historiadores, e teóricos da comunicação. Para Carvalho (2000, p. 20), estes profissionais, por vezes, levantam mais frequentemente essas discussões, do que o próprio especialista em folclore.

De acordo com Catenacci (2001), o termo *folklore* (*folk*, povo e *lore*, saber), foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms, em 22 de agosto de 1846, e é adotado em grande parte da Europa. No Brasil utilizou-se a grafia *folclore*, e este identificava o saber tradicional, preservado pela transmissão oral entre os camponeses. Apesar de o termo *folclore* ser recente, a idéia de se localizar a sabedoria existente nas tradições populares é algo que já vem de há muito tempo.

Na Europa do século XVII, a fronteira entre cultura popular e cultura de elite era muito tênue, posto que, tanto a camada mais nobre da população, quanto aquela mais pobre compartilhavam de algumas crenças religiosas, de superstições, e se misturavam em ocasiões festivas, além de ser comum a participação da nobreza nos jogos das camadas menos favorecidas economicamente. Todavia, isso era uma via de mão única, uma vez que, somente a elite participava das atividades das classes mais pobres, sem que o oposto acontecesse. As festas populares eram compartilhadas pelo clero e pela alta nobreza, passando por reis, duques e pelo povo, que se misturavam em danças, rezas e cantos (Burke 1978; Catenacci, 2001).

Quando o termo *folclore* foi criado (século XIX), a idéia da modernização capitalista despontava com muita força. O domínio científico começava a mostrar sua força através do domínio da natureza, subjugando-a e fazendo com que ela fosse modificada para servir ao homem. As organizações sociais seguiam uma forma também racional, onde as tentativas de domínio da irracionalidade dos mitos, das religiões e superstições começaram a ser encontradas, havendo, assim, uma exacerbação do poder.

De forma leiga, entende-se por cultura popular a cultura do povo. Ela é vista como o resultado do envolvimento entre seres humanos e nasceu da adaptação do homem ao ambiente em que vive. Uma vez que esta cultura tem uma relação estreita com seu ambiente, mudando-se este, todas as relações estabelecidas entre local e sua manifestação cultural mudam seus parâmetros. A definição de cultura popular, em geral, implica em uma tomada de posição com relação ao ponto de vista à qual ela será analisada. Sem a intenção de esgotar esse tema, serão apontadas algumas considerações a esse respeito.

Roger Chartier (1995), diretor de estudos na *École des Hautes Études* em Ciências Sociais, entende que a cultura popular situa-se em uma categoria erudita, pois os debates em torno dela levantam conceitos e tentam delimitar práticas que não são designadas pelos seus atores como pertencentes a uma *cultura popular*. Desta

forma, são os estudiosos, pertencentes à cultura erudita que circunscrevem produções e condutas situadas fora dela, e aí sim, recebem o nome de “popular”.

Diferentemente daquela, a cultura erudita está conectada com as universidades e com o pensamento científico. Ela faz parte de uma elite social, econômica, política e cultural. Uma idéia subjacente a esta cultura é a de que “*o homem só pode realizar-se como tal, através de conhecimento de si mesmo e do seu mundo e, portanto, mediante a pesquisa da verdade em todos os domínios que lhe interessam*” (Almeida e Gutierrez, 2004). É a cultura erudita que atribui as noções de “boa educação”, ligada à formação intelectual, transmitida pela escola e sancionada pelas instituições. Ela é a sistematização do saber dentro de universidades, local onde se estipulam as formas de pesquisa e enquadramento de poder.

Existe, assim, uma categorização, por parte desta cultura, a respeito do que sejam o *saber* e a ciência, além das classificações valorativas do conhecimento nestes setores dominantes da população. Sob esta perspectiva, a arte, em suas diversas formas, requer uma educação específica para ser apreciada, havendo a necessidade de estudos (sistematizados) para que esta possa ser compreendida.

De acordo com Chartier (2005) a cultura popular assume algumas definições. Entretanto, é possível reduzi-las a dois grandes modelos:

*“Assumindo o risco de simplificar ao extremo, é possível reduzir as inúmeras definições da cultura popular a dois grandes modelos de descrição e interpretação. O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada”.*

A visão deste autor é compartilhada por outros teóricos. Carvalho (2000) aponta que há sempre uma relação muito estreita entre a conceituação de cultura e a formulação de políticas culturais. Este autor defende a necessidade de se desenvolver um tipo de reflexão plurissubjetiva, permitindo que os sujeitos típicos da cultura se auto-refiram.

Muitas são as práticas e os objetos caracteristicamente populares e que partilham do cotidiano urbano. Tem-se como exemplo, danças como o samba, frevo,

maracatu; comidas como o vatapá, tutu de feijão e cuscuz. Músicas como os repentes, as serestas, os livretos de cordel, as bonecas de pano, mamulengo, colher de pau e talha, podem também ser citados (Arantes, 1990, p. 12-13).

Como pequenas fórmulas de cura têm-se as simpatias, os chás de ervas, as benzedoiras e as puxadas de ‘espinhelas caídas’ nos bebês. Também no mundo urbano, é possível a participação nas despedidas de solteiro, dos chás de berço, entre outras tantas celebrações e peculiaridades, que fazem parte das tradições e formas populares de se viver.

Em relação à cultura popular, Xidieh (1967 *apud* Bosi, 1986, p. 64) aponta algumas características funcionais:

- Há uma coesão interna: hábito, crença ou técnica que tem seu significado na economia do todo;
- Uma vivência não consciente, e sim emotiva: quem vive o folclore não reflete sobre a diferença existente entre seus hábitos e os de outra cultura, alheia a ele;
- A cultura popular sofre uma constante reelaboração. Nem tudo é herdado e os temas se refazem.

Para este autor, os termos folclore e cultura popular se misturam, pois se trata de uma distinção, reconhecidamente, polêmica, e com freqüentes debates conceituais. Adicionado a este fato, tem-se que, em se adotando a idéia de limites entre uma e outra definição, o problema sobre quais seriam estes limites se estabelece.

Em Carvalho (2000, p. 25), pode-se entender folclore como um elemento básico constitutivo da cultura dos povos. Ele é percebido como o núcleo formador de identidade étnica, regional ou nacional. Entretanto, em sua carta de abertura, durante o primeiro *Congresso Interamericano de Etnomusicologia e Folclore*, em 1983, na cidade de Caracas, Isabel Aretz (1983 *apud* Carvalho, 2000, p. 22-23), pontua algumas questões centrais que caracterizam os estudos clássicos do folclore latino americano. Segundo Aretz, a expressão “*cultura popular tradicional*” confunde folclore com cultura popular. Para a autora, o termo *folclore* deveria ser chamado de “*cultura oral tradicional*” e seria o que “*afunda suas raízes no tempo e que é*



*autêntica cultura produzida pelo povo*”. Já a cultura popular seria o “*que anda entre o povo e que este assimila*” sem haver interferido no processo de criação.

Para esta autora, a cultura popular deve estar fora do âmbito das instituições ligadas ao folclore. A intenção da maioria dos integrantes deste congresso foi a de, praticamente, acabar com a distinção entre o que é popular e folclórico, ou seja, tudo passaria a cair dentro da noção de “culturas populares” (Carvalho, 2000, p. 23).

Carvalho (2000) adverte que, além de seu poder aglutinador, essa posição também pode conduzir a uma paralisação do trabalho conceitual, diferenciando folclore e cultura popular. Assim, permanece o problema de como fazer distinções e traçar limites entre estas definições, de forma que estas não se confundam. Para este autor, uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura tradicional já não mais se sustenta. Isto por que um estudo da cultura popular deve considerar contextos, complexos e dinâmicos, tais como a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa, o turismo e a migração interna. Pode-se acrescentar ainda, a existência de uma diversificação religiosa crescente da sociedade, que rompe com a hegemonia do catolicismo como campo estético dominante em muitas das manifestações culturais, e um processo de urbanização acelerado, que ameaçariam dissolver uma “*área exclusivamente tradicional da cultura popular*”. Em relação ao folclore, Carvalho (2000, p. 33) diz que:

*“... ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa... por mais manipulativos que sejam, apontam para a continuidade da sociedade a expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade comunitária básica, anterior ao individualismo moderno”.*

Burke (1989, p. 55) aponta uma diferença cultural importante no início da Europa Moderna: de um lado posicionava-se a maioria do povo, em uma cultura do popular e, de outro lado, havia a minoria da população composta do clero e dos nobres, com acesso a uma grande tradição cultural, mas que também participava da cultura dos menos favorecidos (os pobres). Para a elite, as duas tradições, a do povo e a das escolas e templos tinham funções psicológicas diferentes, a primeira era séria e a segunda acontecia com fins de diversão. Essa situação permaneceu inalterável até os séculos XVII e XVIII, onde as classes altas e mais baixas foram se afastando uma da outra.

Uma sequência de fatores, tais como: o aumento das cidades e a ascensão do capitalismo comercial, levaram a uma transformação econômica com grande impacto nas relações sociais e, conseqüentemente, nas relações entre as camadas da população. A idéia de se localizar a sabedoria existente nas tradições populares vem desde os séculos XVIII e XIX. Entre os intelectuais românticos de destaque neste objetivo estão Jacob e Wilhelm Grimm, conhecidos como os precursores na coleta de contos e narrativas dos camponeses através do contato direto com as pessoas que viviam nos campos (Burke, 1978; Catenacci, 2001).

Em 1800, somente três por cento da população européia vivia em cidades. A forma dominante da empresa industrial era a pequena oficina, e a produção estava apenas começando a se mecanizar. Com a população em franco crescimento, o alimento começou a ficar mais escasso, e, por conseguinte, mais caro. Esse aumento de valor acontecia mais rápido do que os salários. Tem início a estratificação mais acentuada dos ricos e dos pobres: os primeiros, cada vez mais ricos e os assalariados, com crescentes dificuldades de subsistência.

Doutrinas como a teologia, que imprimiam certa política de submissão, o receio das autoridades, com possíveis práticas de tumultos ou protestos, como algumas manifestações populares, um Estado cada vez mais forte, com a unificação dos impostos, da segurança e da língua, assim como a valorização da cultura burguesa colocaram, pouco a pouco em segundo plano, a cultura feita pelo povo. Outros fatores como: a melhoria nas comunicações navais, a Reforma Protestante, a Renascença, a necessidade de alfabetização da nobreza, distanciaram as classes sociais, e, futuramente, formataram as parcelas da população entre produtores e consumidores.

Assim, mudanças profundas na organização social impuseram grandes distâncias entre as classes populares, com um crescimento das cidades em detrimento do campo. Como conseqüência da saída da população do campo para as cidades, a cultura campesina se modifica e deixa de ser a parte majoritária da cultura popular. À medida que as comunidades vão em direção às cidades, levam também a sua cultura re-implantada. Isto possibilita uma referência e apoio emocional à população que sai de seu local de origem.

Arantes (1990, p. 19) aponta a reprodução da cultura das classes populares no meio urbano com finalidades espetaculares, como outro fator de utilização desta. Ao se retirar a cultura popular de seu local de origem, levando-a para as cidades, na figura de uma “produção empresarial da arte popular”, também se retira dela algumas

dimensões sociais fundamentais. Com a alteração da data, do local de apresentação e da própria organização do grupo artístico, transforma-se em evento isolado aquilo que, em seu contexto original, é o “*ponto culminante de um processo que parte de um grupo social e a ele retorna, sendo indissociável da vida deste grupo*”, o que o leva a perder seu significado primordial.

Outro fator a ser apontado por Arantes (1990, p. 20) é o “enxugamento” de características consideradas inadequadas ou desnecessárias dos eventos artísticos chamados “populares”. Assim, cortam-se as raízes do que seria a expressão de vida dessa cultura. Ao invés de ser um evento vivido pelos integrantes da comunidade, ele se torna descontextualizado. Suas peculiaridades são definidas por pessoas alheias à sua história.

As dificuldades de delimitação de conceitos ou de campos nas culturas, atualmente, perpassam todo esse aparato social, onde, concretamente, houve uma ampliação da noção de *popular*. Pode-se, assim, dizer que, atualmente, o popular vai desde o tradicional até novas formas.

Meira (2005 p. 103) coloca que a cultura popular tradicional pode ser entendida como:

*“... um processo de manutenção, renovação e criação de expressões que identificam determinados grupos sócio – culturais. Diversas comunidades tradicionais cultivam danças, músicas, jogos, brincadeiras, poesias, pinturas, entre tantas possibilidades de expressão.”*

Existem inúmeras formas de se criar e expressar a cultura popular, fato que mostra a falsa noção de homogeneidade existente no que se nomeia *popular*. Burke (1978 p. 20) sugeriu que o termo *cultura popular* fosse substituído pela expressão, *a cultura das classes populares*. Um exemplo vivo disso seria a cultura popular que se originou com o desenvolvimento das cidades.

Devido às grandes transformações ocorridas dos últimos tempos, alguns autores já apontam a existência de uma cultura popular urbana. Como exemplo, pode-se citar as danças originadas nas cidades, tais como a lambada, o pagode, o axé, o Hip-Hop, entre outros. Já como formas de danças “tradicionais”, não urbanas pode-se citar o Coco, o Jongo, ou o Samba de Roda.

Para Carvalho (2000, p. 25), a música popular seria um produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século passado. Ela representa um termômetro dos complexos processos de transformações e inter-relações entre os significados

tradicionais e modernos. Para este autor, não é possível entender a tradição sem entender a inovação. A mesma idéia é compartilhada por Arantes (1990), para quem, pensar em cultura popular como sinônimo de tradição é reafirmar, constantemente, a idéia de que seu auge deu-se no passado, sem que se leve em conta as sucessivas modificações ocorridas com as práticas e as concepções do que seja popular. Assim, segundo o autor, mesmo no intento de ser fiel à tradição e ao passado, é impossível deixar de agregar novos significados e conotações durante o processo de reconstituição desse passado.

### 3.2 Cultura de Massa e Indústria Cultural

---

Em decorrência dos fatores apontados anteriormente, como a saída do homem do campo em direção às cidades em busca de trabalho, a revolução industrial do século XIX e a demanda por um maior controle das sociedades, fizeram surgir outras necessidades de comunicação, foi assim que outra cultura começou a se estabelecer, a chamada *cultura de massa*.

Foram os estudos sociológicos e psicológicos nos Estados Unidos que originaram o processo de amadurecimento das teorias sobre a função da comunicação de massa. Após a crise da bolsa de valores de 1929, houve uma preocupação em se conhecer os dinamismos psicossociais, pois era importante prever o direcionamento da opinião pública. Esta previsibilidade, também tinha uma finalidade manipulativa, uma vez que, a possibilidade de se ter um maior domínio sobre as pessoas seria importante em ocasiões em que elas devessem se manifestar em bloco, como, por exemplo, em situações de eleições (Bosi, 1986 p. 34).

Como fruto destes estudos, foram melhor compreendidos a interação dos indivíduos na rede social, mediante os meios de comunicação. Esses dados permitiram que se criassem formas de se abranger um grande número de indivíduos, preferencialmente direcionadas para uma finalidade pré-estabelecida por um determinado grupo de pessoas. O Dicionário Houaiss (Houaiss e cols., 2007) define cultura de massa como:

*“o universo de formas culturais (por exemplo, música, literatura, cinema) selecionados, interpretados e popularizados pela indústria cultural e meios de comunicação de massa para disseminação junto ao maior público possível”.*

Arthur da Távola, em entrevista a Roberto D'Ávila (2008) apontou quatro características para a Cultura de Massa:

- Ela é homogeneizante;
- Opera através de simplificação, uma vez que não há fenômenos complexos. Existe uma tendência a simplificar os fenômenos, para que o maior número de pessoas possa absorvê-los;
- Não se destina a operar em profundidade, e sim na horizontalidade;
- É fruto dos oligopólios, vindo acompanhada de bens de consumo sedutores.

Távola observou que, na cultura de massa, é o consumo que mostra o estilo de vida, e não o estilo de vida que determina o consumo. Assim, a cultura de massa reflete um sistema industrial que vem se desenvolvendo com base na mercantilização das relações e no consumo.

Existe um caráter dominador da cultura de massa frente à cultura popular. Aos poucos, a cultura de massa vai distanciando as pessoas das relações e as levando ao consumo e isolamento, superestimando o poder, o dinheiro e manipulando a inteligência e a sensibilidade (Almeida e Gutierrez, 2004; Bosi, 1986).

Chauí (2000) chama de “servidão” a forma pela qual as artes foram sendo submetidas às regras do mercado capitalista, onde a idéia reinante era a de prática do consumo de *produtos culturais*, fabricados em série. Assim, como resultado do efeito da ligação desta indústria ao consumo e de sua massificação, as artes poderiam perder três de seus principais aspectos: a primeira é a sua qualidade expressiva, adquirindo características de reprodução e tornando-se repetitivas. Outro fator estaria ligado ao trabalho de criação, onde eventos passariam a ser criados para o consumo. Um último fator estaria em relação à experimentação do novo, que, na cultura de massa, seriam consagradas pela moda e pelo consumo.

A cultura de massa está intimamente ligada a uma questão política e social, onde os *produtores* fabricam e repassam os produtos “convencendo” os *consumidores* de que os mesmos são essenciais à vida da população. Esse “convencimento” se dá através dos veículos de massa, tais como o rádio, a televisão, a imprensa.

Uma forma de se exemplificar este fator seriam os (grandes) empresários, ou os (brilhantes) desconhecidos que acabam por se tornarem grandes empreendedores, habilidosos e talentosos o suficiente para inventarem *necessidades* para a população, ao invés de somente suprir as já existentes. Quem hoje pode imaginar um mundo sem telefonia celular? Ou sem um aparelho de som? Mais tecnologicamente, como existir a vida sem o computador? São estes grandes inventores de necessidades que alimentam a sociedade e a conduzem a mudanças de valores sobre o que seja ou não importante.

A Indústria Cultural começou a ter suas origens a partir da segunda revolução industrial, no século XIX. Como qualquer indústria, a idéia subjacente à indústria cultural é a de conseguir que as pessoas consumam o máximo que conseguirem e, conseqüentemente, que os empresários obtenham a recompensa do investimento financeiro colocado no produto vendido. Entende-se por indústria cultural um,

*“conjunto de atitudes, linguagens, conhecimentos e costumes assim induzidos, que tendem freqüentemente à estereotipagem e à simplificação e buscam satisfazer indiretamente interesses de determinados grupos sociais”* (Houaiss e cols., 2007).

Acontece, atualmente, uma grande discussão a respeito de como se poderá garantir ao profissional da arte, o ressarcimento justo de sua criação, tendo em vista a existência de tantos CDs piratas, músicas baixadas gratuitamente pela internet, e formas de se obter mercadorias sem que estes artistas recebam o retorno financeiro por seu trabalho.

A indústria da cultura visa atingir o maior número possível de pessoas e está intrinsecamente ligada à cultura de massa. Ela tem um poder de comunicação incontestável. Enquanto a cultura das sociedades agrárias acontecia mais por via oral, a indústria cultural alia a isso o escrito, o visual, o sonoro e o eletrônico, repletos de apelos emocionais e estudados por profissionais *experts* em fórmulas lucrativas. A finalidade disso tudo é a de fazer com que seus produtos fiquem os mais atrativos possíveis, visando arrebanhar muitos compradores, e, conseqüentemente, ter lucro com as vendas (Bosi, 1986).

### 3.3 Diferenças entre Cultura de Massa e Cultura Popular

Diante do exposto acima, pode-se apontar algumas diferenças existentes entre a cultura de massa e a popular. A cultura de massa não nasce genuinamente do povo, de seus costumes e de sua história. Ao contrário, ela satisfaz uma necessidade imposta, artificial, passageira que, segundo Bosi (1986), não foi conquistada pelo indivíduo por não ser radicada em sua inteligência e sensibilidade.

A realidade cultural, na cultura de massa, é imposta pelos produtores direcionados para os consumidores, não sendo uma realidade estruturada a partir de relações internas ocorridas no cerne das comunidades (ou da sociedade). Estas seriam o que, tradicionalmente, se chama de cultura popular, onde tanto o novo quanto o “velho” são capazes de se entrecruzarem (Bosi, 1986; Carvalho, 2000). Elementos da cultura popular persistem, através dos anos, e vão muito além das situações originais de sua formação. Desta forma, nas cidades, o jeito de pensar e sentir desta cultura organiza sistemas de referência no mundo urbano.

Talvez uma das grandes distinções entre a cultura de massa e a cultura popular seja a diferença entre cultura para *ter* ou a cultura para *ser*. Carvalho (2000, p. 33 a 35) aponta que, ao defender a tradição em detrimento da cultura de massa, deve-se considerar o que a cultura de massa permite, e também o que ela impede que se manifeste, pois uma das promessas desta, e também da indústria cultural, é a sensação do fugaz e do transitório.

A cultura popular trabalha dentro de um ambiente de coletividade, além de contribuir para a construção de uma *memória coletiva*, possuidora de uma história que influencia a moral, a política, o aspecto religioso e social de um povo. Importante salientar que, enquanto a cultura da sociedade pós-revolução industrial conta com aproximadamente dois séculos, a cultura vinda do campo tem, pelo menos, seis mil anos de história (Burke, 1978).

A cultura popular, ainda é muito importante e funciona como modelo para o mundo atual. Mesmo a indústria cultural, retorna, constantemente, aos símbolos clássicos e tradicionais, fazendo deles uma nova leitura. Desta forma, apesar da indústria cultural cultivar o transitório, ela também necessita da idéia da permanência, que a cultura popular traz (Carvalho, 2000; Bosi, 1986).

Outro fator a ser apontado, dentro da reflexão entre as culturas, é a grande estratificação em que a sociedade urbana se encontra. De acordo com Bosi (1986, p. 77 a 80) essa estratificação articula-se da seguinte forma: operariado (especializado e não especializado); classe média inferior; classe média média; classe média alta; burguesia.

Para satisfazer às exigências desse público intermediário, entre o massificado e o de elite, existem as esferas intermediárias do meio social, chamada de cultura média, ou *midcult*, que, cultuando valores como a boa aparência, desdenha o grosseiro e ama o pitoresco. A *midcult* é capaz de consumir objetos menos primários que os oferecidos pela cultura de massa. A ideologia desta cultura é a do progressivismo material. Ela tem um entusiasmo pelas conquistas da técnica, do igualitarismo jurídico. Tem uma economia dentro de uma faixa protegida, sem grandes ousadias e uma crítica verbal aos valores tradicionais.

Em outras palavras, a *midcult* é o caminho do meio. É a fase de “novidades” que “já não seriam tão novas para a alta cultura”, mas que, finalmente, atingem um público médio, possuidores de um nível de escolaridade um pouco melhor, mas sem muita profundidade. O fenômeno de disseminação dos estilos cultos recebe o nome de *kitsch*. Nas palavras de Bosi (1986, p. 79), o “*kitsch*’ é uma técnica de solicitação ideológica e emotiva que procura adequar-se ao universo de aspirações do público médio e estimular nele a procura comercial”.

Aparentemente, o *kitsch* disponibiliza para as demais classes sociais, os frutos da cultura superior esvaziados da ideologia que faziam parte deles. Um exemplo de *kitsch*, segundo a autora, seria a adaptação de grandes obras literárias para novelas ou filmes, simplificados e desprovidos de seu valor original. Feitos para um público médio que não quer se parecer com a massa, ao mesmo tempo em que é desprovido da mesma bagagem de conhecimentos da alta cultura.

Uma vez que o grupo de danças brasileiras, retratado neste estudo, se vincula à esfera da cultura popular, estes apontamentos objetivaram fornecer uma melhor percepção da complexidade das interconexões que esta possui. É perceptível a amplitude de possibilidades na exploração deste campo de pesquisa, investigado por várias áreas acadêmicas. A cultura popular está subjacente ao objeto de pesquisa desta investigação. Desse modo, uma explanação a respeito deste universo propicia melhor ambientação do leitor em relação a sua complexidade, a despeito da amplitude deste tema.



Por fazer parte de uma instituição universitária, o grupo Baiadô pode ser compreendido como pertencente à porção da cultura acadêmica, tradicionalmente letrada, mesmo que sua forma de trabalho agregue, também, aspectos populares. Já seus integrantes, estão localizados nas estratificações das classes sociais apontadas por Bosi (1986). O grupo é aberto a quem queira dele participar, desde a burguesia até o operariado. Contudo, percebe-se que este é composto por pessoas que se intercalam entre a classe média e operariado, segundo classificação da autora. Sob outro aspecto, ele é formado, em sua maior parte, por pessoas vindas originalmente de níveis sociais atingidos pela cultura de massa e pela *midcult*.

O Baiadô objetiva o trabalho com expressões e elementos estéticos da cultura popular. Entretanto, não é um grupo tipicamente tradicional. Ele não se configura como um grupo de comunidade, mas receptivo a esta. Recepciona, assim, pessoas que tenham interesse em exercitar a diversidade, tendo como referência, elementos ligados à cultura popular. Ao grupo, interessa a criação e o diálogo com as tradições. A forma artística pela qual este diálogo é feito acontece pelo canto, pela música e pela dança.

# Capítulo 4

## 4 Sobre Psicoterapia

---

*“A Palavra tem que ter força e comunicação direta com o corpo” (Maria Fux, 1983, p.47)*

São várias as formas de pensamento que perpassam a história da Psicologia, em todos os seus diferentes modos de compreender o ser humano, seja ele considerado como um todo único, ou como constituído por partes isoladas em suas funções psíquicas ou comportamentais.

Como uma extensão das considerações colocadas anteriormente neste estudo, uma pergunta pôde ser levantada: como compreender a existência de efeitos terapêuticos em um grupo de danças brasileiras? Ou mais profundamente, quais seriam estes efeitos, se, de fato, existirem? Aprofundando-se um pouco mais, tem-se uma questão ainda mais primária: o que se pode entender por psicoterapia?

Na busca de esclarecimentos a estas indagações, um olhar mais atento sobre o campo das psicoterapias se fez importante, no sentido de se estabelecer uma aproximação entre a exploração do estudo em questão e o fim ao qual ele se destina. Desta forma, estão colocadas nas próximas páginas, reflexões que podem auxiliar na investigação a respeito dos “efeitos terapêuticos” em integrantes do grupo Baiadô: Pesquisa e Prática de Danças Brasileiras

Como início desta jornada, pode-se apontar as palavras de Nicaretta (2004, p. 20), *“pode-se dizer que psicoterapia é o uso consciente do poder de influência que um sujeito exerce sobre outro para ‘fins curativos’”*.

Em um extenso trabalho intitulado *The Technique of Psychotherapy* (1988), Lewis Wolberg aponta nada menos que 39 conceitos de psicoterapia, deixando claro

que o campo de definições deste termo está distante de se posicionar definitivamente fechado.

Várias também são as abordagens utilizadas no trabalho psicoterapêutico: Psicanálise, teorias Humanistas, Behavioristas, Gestaltistas e outras tantas formas de pensamento adotadas no exercício psicoterapêutico. As diferentes maneiras de se pensar psicoterapia são tantas quanto são as formas de se entender a psicologia.

Desde tempos remotos, na Grécia antiga, já se tem notícia de grupos organizados que se dedicavam a cuidar e compreender o sofrimento psicológico. Filón de Alexandria, um filósofo judeu-helenista, é considerado o principal representante desses grupos. É difícil a determinação da época exata em que ele viveu. Registros mostram, contudo, que teria sido em torno dos anos de 25 a.C e 40 d.C, em Alexandria (Nicaretta, 2004, p. 47).

Filón criticava os costumes hedonistas dos gregos e tentava demonstrar o valor da lucidez e da consciência de si mesmo para se viver uma vida melhor, em oposição à busca do delírio no vinho e no sexo, coisas comuns àquela sociedade na época. Para os terapeutas de Alexandria, a função dos “*Terapeutas era cuidar, já que é a natureza que cura*” (Crema, 2008). A riqueza das idéias de Filón e dos grupos de Alexandria influenciam padres, sacerdotes, médicos, educadores e psicólogos até os dias de hoje<sup>24</sup>.

Como qualquer ciência em construção, sabe-se que a Psicologia passou e ainda passa por reformas em suas linhas de pensamento no decorrer dos anos. Apesar de não ser o objetivo deste trabalho um detalhamento da forma de se estudar o ser humano e, conseqüentemente, a atuação psicológica sobre ele, este não é um ponto a ser descartado. O modo de se estabelecer um conceito e uma definição na observação da dinâmica humana são também os óculos com os quais é possível enxergar essa dinâmica, o próprio homem, a psique e a forma de terapia que se deve aplicar a ele.

Em uma alusão a existência das diferentes formas de se pensar o mundo, existe o termo *paradigma*. De acordo com Capra (1982), um paradigma significa um modelo, um guia, algo a ser seguido. Esse termo foi utilizado de forma científica pelo físico Thomas Khun (1926-1996), como sendo um direcionamento, um critério de

---

<sup>24</sup> Como exemplo desta influência, pode-se citar o Colégio Internacional dos Terapeutas (CIT), fundado e sediado pela UNIPAZ (Universidade Holística Internacional de Brasília - Fundação Cidade da Paz). Trata-se de uma entidade internacional reconhecida pela UNESCO. O CIT foi fundado no dia 8 de setembro de 1992 e se constitui como Órgão Complementar Interno da UNIPAZ, tendo como preceitos básicos, as idéias de Filón e dos Terapeutas de Alexandria.

validação e reconhecimento do que é entendido como “verdadeiro”, nos locais onde se encontra inserido. Nele, estão determinados critérios de percepção de aspectos da realidade. Em outras palavras, de como a realidade é entendida, em determinado contexto cultural ou por um grupo específico.

Situa-se aqui, a relação entre o que é aceito e validado como científico e o que não é. Isto inclui um novo pensamento, uma pesquisa ou idéia. Se algum desses conceitos vai além do modelo da percepção do mundo vigente, ele fica automaticamente entendido como algo “não científico”. Ou, na melhor das hipóteses, é visto com desconfiança.

O *Paradigma Mecanicista* lidera, ainda, a estrutura de pensamento atual, onde impera a crença de que, no mundo, as coisas estão separadas. Isto abrange sociedades, pessoas, emoções, e, no que interessa a este trabalho, o corpo e a mente. Nesta concepção, o homem é visto como uma máquina, e o mundo percebido como algo determinado, material e composto de várias pequenas peças que se conectam de forma precisa, fazendo com que a engrenagem da vida funcione. O pensamento redutor tem como característica um enfoque maior aos elementos e menor à totalidade. Justifica-se, assim, a distinção entre terapias que cuidam do corpo versus terapias que cuidam da mente, em uma relação de dissociação.

Outro paradigma, o *Holístico ou Sistêmico*, começou a tomar corpo a partir do século XX. Nessa visão, um “todo” possui características próprias e mais abrangentes que as partes que o constituem. Foi com a revolução da Física do século passado, que a utilização do Holismo com uma conotação de paradigma teve seu início, principalmente pelas modificações conceituais que a ciência tradicional começou a sofrer, a partir das novas descobertas. A Física Moderna teve um papel importante neste direcionamento, apontando dúvidas a respeito da estabilidade de algumas estruturas na natureza. Mostra, todavia, também, a existência de uma grande estabilidade nos fenômenos naturais (Capra, 1982).

Já no trato psicoterapêutico, torna-se sobremaneira limitada a existência de uma relação vinculada unicamente ao pensamento cartesiano. O homem é um ser único e inteiro, não podendo ser resumido somente ao seu corpo ou à sua mente. Um trabalho na área psicológica, com um intuito de psicoterapia, será limitador, se desconsiderar a integralidade humana, e se pautar, somente, em suas partes como processo e como fim. Assim, a forma de se perceber a atuação da psicoterapia, neste trabalho, tem como referência a visão do homem como um ser integral, parte de um

todo interno indivisível (mente e corpo) e, mais além, integrado ao meio histórico e social ao qual ele pertence.

#### 4.1 O Campo da Psicoterapia

---

Um ponto importante a ser citado nesta reflexão é a distinção entre os termos *terapia* e *psicoterapia*. Na definição de Cabral e Nick (1974, p. 377), *terapia* pode ser entendida como, “... *um tratamento, cuja finalidade é de curar ou aliviar um estado deteriorado, para que o funcionamento normal do organismo se restabeleça*”.

Numa situação de terapia, a relação entre paciente e terapeuta remonta à idéia da interação médico/paciente. Uma das características da relação terapêutica é a existência de uma unidirecionalidade, ou seja, é o médico quem sabe e detém o “poder de cura” do paciente, e este (entendido como alguém desprovido de conhecimento), passivamente, espera que este médico ou a terapêutica por ele conferida, o liberte do sofrimento ao qual está acometido (Bucher, 1989, p. 27).

Outra característica da relação terapêutica é o uso de agentes intermediários, sejam físicos, bioquímicos ou mecânicos, tais como remédios e cirurgias. Estes meios de intervenção externa são aplicados ao paciente para que o livre do estado de dor. Nesta perspectiva, o trabalho de cura cabe ao médico, no papel de “agente”, e ao paciente, o de posicionar-se como alguém que se submete às orientações prescritas de quem dele cuida.

As terapias, no sentido descrito acima, são passíveis de observação, de quantificação e de adequação a um modelo positivista de ciência. A inclusão do termo *psique* à palavra terapia enseja uma característica mais definida quanto ao campo de atuação.

Cabral e Nick (1974) apontam que, apesar de suas várias formas de entendimento, historicamente para os gregos, *psique* é a personificação do princípio da vida. Possuindo um significado maior do que *mente* (*mens* latina que corresponde ao *nomos* grego). Segundo os autores, o termo *psique* desfruta de grande predileção entre os psicanalistas, sugerindo um dualismo do símbolo mitológico do amor entre *Eros* e *Psique*. Assim, este termo deveria ser utilizado pela psicanálise e mente, pelas outras psicoterapias (Cabral & Nick, 1974, p. 321). Outro autor, Dorsch (1978, p. 810), define *psique* como um “*sopro, respiração, princípio da vida*” e é “*el alma*”

*hálito contrapuesta al alma corpora*”. É perceptível quão diversos são os caminhos na forma de compreensão a respeito do conceito de psicoterapia.

Voltando-se para a etimologia da palavra Psicoterapia, esta significa “*cura da alma*” (Ribeiro, 1986 p. 29), ou “*tratamento da alma*” (Arnold, Eysenck & Meili, 1982). Num sentido mais geral, Nicaretta (2004, p. 20) entende psicoterapia como o uso consciente de influência que um sujeito exerce sobre outros para finalidades de cura, utilizando-se de meios psicológicos como forma de influência sobre o paciente, que tanto podem ser verbais ou não verbais. Está inerente nesta idéia, o fato de que uma relação, em psicoterapia, acontece, sempre, entre duas ou mais pessoas.

O Conselho Federal de Psicologia (2000), em sua Resolução nº 010/00, que considera a psicoterapia uma prática eminentemente do psicólogo, define em seu artigo primeiro que a psicoterapia é:

*“... prática do psicólogo por se constituir, técnica e conceitualmente, um processo científico de compreensão, análise e intervenção que se realiza através da aplicação sistematizada e controlada de métodos e técnicas psicológicas reconhecidos pela ciência, pela prática e pela ética profissional, promovendo a saúde mental e propiciando condições para o enfrentamento de conflitos e/ou transtornos psíquicos de indivíduos ou grupos”.*

Nicaretta (2004, p. 26) aponta que é na passagem da relação terapêutica para a relação psicoterápica que o projeto científico das psicoterapias mostra sua fragilidade, “*uma vez que o processo de compreensão [da psicoterapia], no sentido positivista, não é científico, mas hermenêutico*”. Assim, o psicoterapeuta se distingue do clínico médico pela própria forma de condução da relação. Não existe, na relação psicológica, um receituário com direcionamentos definidos e comuns a todas as pessoas para que se obtenha a remissão dos sintomas apresentados pelo paciente. A credibilidade dos tratamentos psicoterápicos se dá pelos dados clínicos, obtidos através do processo desencadeado pela relação terapêutica que se estabelece entre paciente e psicoterapeuta.

Tudo o que penetra no homem por qualquer um de seus sentidos, mesmo que de forma inconsciente, intervém na trama de sua vida psíquica e pode modificar-lhe o curso, de maneira favorável ou não (Berge, 1971, p. 14). Somados a isso, tem-se como característica o fato de estes efeitos e intervenções acontecerem, em muitas das vezes, de maneira imperceptível, podendo se manifestar a longo prazo e de forma

irreconhecível. Em outras palavras, o homem vive em um universo de relações, e, entre elas, a relação entre psicoterapeuta/cliente se apresenta.

Já outro autor, Bucher (1989, p. 01) define a relação terapêutica como:

*“... a interação e o vínculo que se estabelece entre duas pessoas, reunidas com o intuito muito específico, a saber, o de exercer um efeito benéfico sobre uma moléstia, uma “queixa” de um dos protagonistas da relação, mediante a utilização de certas técnicas e a transmissão de certos poderes”.*

A relação psicoterápica, ainda segundo Berge (1971, p. 14-18), diferencia-se da terapêutica pela falta de mediação de agentes externos na relação entre psicoterapeuta e paciente, pois na psicoterapia, o que existe é uma relação pessoal entre dois (ou mais) seres humanos.

Em um processo psicoterapêutico, não há como definir com certeza *onde* e *como* a melhora ou a cura do paciente se dá. Ela não pode ser programada, quantificada, calculada. Difícil também é a delimitação entre a resposta ou o sucesso da psicoterapia imputado, única e exclusivamente, ao processo terapêutico, uma vez que o paciente está inserido em toda uma complexa teia de relações. O Homem existe imerso a redes de interconexões e de experiências a que, comumente, é dado o nome de *vida*, com suas comunhões e aproximações. A relação psicoterapêutica é uma, dentre as infinitas possibilidades de crescimento através do encontro.

Nicaretta (2004, p. 18) aponta que a melhor psicoterapia não é aquela que funciona ou simplesmente ajuda a combater o sintoma, mas sim, a que consegue atingir o objetivo de propiciar ao paciente suficiente consciência de si mesmo, a ponto de não precisar mais do terapeuta. Pode-se abstrair desta assertiva, a idéia de psicoterapia como algo que diz respeito (de forma pessoal e subjetiva) ao que acontece e é sentido pelo *paciente* como resultado da sua relação com o psicoterapeuta e com a técnica por ele utilizada. Estes efeitos seriam suficientemente impactantes a ponto de trazer de volta a este paciente o conforto de estar consigo mesmo, sem que ele necessite de outra pessoa para lhe indicar como seguir seu caminho.

De acordo com Berge (1971, p. 29-30), em citação a um estudo realizado por Landis, tentativas feitas nos Estados Unidos para avaliar, comparativamente, a eficácia de diferentes técnicas psicoterapêuticas, mostraram que, nos hospitais e institutos de psicanálise e psicoterapia, o bom terapeuta teria sucesso com qualquer

método em 40% a 60% dos casos. Esse dado remonta a questionamentos a respeito da definição do que seja um *bom terapeuta*. Quais seriam suas características? Esse dado, por si só, abriria outro leque de dúvidas e indagações científicas. Entretanto, pela própria existência de, no mínimo, dois sujeitos na relação terapêutica, seria negligente não se imputar um importante papel à figura do psicoterapeuta neste processo, que objetiva “curar a alma”.

Fazendo um contraponto com a pesquisa acima, tem-se igualmente o fundamental papel do paciente na relação dual referida, onde, para Ribeiro (1986, p. 43) nenhum paciente se cura se não estiver disposto a isso, pois “... *a condição fundamental de uma boa psicoterapia é a vontade de curar-se do próprio cliente. É ela que dá ao processo psicoterapêutico a nota inicial de eficácia*”.

Resta saber onde inicia e onde termina o papel do psicoterapeuta e o do paciente na eficácia da realização de um processo terapêutico. Em outras palavras, qual a influência que um psicoterapeuta, criterioso e conhecedor de seu papel, teria na disposição do paciente em se curar, e, também, onde um paciente envolvido com a sua cura, é capaz de promover a potência do terapeuta em favor de seu processo.

Mesmo sendo possível a observação externa de resultados psicoterapêuticos, através de medições de mudanças de comportamento, de relatos de cuidadores em instituições, e de observações do próprio psicoterapeuta, a vivência da ação terapêutica no sujeito que a procura só pode ser vivenciada subjetivamente por ele próprio.

Apesar de ser bastante comum a utilização dos termos terapia e psicoterapia nos ambientes psicológicos, há distinções entre eles, costumeiramente negligenciadas. Entretanto, a fim de se evitar choques conceituais entre o coloquialismo falado, na forma usual difundida, os termos terapia ou “terapêutico” serão utilizados, no presente estudo, levando-se em conta não a clínica médica, mas a ligação destes com a psicologia, e, conseqüentemente, com características inerentes a ela. Para nortear as reflexões deste trabalho, *psicoterapia* será entendida como uma situação que se refere “*a toda uma coleção de abordagens com o objetivo de influenciar ou assistir um paciente em direção a formas mais desejáveis de pensar, sentir e se comportar*” (Thorner, 1948 *apud* Wolberg, 1988, p. 11).

Toda psicoterapia acontece em um processo de comunicação interpessoal. É também comum a idéia de que esta comunicação se dê basicamente através da palavra



falada (Bucher, 1989; Ribeiro, 1996). Entretanto, outras técnicas, adicionadas à fala, propiciam ao ser humano uma relação mais inteira consigo mesmo.

Na prática, observa-se que, a busca de meios de intervenção psicoterapeuta-paciente, depende da base teórica que o profissional adota como linha mestra de sua profissão. Essa amplitude dos meios psicológicos pode ser atestada pelo próprio progresso dos estudos em psicologia.

O código de Ética Profissional do Psicólogo, em seus *Princípios Fundamentais* (Conselho Federal de Psicologia, 1987), itens II, III e V estabelece que:

*“II – O Psicólogo trabalhará visando o bem-estar do indivíduo e da comunidade, bem como a descoberta de métodos e práticas que possibilitem a consecução deste objetivo.*

*III – O Psicólogo, em seu trabalho, procurará sempre desenvolver o sentido de sua responsabilidade profissional através de um constante desenvolvimento pessoal, científico, técnico e ético.*

*V – O Psicólogo estará a par dos estudos e pesquisas mais atuais de sua área, contribuirá pessoalmente para o progresso da ciência psicológica e será um estudioso das ciências afins”.*

A relação multidisciplinar entre dança e psicoterapia, em uma proposta de atuação da dança brasileira como instrumento de auxílio em processos psicoterápicos, enseja mais algumas reflexões, pois, em um trabalho com o ser humano, não se pode pensar em danças brasileiras sem inseri-la em um contexto de grupo, cultura e história. A este estilo de dança, está intrinsecamente ligada uma situação de coletividade, entendendo-se aí, também, a coletividade psicoterapeuta-paciente-grupo. A noção de psicoterapia, desta forma, amplia a relação tão somente da fala como meio de intervenção terapêutica.

Segundo Ribeiro (1986, p. 51), por ser a proposta psicoterápica sempre a mesma, ou seja: homem, a relação, o bem estar - a distinção se faz tanto com relação ao número de pessoas (individual ou grupal) quanto no método utilizado por ela. Elementos de tradição, sabedoria popular e que aliam técnica à arte, podem ser inseridos dentro das chamadas *Psicoterapias Alternativas*, apontadas por este autor. Estas são formas de técnicas psicológicas que apresentam, *“um conjunto de princípios e técnicas, ecleticamente convergentes, criando procedimentos e posturas que podem tornar-se eficientes e eficazes do ponto de vista psicoterapêutico”* (Ribeiro, 1986, p. 67).

As denominadas Terapias de Apoio possibilitam a ampliação do leque de atuação do psicoterapeuta, em relação à saúde do paciente.

#### 4.1.1 *Psicoterapia de Apoio*

De acordo com Wolberg (1988, p. 103), Terapia de Apoio, ou *Supportive Therapy*, tem como objetivo, fazer com que o paciente retome seu equilíbrio emocional o mais rapidamente possível, proporcionando a melhora de sintomas, para que ele possa funcionar de acordo com o que acredita ser o seu estado de normalidade. Esta forma de terapia pode ser suficiente no trato com indivíduos cujas estruturas básicas do ego estão intactas e somente foram fragilizadas por algum impacto extraordinário, que prejudicou sua vitalidade. Neste caso, um curto período de terapia de apoio é suficiente para restaurar o equilíbrio pessoal.

Por esta mesma linha de pensamento seguem Cabral e Nick (1974, p. 319) que definem Psicoterapia de Apoio como:

*“... uma forma de terapia em que o terapeuta, pelo encorajamento, exortação, sugestão e estímulo de confiança, tenta fortalecer o funcionamento do ego do paciente, sobretudo durante os períodos mais penosos no curso de uma psicoterapia de profundidade. A psicoterapia de apoio recorre, principalmente, à manipulação do meio cultural do paciente, para que lhe sejam propiciados aqueles fatores necessários à satisfação de suas necessidades e cuja ausência é uma das causas que precipita a sintomatologia neurótica ou a anormalidade de comportamento”.*

Percebe-se nesta definição, a Psicoterapia de Apoio como uma técnica que vem aliada a uma psicoterapia mais aprofundada. Wolberg (1988, p. 103) chama a atenção para o fato de que, por ser de curta duração, a intervenção de apoio corre o risco de se tornar uma terapia de rotina, onde os resultados podem não ser satisfatórios para o processo terapêutico. Mesmo assim, este autor enfatiza que, em situações onde ocorreram traumas profundos na infância, uma terapia de profundidade pode aumentar a “ferida” sentida pelo paciente. A melhor coisa a se fazer nestes casos seria uma terapia tópica, fornecendo um alívio do sintoma e não fazendo uma “profunda intervenção cirúrgica”. Para ele, não é o método que produz maus resultados, mas sim *como* ele é aplicado, dependendo da fragilidade da estrutura do ego do paciente.

Dentro da Psicoterapia de Apoio, é fundamental a atuação do terapeuta, seja encorajando o paciente ou propiciando um fortalecimento do seu ego (Dorin 1978, p. 235). A colaboração de pessoas, próximas ao paciente, também é importante, pois auxiliam a estender o tratamento, para além do ambiente tipicamente dual clínico terapeuta/cliente. É importante a atenção do terapeuta às reações do paciente em relação à técnica proposta por ele, pois, caso isso não ocorra, ao invés de ajudar o paciente, este terapeuta pode funcionar como um generoso propiciador de danos para aquele.

É possível que sintomas mais profundos e que o impedem o paciente de vivenciar plenamente suas possibilidades, apareçam no processo de psicoterapia de apoio. Uma vez que o controle de sintomas não é o único objetivo desta psicoterapia, importante se torna a atuação do terapeuta, no intuito de incentivar o paciente na busca de uma psicoterapia mais aprofundada.

Wolberg (1988, p. 104) aponta que as medidas suportivas da técnica devem ser utilizadas, tanto como tratamento principal quanto adjunto no trabalho psicoterapêutico, em situações onde há uma exigência a curto prazo em organizar as estruturas da personalidade que estão abaladas por pressões transitórias, com as quais o indivíduo não sabe como lidar. Adicionado a isto, ela também pode funcionar como técnica iniciante para colocar pacientes crônicos em homeostase; como forma de “construção de ego” e como um expediente temporário quando a ansiedade se torna muito forte em relação às capacidades existentes do paciente.

Wolberg (1988, p.105) insere na categoria “Suportiva”, as psicoterapias comumente conhecidas como Complementares, Paliativas ou Alternativas. Encontrase nas psicoterapias Complementares, as chamadas *Terapias de Artes Criativas*, que absorve em suas classificações, a Arte Terapia, a Musicoterapia, o Drama Terapia, a Dança - Movimento Terapia, entre outras tantas intervenções que utilizam a arte como abordagem com o paciente.

Das muitas possibilidades de intervenção através da dança, com fins terapêuticos, quatro das mais corriqueiramente conhecidas serão brevemente apontadas abaixo a fim de ilustrar abordagens que se utilizam do movimento com essa finalidade.

## 4.2 A Dança Utilizada em Terapia

---

De acordo com Wolberg (1988, p.118), a *Dança - Movimento Terapia* é uma modalidade de trabalho terapêutico, que pode ser feita tanto em clínicas, hospitais, centros de correção ou escolas. E, também, pode ser realizada com grupos ou em sessões terapêuticas individuais. Esse estilo de terapia de apoio tem como fonte a idéia de que, as formas com que os movimentos corporais acontecem, revelam informações a respeito de emoções internas e processos mentais. A maneira com que as pessoas dançam, sua coordenação motora, a utilização do espaço, sua forma de caminhar, ou tensões musculares, são capazes de comunicar conflitos internos.

Danças de improvisação, com freqüência, mostram gestos e movimentos de partes especiais do corpo. Características como as hesitações ou a forma agressiva nos movimentos e seqüências de expressões corporais têm um significado para o dançarino. Neste contexto, a dança pode ocasionar, não somente uma forma segura de soltar a emoção, mas também, é uma forma de trazer à tona atitudes e também conflitos pessoais (Wolberg, 1988; Fux, 1983).

Alguns estilos de danças que podem ser utilizadas na dança - movimento terapia são os solos, as improvisações, as danças folclóricas e também danças de salão, que auxiliam em uma externalização de sentimentos, além de trazer ganhos com a experiência social que elas propiciam. Em um trabalho com dança, a pessoa tem a possibilidade de estar em um ambiente social, de lidar com sua timidez e acanhamento em direção a outra condição de se expressar através da arte e revelar-se, através de seus gestos. Isso propicia uma melhora na assertividade pessoal.

Outras estratégias utilizadas por terapeutas de movimento são as técnicas de consciência corporal, sejam elas em grupos ou individuais. Algumas, apontadas por Wolberg (1988, p.118), são o *Yoga*, o *Tai-Chi-Chuan* e o relaxamento progressivo. Todavia, na dança - movimento terapia, ou nas técnicas de consciência corporal utilizadas em um trabalho terapêutico, tem-se como objetivo, propiciar a conscientização e aceitação corporal, um maior estado de alerta (físico e mental), relaxamento do corpo, além de também catarses emocionais.

Trabalhos de respiração, tonificação muscular e conexão do corpo com a mente, fornecem a possibilidade de um foco de atenção tanto em si mesmo, quanto nas defesas pessoais e nos conflitos internos. A atenção em um determinado grupo de

músculos pode despertar memórias, ancoradas neste grupamento muscular, encorajando a re-experiência de eventos passados.

*“À medida que o paciente é estimulado a movimentar partes do corpo que estão rígidas, freqüentemente inicia um trabalho através de fantasias e medos que tem patrocinado as imobilizações originais” (Wolberg 1988, p. 118).*

Um estudo realizado por Koch, Merlinghaus e Fucks (2007), no qual foi investigado os efeitos de intervenção terapêutica utilizando-se a dança - movimento terapia na diminuição de estados depressivos e aumento de vitalidade em pacientes psiquiátricos<sup>25</sup>, mostrou como resultado uma significativa melhora nos quadros depressivos, aliado a um aumento de vitalidade nos sujeitos participantes.

Nos Estados Unidos, a dança - movimento terapia tem sido endossada pela Comissão Presidencial em Saúde Mental. Existe uma série de programas de mestrado disponíveis e que capacitam o profissional a utilizarem esta técnica que também pode ser encontrada na Itália e na Espanha.

Precursora da terapia através da dança na década de 30, Marian Chace exerce um importante papel neste campo. Uma vez que este trabalho terapêutico, através da dança, usa o corpo e o movimento como instrumento, ao invés de uma comunicação puramente verbal, existe intrínseco nele, a convicção de que o homem é um todo integrado (psique e corpo interligados). Os “problemas psicológicos” não se manifestam isoladamente no corpo físico.

Segundo Abreu e Silva (1977), alguns princípios básicos são importantes na terapia pela dança desenvolvida por Marian Chace. O primeiro princípio é a idéia do ser humano como elemento central. Para ela, as necessidades de expressão do paciente são pontos chaves no processo terapêutico. Assim, o terapeuta deve se empenhar em propiciar nas sessões, um clima em que os indivíduos respondam à música considerando suas próprias necessidades, e não em função de necessidades do condutor do trabalho. No trabalho de Chace, os participantes são selecionados e convidados a participar, com base em suas necessidades pessoais e não seus rótulos de “esquizofrênico” ou quaisquer outras classificações diagnósticas de doenças físicas ou mentais. São estas necessidades que os direcionarão ou não a integrar um grupo de

---

<sup>25</sup> Pesquisa realizada com 31 pacientes do Hospital Psiquiátrico Universitário em Heidelberg, Alemanha. Os sujeitos foram divididos em três grupos, onde um grupo pedalou em uma bicicleta ergométrica, outro participou de um grupo de danças circulares com uma música israelense de ritmo alegre, e um terceiro grupo somente ouvia a música tocada (Koch, Merlinghaus, Fucks, 2007).

dança. Chace estabelece relações humanas significativas em suas sessões, mesmo que, cientificamente, estas linguagens não sejam objetivas (Abreu e Silva, 1977, p. 24-25).

Outro princípio básico do método de Chace é a idéia de que, na terapia pela dança, está implícita a existência de níveis de comunicação verbal e não verbal. A linguagem verbal pode ser usada com o objetivo de disfarçar sentimentos genuínos, seja na criação de cisões entre o que é sentido e o que é falado, seja pela verbalização de um sentimento inexistente. Para Chace, o terapeuta deve valorizar e saber compreender a linguagem não-verbal, tanto como emissor, quanto como receptor.

Apesar de poder ser realizado de forma individual, uma terceira premissa no método de Chace aponta que, o trabalho terapêutico deve ser feito em grupo. Seu ponto de vista mostra que os benefícios terapêuticos encontrados no método em questão acontecem através de uma atividade desenvolvida em conjunto com outras pessoas. Chace acreditava que a atividade grupal, através da dança, funcionaria, também, como meio de romper o isolamento e o sentimento de solidão, freqüentemente narrados por pacientes com doenças mentais. A experiência de compartilhamento com a dança e a música auxilia fortemente o individuo a se sentir próximo de outras pessoas (Abreu e Silva, 1977, p. 33).

O último princípio básico do método de terapia pela dança exercida por esta pioneira é a realização da atividade em uma situação não ameaçadora. É importante haver uma liberdade de ação por parte do paciente, o que também pode ocasionar um problema para o condutor do trabalho. Ao mesmo tempo em que o participante é encorajado a sentir seu corpo e a se movimentar de forma espontânea, expressando suas emoções, é preciso que este movimento não seja desordenadamente livre, o que poderia desorientar ou confundir o paciente. Para Marian Chace, deve-se buscar um estado intermediário, sem uma rígida dominação autoritária do condutor, mas com limites impostos por ele, de modo a permitir que a ação do paciente possa transcorrer sem ameaças de punição.

Outra pioneira na relação entre dança e terapia foi Maria Fux, que participou ativamente do movimento da utilização da dança como instrumento terapêutico e educacional e como um meio de comunicação para pessoas que buscam a conexão entre corpo e mente. Fux cria a chamada *Dançaterapia* e compartilha da idéia de que a dança pertence a todos, podendo ser utilizada na educação e com fins terapêuticos.

A meta de seu trabalho é a totalidade. Suas sessões iniciam-se com o estímulo no sentimento de confiança do participante, de modo que ele não se sinta nem observado e nem isolado. O início das atividades acontece com a tomada de consciência das pessoas em relação a seus corpos. O aquecimento corporal começa no chão, e aos poucos vai subindo, até que as pessoas estejam de pé. Gradativamente, os participantes são encorajados a aumentarem sua liberdade corporal e a buscarem o deslocamento na sala. É neste exercício de deslocamento, que se inicia um trabalho de improvisações, onde o corpo se entrega a possibilidades de criação, que gera confiança, e personifica a música e o canto (Fux, 1983, p. 61-62).

Além de utilizar a voz em suas sessões, a música exerce um papel importante no trabalho de Maria Fux. São utilizadas tanto músicas medievais, gravações do clássico, barroco, músicas folclóricas como músicas contemporâneas transmitidas pela mídia, em rádio e televisão.

Segundo Fux (1983), a dançaterapia tem sido um trabalho de profundo encontro psicológico, pois esta não corrige e nem assinala defeitos nas pessoas. Nas improvisações, um novo repertório de movimentações próprias tem permissão para surgir através das explorações do movimento e do corpo no espaço. As improvisações, “fazem as crianças e adultos desejarem ser eles mesmos, pela expressão de seus corpos e sentindo a música à sua maneira” (Fux, 1983, p. 62).

Outra técnica de dança de destaque dentro do quadro das terapêuticas é a *Psicodança*. Criada pelo psicólogo chileno Rolando Toro, a psicodança é um sistema de integração e desenvolvimento humano que se baseia em vivências induzidas através da dança, música e exercícios de interação em grupo. (Crema, 1983, p. 23). A base conceitual da psicodança visa integrar o conceito de corporeidade vivida, levando em conta conhecimentos interdisciplinares, seja da medicina psicossomática, da psicologia ou da antropologia.

De acordo com Crema (1983) como princípios teóricos básicos que orientam a sua aplicação na saúde mental, a psicodança acontece como um sistema de *encontro aberto*, diversificado e livre de discriminação. O grupo tem por objetivo uma possibilidade de contato e não somente encontro. É importante haver uma comunicação humana.

Outro princípio desta técnica a ser considerado é *auto-regulação* onde a pessoa é o seu próprio guia na relação de intensidade neste contato. O espaço pessoal deve ser respeitado por todos os outros participantes.

Também na psicodança a vertente não-verbal é preponderante. Ela se interessa pela vivência e não por uma interpretação analítica dos conteúdos emocionais expressos nas sessões. Verbalizações a respeito das vivências podem ser compartilhadas apenas em uma sessão posterior.

O princípio da *auto-regulação orgânica* baseia-se em conhecimentos fisiológicos e visa reforçar e permitir a auto-regulação orgânica. Um quinto princípio seria a *permissibilidade* encontrada na técnica, pois esta se prima por uma relação de afeto e carinho. Crema (1983) também aponta o fato da psicodança ser *realista*, pois não se pauta em coisas fantásticas e esotéricas. Sua fundamentação neurofisiológica pode ser observada e mensurada. Esta técnica,

*“utiliza-se de modernos conceitos psicológicos e seu embasamento antropológico refere-se a dados de observações e informações obtidas por estudos e pesquisas realizadas em diversas culturas sobre comportamento musical, danças e folclore”* (Crema, 1983, p. 31).

A psicodança propõe um estilo sadio de viver, estimulando emoções de amor, prazer, afeto, alegria, e plenitude, de modo a fugir do modelo de enfermidade.

Ainda segundo este autor, ela possui um sistema de coerência interna e um *sentido evolucionário*, pois dá a cada indivíduo a responsabilidade de regular sua própria evolução. É também *transcendente*, por preocupar-se com a abertura a novas realidades, e visa olhar o homem como um ser vinculado ao universo. A psicodança é *musical*, pois usa a música para condicionar vivências emocionais.

Os dois últimos princípios colocados por Crema em relação a esta forma de intervenção é o fato desta buscar o *transe integrador*, que segundo ele, é progressivo, grupal e não convulsivo. Por último, a psicodança tem uma atuação *não competitiva*. O único meio comparativo permitido é a do indivíduo consigo mesmo (Crema, 1983 p. 32-33).

As abordagens mencionadas buscam uma integração corpo/mente e uma avaliação do ser humano como um ser integral, correlacionando indivíduo-natureza-grupo. A esta visão sistêmica do homem, pode-se adicionar relação deste com a cultura na qual está inserido e com o momento histórico no qual vive.

Apesar de ser mais comum encontrar pesquisas a respeito do efeito do trabalho com o movimento com pacientes diagnosticados como “doentes mentais”, é inegável que a dança é um grande aliado na busca de saúde a qualquer pessoa que dela queira usufruir, seja buscando fins terapêuticos ou, simplesmente, de lazer ou educacionais.



A dança e o movimento expressos na situação terapêutica são, freqüentemente, baseados na criatividade livre, não requerendo processos anteriores de treinamento e nenhuma técnica específica.

Outras abordagens ou variações das já mencionadas acima poderiam ser apontadas neste trabalho. Entretanto, o intuito desta explanação é somente ilustrar algumas iniciativas, bastante estruturadas, a respeito da junção terapêutica/dança e que vêm sendo desenvolvidas há tempos. De outra forma, como terapeutas treinados à percepção de formas de expressão e comunicação não-verbal, estes profissionais se encontram ligados ao componente criativo de seus pacientes. Todavia, não se pode deixar de pontuar que, como membros de uma cultura em particular, as crenças a respeito da definição do que se entende por cura, são influenciadas pela forma de se entender saúde e doença, na cultura à qual se está inserido (Dosamantes-Beaudry, 1997).

Trabalhos como os de Castro (1992); Koch e cols, (2007); Peto (2000); Farr (1997), Fux (1983); Chace (em Abreu e Silva, 1977), entre outros, direcionam para um terreno promissor entre a relação do trabalho psicológico com a arte da dança. Estas “terapias pela dança” propiciam aumento de auto-estima, de saúde corporal, de vitalidade, de autoconsciência, além de uma ampliação da consciência corporal e de uma apropriação do paciente de seu corpo. Esse é um fator fundamentalmente valioso na busca de uma melhor qualidade de vida.

Nos estudos sobre a relação das danças e terapias encontrados, percebeu-se uma maior freqüência de utilização da dançaterapia ou dança - movimento terapia como técnicas de apoio para o trabalho corporal em pacientes. As danças folclóricas foram, por vezes, citadas como passíveis de utilização. Contudo, não foi encontrado um estudo que pudesse esclarecer quais os efeitos terapêuticos que estas danças poderiam ter como possíveis contribuições, como recurso em psicologia.

Desta forma, mesmo que o grupo estudado nesta pesquisa não tenha uma natureza terapêutica, foi percebido nas descrições fornecidas por integrantes do Baiadô, semelhanças com os ganhos apontados por alguns dos trabalhos acima citados. Uma análise a respeito do material recolhido, através das respostas fornecidas pelos baiadores, será realizada, à luz da psicologia, considerando os possíveis efeitos terapêuticos identificados pelos integrantes do grupo, em decorrência de sua estada no mesmo. As indicações e considerações a respeito das respostas obtidas a partir desta investigação serão melhor discutidas nos capítulos seguintes.

# Capítulo 5

## 5 O Projeto de Pesquisa: Percurso Metodológico

---

### 5.1 O Processo de Escolha do Grupo

---

Desde o início da participação da autora no grupo Baiadô: Pesquisa e Prática das Danças Brasileiras, em 2003, um desejo de entender como as danças brasileiras poderiam contribuir para a saúde emocional das pessoas começou a tomar forma.

A escassez de material teórico a respeito da junção entre este estilo de dança e um trabalho psicológico clínico foi o primeiro entrave, na busca de fontes que pudessem fornecer bases para o desenvolvimento de uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema. Assim, decidiu-se pela realização de uma *pesquisa qualitativa*, na forma de pré-teste, no intuito de se obter um melhor entendimento dos caminhos que poderiam ser traçados na construção de instrumentos ou de mecanismos de intervenções psicológicas e que pudessem auxiliar um trabalho psicoterapêutico.

A partir da decisão de se efetuar um estudo em um grupo que utiliza elementos das danças populares brasileiras como instrumento de atuação em dança e de pesquisa, e uma vez que este grupo não é formado por pessoas que integram, em suas vidas pessoais, o ambiente das tradições populares, foram formuladas algumas perguntas:

1. Por estarem inseridos em um grupo que permeia aspectos das culturas populares, qual a idéia que estes integrantes têm a respeito deste conceito?
2. Quem são as pessoas que fazem parte da formação atual do grupo Baiadô?
3. Sob o olhar de seus integrantes, quais aspectos implicados na relação coletiva podem ser levantados?

4. Quais os efeitos identificados, por seus integrantes, como advindos da permanência no grupo Baiadô?

A possibilidade de vivência das danças brasileiras, através de sua participação no grupo citado, aliada às percepções de modificação pessoal que o convívio com esta arte popular causou na autora, fez germinar a iniciativa de delinear uma investigação e uma prospecção de terreno a respeito dos efeitos terapêuticos que as pessoas que integram este grupo, poderiam perceber em si mesmas. Em outras palavras, participar de um grupo de danças brasileiras poderia ser identificado como uma atividade terapêutica para as pessoas que o integram?

## 5.2 Os Integrantes do Baiadô no Momento da Pesquisa

A configuração do grupo Baiadô no momento da aplicação do questionário era de dezoito pessoas, excetuando-se a coordenadora. Com a exceção de um membro, que começou a frequentar o grupo em fevereiro de 2008, todos os outros integrantes participavam de suas atividades em anos anteriores. Destes dezoito integrantes, quinze eram do sexo feminino e três do masculino. A idade média do grupo em questão era de trinta e dois anos, variando de vinte até cinquenta e sete anos. A população estudada era diversificada, do ponto de vista sócio-econômico. No momento da pesquisa, o grupo era composto por professores e estudantes universitários, profissionais liberais atuantes, diaristas, educadores e pessoas que exercem as mais variadas funções no mercado de trabalho. Alguns deles possuíam registros em carteira de trabalho ou executavam trabalhos esporádicos como meio de sobrevivência.

Quanto ao nível de escolaridade, duas pessoas do grupo possuíam somente o ensino fundamental, três cursaram até o ensino médio e treze pessoas terminaram ou ainda frequentam cursos de nível superior, um com titulação de Mestre. Os cursos universitários frequentados pelos integrantes do grupo são História, Educação Física, Psicologia, Fisioterapia, Pedagogia, Ciências Sociais, Artes visuais, Artes Plásticas e Artes Cênicas.

Dos dezoito integrantes do Baiadô, cinco participavam de outros grupos de dança existentes em Uberlândia: três pessoas atuavam no Congado, e destas, duas

também participavam de Agremiações de Escolas de Samba. Um integrante praticava Dança de Salão e outro participava de grupos de Danças Circulares.

A atuação dos membros dentro do grupo incluía tocar, dançar e cantar. Das dezoito pessoas investigadas, todas podiam dançar no grupo, uma vez que existe uma rotatividade entre funções. Tocar, cantar e dançar, não são funções rigidamente definidas na dinâmica do Baiadô. Assim, um integrante pode tocar o tambor em uma apresentação e somente dançar em outra. Dezesesseis pessoas referem-se a si mesmos com atividades de canto no grupo e doze de seus integrantes tocam instrumentos musicais. Uma melhor caracterização dos membros, a respeito de suas funções, pode ser observada nos Quadros 1 e 2.

O Quadro 1, como exposto a seguir, apresenta o número de integrantes que tocam instrumentos por eles referidos.

**Quadro 1: Instrumentos Manuseados Pelas Pessoas que se Intitulam como *Tocadores*.**

<b>Instrumento</b>	<b>Tambor</b>	<b>Pandeiro</b>	<b>Tambor e Pandeiro</b>	<b>Caxixi e Tambor</b>	<b>Tambor Caxixi e Pandeiro</b>	<b>Total</b>
<b>nº de pessoas</b>	7	1	2	1	1	12

Os instrumentos musicais tocados pelo grupo Baiadô atualmente são o tambor (também denominada de caixa), o pandeiro e o caxixi, sendo estes nem sempre utilizados em todos os ensaios e nem tocados em todas as apresentações. Entretanto, a resposta mencionada pelos integrantes diz respeito às suas habilidades de manuseio dos instrumentos, quando necessário. No Quadro 2 está colocada a frequência com que estes integrantes identificam a sua participação com instrumentos no grupo:

**Quadro 2: Frequência Mensal com que os Integrantes Tocam Instrumentos no Baiadô.**

<b>Frequência Mensal</b>	<b>Uma Vez</b>	<b>Duas Vezes</b>	<b>Três Vezes</b>	<b>Quatro ou mais Vezes</b>	<b>Total</b>
<b>nº de pessoas</b>	1	0	6	5	12

O trabalho prático no ensaio, às vezes é iniciado com um treino de percussão, exercitando-se os ritmos aprendidos nas músicas. Mesmo os participantes que não tem o hábito de tocar, participam desta atividade. Tocar ou dançar nas apresentações costuma ser uma escolha pessoal, respeitada pelos demais integrantes.

Dos dezoito baiadores, dezesseis se colocam como pessoas que cantam no grupo. Encontra-se no Quadro 3 a frequência com que estas pessoas exercitam o canto, seja no papel de puxador (que canta o verso da música) ou de coro (responde ao verso).

**Quadro 3: Frequência e Papel no qual o Integrante do Grupo Baiadô Canta.**

<b>Frequência em um mês</b>	<b>Uma vez</b>	<b>Duas vezes</b>	<b>Três vezes</b>	<b>Quatro vezes</b>	<b>Cinco vezes</b>	<b>Total</b>
<b>Como coro</b>	-	-	-	-	9	9
<b>Como Puxador</b>	-	1	-	-	1	2
<b>Como Coro e Puxador</b>	5	-	-	-	-	5
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>10</b>	<b>16</b>

Ao serem questionadas a respeito do canto, curiosamente, duas pessoas disseram não cantarem de forma alguma, nem como puxadores e nem como coro. Assim, são dezesseis, as pessoas participantes com suas vozes nas músicas cantadas pelo grupo.

### 5.3 Procedimentos

---

A realização de um pré-teste, em forma de pesquisa qualitativa e de caráter exploratório, norteador da investigação a respeito de possíveis efeitos terapêuticos encontrados a partir da participação no grupo Baiadô, foi delineada por ser, este tipo de estudo, indicado como um passo inicial para um aprofundamento de estudos, recomendável quando há poucos conhecimentos sobre o problema abordado (Rampazzo, 2002, p. 54).

*“Diferentemente da pesquisa quantitativa, a qualitativa busca uma compreensão particular daquilo que estuda: o foco da sua atenção é centralizado no específico, no peculiar, no individual, almejando sempre a compreensão e não a explicação dos fenômenos estudados”* (Rampazzo, 2002, p. 58).

Em estudos desta natureza, a amostra não é dirigida visando uma finalidade de generalização. Fica evidenciada, a necessidade de se observar novas interpretações, a fim de propiciar um entendimento mais profundo sobre o tema estudado. Crabtree e Miller (1999, p. 34) apontam o tamanho de uma amostra em um estudo qualitativo

como sendo tipicamente pequeno e utiliza, com frequência, uma variação entre cinco e vinte sujeitos (ou unidades de análise).

Outro fator motivador para a tomada de decisão em se realizar este processo de investigação surgiu do fato de que, a delimitação do problema da pesquisa não resultou de uma afirmação prévia da autora no objetivo de obtenção de dados comprobatórios (Rampazzo, 2002, p. 60), mas sim, da existência de uma já imersão da mesma no contexto do Baiadô. Alia-se a este fator, a perspectiva de aprofundamento de estudo em uma realidade que pudesse trazer novas descobertas em campos obscuros ao trabalho do grupo.

Considerada basicamente descritiva, a investigação qualitativa privilegia técnicas que auxiliam a descoberta de fenômenos latentes, sendo efetuada através de observação participante, e pela captação de relatos ou histórias de vida, de entrevistas, questionários, entre outros recursos (Rampazzo, 2002, p. 60).

Após a delimitação do tipo de pesquisa e dos sujeitos, iniciou-se o percurso de realização da investigação proposta. Em se tratando de um pré-teste, decidiu-se pela formulação de um questionário semi-estruturado (Anexo 1, p. 141), contendo perguntas que abrangessem as percepções dos integrantes do Baiadô referentes ao grupo e à sua estada nele. A partir das respostas dos integrantes do grupo em questão (que transita entre o acadêmico e o popular), pretende-se, além da formulação de hipóteses para aprofundamentos futuros, investigar a existência de possíveis contribuições das danças brasileiras no âmbito terapêutico.

Conversas informais aconteciam por parte da pesquisadora e da coordenação do grupo sobre a possibilidade e disponibilidade em se inserir o Baiadô em um estudo, tendo como base as opiniões de seus membros.

O grupo já tinha conhecimento, pela convivência com a autora, de que a mesma participava de um programa de Mestrado na Universidade de Brasília, e que estaria interessada em aprofundar seus conhecimentos sobre o tema “danças brasileiras”. Com a aquiescência da coordenação, foi, então, aplicado um questionário que abarcava quatro grupos de perguntas:

1. O primeiro discorria sobre conceitos gerais (perguntas de número sete e oito), investigando o que o grupo pensava em relação ao campo de inserção ao qual ele se predispõe a interagir.

2. Um segundo grupo se relacionava com a coletividade e elementos identificados pelos integrantes com relação ao Baiadô, contendo perguntas a respeito de sua vinculação ao grupo e do efeito que a permanência no mesmo exercia em seus participantes (perguntas de número nove até número dezessete).
3. O terceiro grupamento de perguntas dizia respeito à referência valorativa que o Baiadô tinha para seus membros (perguntas de número dezoito, dezenove e vinte).
4. Pode-se enumerar, ainda, um quarto tópico, com o objetivo de efetuar um mapeamento dos participantes do grupo Baiadô e de sua história pessoal (perguntas de número um a seis, bem como a de número vinte e um).

#### 5.4 A Seleção dos Questionários Validados

---

Sendo o Baiadô um grupo aberto, sua estrutura de funcionamento possibilita a entrada e saída de novos membros a qualquer momento. Desta forma, fez-se necessário a estipulação de uma data limite para o ingresso de membros novos, a fim de que seus dados fossem recolhidos para os fins desta pesquisa.

Tradicionalmente, o Baiadô faz uma pausa de férias na época do Natal e retoma suas atividades anuais no mês de fevereiro. No ano de 2008, este retorno aconteceu na época de Carnaval, com a saída do Bloco Perereca Louca<sup>26</sup>, que costumeiramente, atrai novos integrantes. Por ser uma das características do Baiadô o estímulo à participação ativa de novos integrantes em suas atividades, muitas vezes estes são convidados a atuarem nas apresentações em uma ou duas semanas após o ingresso no grupo.

A programação de atividades do Baiadô se intensifica em ensaios e apresentações após seu reinício anual, e, para que membros novos pudessem estar

---

<sup>26</sup> O grupo Baiadô, desde o ano de 2005 mantém um bloco de Carnaval chamado “Perereca Louca”. Este bloco sai pelas ruas do centro da cidade de Uberlândia, no domingo e na terça-feira de Carnaval tocando e dançando. O grupo convida as pessoas a participarem e tem o objetivo de trazer experiência das brincadeiras de rua que são tradicionais no Nordeste, mas inexistente em Uberlândia. Este foi o marco para o início das atividades do grupo em 2008.

familiarizados com a rotina do grupo, a aplicação do questionário foi realizada oito semanas após o Carnaval. Assim, caso alguma pessoa<sup>27</sup> tivesse iniciado sua participação nas atividades a partir desta data, ela já estaria inserida na estrutura de trabalho coletiva, participando e conhecendo sua dinâmica.

Outro fator a ser considerado foi o fato de que, desde sua fundação, o Baiadô tem sido coordenado por Renata Bittencourt Meira, sendo ela a referência de liderança do grupo. A coordenadora faz parte do quadro de professores titulares do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, e tem um papel atuante no Curso de Teatro desta instituição. O Baiadô é fruto de um Projeto de Ensino e Extensão aprovado pelo referido departamento e vinculado ao Laboratório de Ações Corporais do mesmo.

Apesar de o Baiadô trabalhar com e ser estruturado a partir da idéia de igualdade entre seus membros, existe, notoriamente, uma diferença de papéis entre a coordenação e seus demais integrantes, a começar pela natureza da relação institucionalizada da coordenadora. É ela quem responde pelo grupo frente à Universidade<sup>28</sup> e sua atuação dentro do Baiadô vai desde a observância e manutenção de sua estrutura até a tomada de decisões pertinentes ao grupo<sup>29</sup>.

Por ter a figura da coordenação um papel diferenciado, optou-se pela exclusão das respostas fornecidas pela mesma. Assim, a estratégia utilizada para a validação dos dados recolhidos nos questionários, favoreceu somente a análise de respostas fornecidas por membros vinculados ao grupo por um período anterior ou a partir de fevereiro de 2008. Os integrantes, cujos questionários foram analisados, se enquadram na condição de livre participantes, com liberdade de deixarem as atividades quando quiserem, sem que sua ausência cause um grande comprometimento ao funcionamento do mesmo.

---

<sup>27</sup> Uma única integrante teve sua iniciação no grupo na época do Carnaval. Frequentou e participou ativamente dos ensaios, a partir deste período. Todos os outros integrantes já faziam parte do Baiadô em anos anteriores.

<sup>28</sup> Em alusão aos ternos de Congado, da cultura local de Uberlândia, que possuem Capitães para o seu comando, a coordenadora do grupo é apelidada de “Capitão” pelos membros do Baiadô.

<sup>29</sup> Pode-se entender como manutenção da estrutura do grupo, as atitudes da liderança que visam preservar a existência do mesmo, tais como: o direcionamento do dinheiro de cachês, autorizações para compras necessárias, orientação do lugar de ensaio quando a UFU encontra-se com atividades que impedem as atividades do grupo, organização da programação dos ensaios, entre outras.



## 5.5 Aplicação e Análise

---

Como os integrantes do Baiadô possuem estruturas de vida bastante diversificadas, os encontros aos sábados oferecem, praticamente, as únicas oportunidades de todos se encontrarem. Desta forma, a aplicação em conjunto, dentro do local de ensaio, foi a estratégia pensada para a coleta dos dados para análise. Foi solicitado à coordenação que a aplicação do questionário se realizasse durante o tempo de ensaio do grupo, no momento destinado à roda de conversas final. É, aí, que um maior número de integrantes se encontra presente.

Todos os baiadores que cumpriam os requisitos de participação propostos para esta investigação aceitaram auxiliar na pesquisa. Assim, uma cópia do questionário foi entregue, indistintamente, a todas as pessoas que se encontravam na sala, no dia de sua aplicação. A retirada dos questionários de integrantes que não se enquadravam nos critérios referentes ao tempo de permanência no grupo e nos papéis desempenhados dentro dele, foi realizada em fase posterior, a de análise do material coletado<sup>30</sup>.

As respostas abertas do questionário foram analisadas pelo método de *Análise de Conteúdo*<sup>31</sup>. Por não se tratar de um instrumento rígido, a análise das comunicações tem uma ampla possibilidade de atuação e adaptabilidade. Esta metodologia tem duas funções importantes: uma função *heurística*, enriquecendo a tentativa exploratória e aumentando a propensão à descoberta, e uma função de *administração de prova*, por onde se entende que as hipóteses sob a forma de afirmações provisórias, podem ser melhor aprofundadas futuramente, para verificação em termos de confirmação ou afirmação (Bardin, 1977, p. 30).

Foram elaboradas Tabelas, com as respostas abertas dos participantes. As respostas descritivas foram agrupadas em classificações por categorizações<sup>32</sup>, que por sua vez, foram divididas em categorias globais (feitas a partir de um critério de

---

<sup>30</sup> Por não se enquadrarem nos critérios para validação das respostas, os questionários preenchidos pela coordenadora e por duas visitantes que estavam presentes no grupo neste dia, foram desconsiderados posteriormente.

<sup>31</sup> Análise de Conteúdo aparece como um “conjunto de técnicas de análise das comunicações, visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens” (Bardin, 1977, p. 42).

<sup>32</sup> As categorias são rubricas ou classes que reúnem um grupo de elementos sob um título genérico, em relação aos caracteres comuns destes elementos (Bardin, 1977, p.117).

agrupamento que permite representar a informação de maneira condensada), e em categorias iniciais (todos os termos e argumentos colocados pelos integrantes do grupo em resposta às questões), contendo a frequência de respostas colocadas pelos baiadores em cada categoria proposta, a partir da análise das respostas dos integrantes. As perguntas registradas nas Tabelas analisadas pela metodologia referida foram as de número sete, nove, doze, dezessete e vinte do questionário.<sup>33</sup>

Inicialmente pertencentes ao questionário, as perguntas de número dezoito e dezenove foram revistas, posteriormente à aplicação do mesmo. Devido a uma incompreensão de seus enunciados por parte dos integrantes do grupo, verificou-se necessidade de uma reelaboração destas questões. Este fato indicava uma possível formulação inadequada das mesmas, que foram, então, condensadas em uma única pergunta (Anexo 2, p. 145). De forma escrita, esta pergunta foi reaplicada, e solicitou-se a permissão da coordenação para que, novamente, fosse utilizada a parte final do ensaio para este processo.

Como participante do Baiadô há cinco anos, inicialmente a autora encontrou dificuldades em adaptar o seu papel de integrante do grupo para pesquisadora-participante. Sentimentos de pertencimento se misturavam à objetividade nas primeiras semanas de análise do instrumento aplicado. A objetividade junto ao trabalho ia ficando mais presente, à medida que a autora excluía sua participação em projetos do grupo. Limitou, assim, a sua atuação somente aos trabalhos corporais e musicais dos ensaios e apresentações marcadas.

Para garantir a fidedignidade das categorias organizadas nas Tabelas e isenção de juízos de valor contaminados pela familiaridade da autora com o grupo estudado, dois professores de psicologia<sup>34</sup> foram convidados a desempenhar a função de juízes da pesquisa. Esta função propõe uma leitura criteriosa de todos os termos e argumentos transcritos das respostas abertas do questionário, avaliando-se, juntamente com as Tabelas de categorias globais e iniciais dos mesmos, a ocorrência de

---

<sup>33</sup> Por terem se mostrado irrelevantes a esta pesquisa, as perguntas de número dez e onze foram descartadas na análise desta investigação.

<sup>34</sup> Atuaram como juízes dos termos e argumentos fornecidos pelos integrantes do grupo Baiadô e categorizados no método de Análise de Conteúdo das Tabelas, dois psicólogos, Mestres em psicologia e docentes de Universidades da cidade de Uberlândia. Um deles atua como professor de Produção do Conhecimento Científico em Psicologia e a outra é doutoranda em Psicologia pela Universidade de Brasília, ministrando disciplinas em Psicologia Comunitária, Ecologia Humana e Estágio Supervisionado em Psicoterapia Clínica.

incidências conflitantes entre as transcrições dos integrantes e os agrupamentos das respostas feitos pela pesquisadora.

Em etapa posterior, reuniram-se juízes e autora, onde, a partir da confrontação do material entregue aos mesmos e as percepções da pesquisadora, modificações necessárias em relação à disposição de locação dos termos e argumentos apontados pelos baiadores em suas respostas e as categorias às quais estes se enquadravam, foram realizadas.

# Capítulo 6

## 6 Resultados

---

Na análise dos resultados foram utilizadas Tabelas categorizadas para o método de análise de conteúdo. A realização desta metodologia se deu a partir da classificação dos termos e argumentos apontados pelos integrantes do grupo Baiadô, colocados em grupamentos com naturezas de respostas semelhantes. Estão colocadas em Tabelas, as respostas referentes às perguntas abertas do questionário, de modo que estas possam ser visualizadas em conjunto, dando uma referência do que o grupo entende sobre o campo de estudo objetivado.

Nas categorias iniciais estão colocados os termos ou argumentos, apontados pelos baiadores, em resposta ao questionário. As categorias globais constituem-se de conjuntos de categorias iniciais de mesma natureza. Entende-se como “f”, a frequência de ocorrência dos termos e argumentos apontados pelos integrantes nas categorias globais e iniciais, assim como por “%” a tradução destas frequências em porcentagens. Para uma melhor observação dos dados obtidos, na análise qualitativa das Tabelas apresentadas, as porcentagens serão dispostas em números inteiros, sendo que, caso os dízimos apontados estejam acima de cinco, estes serão arredondados para um valor acima, ocorrendo o inverso no caso de dízimos inferiores a este número.

## 6.1 Relação entre Grupo e Cultura Popular

### 6.1.1 O Que é Cultura Popular para os Participantes do Baiadô

A pergunta de número sete do inventário, “O que significa ‘cultura popular’ para você?” referia-se à percepção do integrante do Baiadô a respeito do campo de estudo em que o grupo se aporta. Esta questão foi respondida por dezesseis dos dezoito participantes da pesquisa. Abaixo se encontram as respostas fornecidas, alocadas em categorias globais, acompanhadas de suas respectivas categorias iniciais.

**Tabela 1: O que Cultura Popular Significa para Você?**

<b>Categorias Globais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>Categorias iniciais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
<b>Aspectos Sócio-Históricos</b>	28	52,83	Apropriação de raízes	1	1,89
			Tradições	4	7,54
			Costumes	3	5,65
			Língua	1	1,89
			Identidade nacional	1	1,89
			Ritos	3	5,65
			Modos de vida	1	1,89
			Identidade local	1	1,89
			História de pessoas	1	1,89
			Hábitos	1	1,89
			Valores	1	1,89
			Crenças	2	3,76
			Dimensões de um nicho social	1	1,89
			Ancestralidade	1	1,89
			Cultura de um povo	4	7,54
			Nasce de dentro de casa	1	1,89
Respeito à Cultura do outro	1	1,89			
<b>Aspetos Ligados ao Fenômeno Artístico (Sentido da Arte)</b>	11	20,72	Arte/dança/música	7	13,20
			Criações	1	1,89
			Molejo	1	1,89
			Celebrações	1	1,89
			Beleza	1	1,89
<b>Aspectos Educacionais e de Transmissão</b>	8	15,09	Conhecimento	3	5,65
			Troca de saberes	2	3,76
			Via oralidade	1	1,89
			Convívio com várias faixas etárias	1	1,89
			Conhecer diversidades	1	1,89
<b>Aspectos Emocionais</b>	4	7,55	Alegria	1	1,89
			Vazão à energia contida	1	1,89
			Força	1	1,89
			Energia	1	1,89
<b>Valoração</b>	1	1,89	Precisa ser mais valorizada	1	1,89
<b>Classificação Cultural</b>	1	1,89	Cultura de massa	1	1,89
<b>Total</b>	<b>53</b>	<b>100</b>		<b>53</b>	<b>100</b>

É perceptível a existência de uma proximidade semântica entre alguns dos argumentos fornecidos pelos integrantes, como por exemplo, “costumes” e “hábitos”. Muito embora estas palavras possam ser sinônimas, foram alocadas como categorias iniciais diferenciadas. Uma vez que se procurou manter a grafia original dos integrantes, mesmo colocados em separado, estes termos e argumentos se encontram posicionados nas categorias globais pertinentes aos mesmos. Como categorias globais para esta pergunta foram colocados:

**Aspectos Sócio-Históricos:** Estão colocados nesta categoria, os termos ou argumentos referentes à história de um grupo social situado em um determinado espaço, e cujas características retratam conceitos daquele povo, por exemplo: Integrante “B”, “*apropriação de raízes*”.

Os termos a respeito da compreensão dos baiadores sobre cultura popular, colocados como categorias iniciais, são as seguintes: as “tradições”; “costumes” (de um povo); a “língua” (que esse povo fala); (uma noção de) “Identidade nacional”; os “ritos”; os “modos de vida”; “hábitos”; “valores”; “crenças” (de uma população); “dimensões de um (determinado) nicho social”; (um povo que vive em determinado local) “identidade local”; (algo que) “nasce de dentro de casa”, a “cultura de um povo”; (algo ligado à) “ancestralidade”; o “respeito à cultura do outro”; a “história das pessoas” e “apropriação de raízes”.

**Aspectos Ligados ao Fenômeno Artístico:** Dentro desta categoria global, foram colocadas as respostas dos participantes do grupo Baiadô sobre suas percepções, a respeito dos aspectos corporais e plásticos que a cultura popular enseja, como exemplo: Integrante “L”, “*união de todas as danças do Brasil*”.

Os termos apontados pelos baiadores e colocados como categorias iniciais, relativamente ao fenômeno artístico, são: “a arte, a dança e a música” (dos grupos de cultura popular); a “beleza”; as “celebrações”; as “criações” e o “molejo”, dos dançadores de músicas populares.

**Aspectos Educacionais e de Transmissão:** Nesta categoria global estão inseridos os argumentos colocados pelos baiadores, que versam sobre a forma de aquisição de aprendizado e sobre a transmissão de elementos da cultura popular, entre seus integrantes. Foram colocadas as seguintes categorias iniciais: “troca de saberes”

(entre os membros de uma mesma comunidade); “via oralidade”; (algo que permite) “conhecer diversidades”; “convívio com várias faixas etárias”.

Apesar do fato de que, conhecer diversidades e o convívio com várias faixas etárias parecerem estar relacionados com situações semelhantes, decidiu-se por manter os termos iniciais escritos pelos integrantes, por não ter ficado claro nas respostas, qual seria a compreensão de diversidade referida, e se esta também englobaria aspectos dos grupos populares com os quais o Baiadô se relaciona.

**Aspectos Emocionais:** Encontra-se nesta categoria global as respostas ligadas às características emocionais, identificadas pelos integrantes, a partir do conceito pessoal que cada um deles tem sobre o que seja cultura popular, por exemplo: Integrante “K”, “*todo povo que busca alegria*”.

Apontados como categorias iniciais estão as seguintes respostas: a “alegria”; “força”; “a energia” (que a cultura popular dá); e (dar) “vazão à energia contida”.

**Valoração:** Esta categoria global enfatiza a visão pessoal dos integrantes a respeito da condição de valorização da cultura popular por pessoas que não participam deste contexto. Uma única resposta enfatizou a cultura popular como algo que “*precisa ser valorizado*”.

**Classificação Cultural:** Nesta categoria global foi colocado o argumento referente à classificação dada às Culturas. Somente um integrante entende cultura popular como uma “cultura de massa”.

Numa observação qualitativa das respostas apontadas pelos participantes do Baiadô sobre sua compreensão do conceito de cultura popular, é possível identificar que, na sua atual formação, os baiadores entendem que esta cultura abarca aspectos sócio-históricos, artísticos, educacionais e de transmissão, e emocionais.

O aspecto sócio-histórico do significado de cultura popular para o grupo é a categoria global com o maior número de respostas. Tem-se aqui idéias de continuidade de valores sociais, transmissão de tradições através de um grupo social, noção de identidade, e uma profunda ligação de um povo com a perpetuação de sua história, seja através de situações ritualísticas, ou de crenças que permeiam as *verdades* desta comunidade.

Há integrantes que entendem a cultura popular como possuidora de um elemento permanente na comunidade, porém, com a possibilidade de assimilar fenômenos novos. Outros participantes já a relacionam com características de uma tradição mais estática, que é (re) transmitida, mantendo suas características originais. Como exemplo, para o integrante “J”, a cultura popular é *“ensinada, de geração a geração, sofrendo transformações através do contato com a modernidade”*, e o integrante “P” a retrata como algo que se mistura, *“criando novas formas sem perder a característica cultural do início”*. Em contrapartida, o integrante “M” aponta que a transmissibilidade desta Cultura é *“passada tradicionalmente em determinada região ou povo durante muito tempo pela oralidade”*.

Uma vez que no Baiadô a diversidade social é algo característico do grupo, demandando aceitação de seus membros, a argumentação de que esta, *“é algo que propicia respeito à cultura do outro”*, colocada pelo integrante “M”, pôde ser entendida como referência à cultura popular.

A função de educação e de transmissão desta cultura em suas comunidades também foi identificada nas respostas. A possibilidade de obtenção e troca de conhecimento entre gerações, nas populações onde esta cultura prepondera, teve quinze por cento de respostas dos baiadores. Vinte e um por cento de argumentos fornecidos indicam, o fenômeno artístico, com suas danças, belezas, criações, celebrações como parte da cultura popular.

É perceptível, nas respostas, a influência dos aspectos trabalhados pelo Baiadô no significado de cultura popular entendido por seus integrantes, ou seja, a arte na forma de dança e criatividade. Outros aspectos criacionais populares, tais como artes plásticas ou vestuário, não foram citados pelos baiadores, podendo-se inferir que a relação entre eles e esta cultura está diretamente ligada ao que é trabalhado e levantado nas reuniões do grupo em questão.

Somente oito por cento de respostas referem-se a uma ligação entre cultura popular e aspectos emocionais. Segundo o integrante “K”, a cultura popular é *“amor de emoção de todo povo que busca alegria”*. Aspectos emocionais pessoais também foram colocados como resposta a essa pergunta, como o integrante “L”, *“... me possibilitou descobrir a minha faceta mais alegre, mais ‘energética’. Deu vazão a uma energia que estava contida, reprimida em mim depois de anos de vida acadêmica”*.



Uma questão com respeito a pouca valorização da cultura popular foi citada por somente um integrante que a vê como necessitada de mais atenção e importância. Já em relação à sua classificação, houve uma única resposta entendendo a cultura popular como cultura de massa, acrescentando a esta afirmativa uma compreensão pessoal de que a mesma estaria presente “na população desprovida de cultura erudita” (Integrante “Q”).

### 6.1.2 *Contato com Cultura Popular na Infância dos Baiadores*

Com relação à pergunta de número oito do questionário (“Você teve contato com músicas ou grupos de cultura popular na infância? Como?”), 83% dos baiadores responderam positivamente. A intensidade das relações com esta cultura, apontada por eles, varia entre o recebimento de visitas de grupos de Folia de Reis em suas casas, até a existência de integrantes que nasceram em famílias que, tradicionalmente, participam ativamente de festas populares.

Dentre os grupos populares e situações descritas pelos participantes, já conhecidos por eles anteriormente à chegada no Baiadô, estão: a Dança do Carimbó; as Festas de Santos; o Bumba-meu-Boi; músicas de cantores nordestinos tocados pelos pais na infância (e acompanhada pela história destas músicas contadas por estes pais); as visitas de grupos de Folia de Reis em casa; ter pai folião e mãe festeira; ver apresentação de Repentes na escola; ver as manifestações do Congado; ter feito brincadeiras de roda na rua; conhecer o Siriri e a Dança dos Mortos de colônias japonesas.

Percebe-se que, antes da chegada da no Baiadô, um primeiro contato com a expressividade da cultura popular já era presente na vida de seus integrantes. Assim, a maioria do grupo, já estava familiarizada com as danças brasileiras.

Um dado curioso e que pôde ser observado pela convivência da autora no grupo foi o de que todos os integrantes que responderam à pergunta de número oito negativamente costumavam faltar, com frequência aos ensaios, e não participavam ativamente de suas apresentações. Já a maioria dos membros que tiveram contato prévio com a cultura popular, mostrou ser mais engajada ao trabalho do grupo, seja pela participação nos compromissos do mesmo, seja trabalhando, intensamente, em prol do grupo, em períodos intercalados.

## 6.2 A Relação dos Integrantes com o Baiadô

### 6.2.1 Motivação para Entrar no Baiadô

A pergunta de número nove do questionário (“O que o motivou a entrar no grupo Baiadô?”) tem como objetivo conhecer o que despertou o desejo do integrante para sua entrada Baiadô. As respostas a esta questão foram agrupadas e categorizadas na Tabela 2. Nesta tabela estão colocadas as categorias iniciais e globais dos termos e argumentos apontados pelos baiadores a respeito dos fatores motivacionais à entrada dos mesmos no grupo.

**Tabela 2: O que o Motivou a Entrar no Grupo Baiadô?**

<b>Categorias globais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>Categorias iniciais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
<b>Aparato Artístico</b>	7	17,07	Fitas	1	2,44
			Sonoridade	1	2,44
			Dança	2	4,87
			Celebração	1	2,44
			Beleza	1	2,44
			Cores	1	2,44
<b>Necessidades e Interesses Pessoais/Emocionais</b>	14	34,15	Algo que sirva de terapia	1	2,44
			Sociabilização	1	2,44
			Ser feliz	1	2,44
			Encantar	1	2,44
			Expressar	1	2,44
			Amar	1	2,44
			Comunicar	1	2,44
			Desejo de dançar	5	12,20
			Interesse pela cultura	1	2,44
			Interesse pela Arte	1	2,44
<b>Interação Intergruppal nas Apresentações</b>	4	9,76	Olhar carinhoso dos baiadores	1	2,44
			Sorrisos	1	2,44
			Ver uma apresentação e gostar	1	2,44
			Apaixonar-se ao ver o grupo	1	2,44
<b>Aspectos Particulares do Grupo</b>	8	19,51	Inclusão	1	2,44
			Alegria	3	7,32
			Criatividade	1	2,44
			Energia	1	2,44
			Convívio com diferenças	1	2,44
			Respeito às diferenças	1	2,44
<b>Interesses Profissionais</b>	6	14,63	Auxílio pedagógico	2	4,87
			Auxílio artístico	2	4,87
			O Teatro	1	2,44
			Bolsa de iniciação científica	1	2,44
<b>Influências Externas</b>	2	4,88	Amizades	2	4,87
<b>Total</b>	<b>41</b>	<b>100</b>		<b>41</b>	<b>100</b>

Com relação às respostas dadas, podem-se apresentar as seguintes categorias:

**Aparato Artístico:** Nesta categoria global estão colocados os argumentos que dizem respeito à relação do grupo Baiadô com seus aspectos artísticos, através de apresentações, ensaios, figurinos, entre outros, por exemplo: Integrante “B”, “*as fitas...*”. Podem ser colocados, além do citado, como categorias iniciais os seguintes argumentos: a “sonoridade”; a “dança” (como uma forma visual de arte); as “cores”; a “beleza” e a “celebração” (relacionados a apresentações).

**Necessidades Pessoais/Emocionais:** Nesta categoria global estão colocados os argumentos que dizem respeito às necessidades pessoais e emocionais dos integrantes e que foram apontados por eles como motivadores de sua entrada no grupo, por exemplo: Integrante “L”, “*desejo de dançar*”.

Como categorias iniciais, pode-se apontar: “algo que sirva de terapia”; (a necessidade de) “sociabilização”; (auxiliar a) “ser feliz”; “expressar”; “amar”; “comunicar”; “o desejo de dançar”; “encantar”, “o interesse pela cultura”.

O “interesse pela arte”, e o “desejo pela dança” estão colocadas nesta categoria global por não ter sido possível inferir se o participante referia-se ao aspecto cognitivo ou ao seu interesse subjetivo. Entendeu-se, desta forma, tratar-se, aqui, da arte e da dança como um interesse pessoal, e não somente como fenômenos isolados.

**Interação Intergrupual nas Apresentações:** Essa categoria global diz respeito aos motivadores para entrada ao Baiadô relacionados às interações que se estabelecem entre os próprios integrantes do grupo e entre os integrantes e o público nas apresentações. Por exemplo, tem-se a resposta do integrante “G”, “*me apaixonei desde o primeiro momento em que vi o grupo*”.

Os termos e argumentos colocados como categorias iniciais são: “o olhar carinhoso dos baiadores”; “os sorrisos” (na apresentação); “apaixonar-se ao ver o grupo”; “ver uma apresentação do grupo”.

**Aspectos Particulares do Grupo:** Nesta categoria global, estão os termos e argumentos referentes às características inerentes à dinâmica de funcionamento, apontadas pelos baiadores como importantes para sua entrada no grupo. Como exemplo, pode-se citar o integrante “P”: “*a alegria*”.

Encontram-se como categorias iniciais as seguintes respostas: (a relação de) “inclusão” (no grupo); “a alegria”, “a criatividade”, “a energia” (do grupo); o “convívio com diferenças”; e “respeito às diferenças”.

Decidiu-se por manter as respostas “convívio com diferenças” e “respeito com diferenças” como categorias iniciais distintas, por entender-se que conviver com um contexto não implica em, necessariamente, respeitá-lo.

**Interesses Profissionais:** Nesta categoria global foram colocados os termos e argumentos ligados às percepções dos integrantes sobre possibilidades de crescimento profissional que influenciaram a sua chegada no grupo, por exemplo: Integrante “N”, *“a possibilidade de aprender novas músicas, para utilizar e enriquecer meu trabalho”*. Entre as respostas nesta categoria estão: “auxílio pedagógico”; “auxílio artístico”; o “Teatro”; uma “bolsa de iniciação científica”.

**Influências Externas:** Nesta categoria global, a entrada do integrante no grupo acontece em decorrência de influência de algum amigo, por exemplo: Integrante “P”, *“minhas amigas falaram que eu ia gostar”*.

As respostas a esta pergunta do questionário apontam 34% de argumentos indicando que motivadores de entrada no grupo foram razões de cunho pessoal/emocional. Necessidades como sociabilizar-se, expressar-se, amar, contribuíram para a decisão de ingresso no Baiadô. A necessidade dos atuais integrantes de dançar teve doze por cento das respostas como motivadores à entrada no grupo. Assim, em um primeiro momento, o interesse pela dança foi o que mais chamou a atenção dos baiadores para que estes se sentissem incentivados a fazer parte do mesmo.

A alta frequência de termos e argumentos, apontados na categoria global de Interesses e Necessidades Pessoais/Emocionais, sugere que, de certa forma, ao ver o grupo se apresentar, os integrantes identificaram nele, fonte de suprimento de algumas de suas necessidades, e optaram por frequentar os ensaios.

O Aparato Artístico foi a terceira categoria com o maior número de respostas (dezessete por cento), revelando os motivadores de ingresso dos atuais membros no Baiadô. Comparando-se a frequência de respostas da categoria anterior com a atual, pode-se inferir que, o teor artístico do grupo é reconhecido por seus integrantes.

Entretanto, ao entrarem em contato com o grupo, um abastecimento de necessidades pessoais começa a ser percebido pelos baiadores. Ou seja, apesar de o Baiadô ser um grupo de dança, seus integrantes o identifica com a maior frequência de respostas, como uma fonte de suprimento pessoal.

Esse fato é corroborado quando se observa a categoria global Aspectos Particulares do Grupo, a segunda com o maior número de respostas. Os aspectos de inclusão, alegria, criatividade, energia e convívio com as diferenças, tiveram vinte por cento de argumentos, mostrando que a relação grupal exerceu um grande apelo para a decisão de se pertencer ao grupo.

Com quinze por cento de respostas, os interesses profissionais também foram fatores apontados como motivadores para entrada no grupo. Apesar de, pela baixa frequência de argumentos citados, a possibilidade de ampliação de conhecimentos não parecer ser tão convidativa para a decisão de pertencer ao Baiadô, por alguns integrantes.

Ao invés de apontar o que o trouxe para o Baiadô, uma pessoa colocou em sua resposta o que o grupo trouxe para ela. Segundo este integrante, “... trouxe conhecimento e mais sabedoria em cultura, até mesmo arte...” Essa percepção é importante para averiguar-se também o que foi reconhecido por ele como contribuição adquirida pela sua permanência no grupo.

É comum que um primeiro contato com o Baiadô seja através de uma apresentação de dança. Argumentos como “*ver uma apresentação e gostar*” e “*apaixonar-se ao ver o grupo*”, foram apontados pelos integrantes como motivadores para a entrada no mesmo. Entretanto, levando-se em consideração os dados acima, pode-se inferir que, mesmo com um primeiro contato através de uma relação visual (apresentação), são as necessidades pessoais, as grandes motivadoras que levaram vários integrantes a ingressar no Baiadô. Pode-se adicionar a isto a idéia de que, a despeito do teor artístico, o fator grupal é influenciador na chegada do integrante.

### 6.2.2 Atuação no Grupo

A questão de número doze do questionário (“*Como você definiria seu papel dentro do grupo?*”), teve como objetivo, observar em qual papel de atuação o integrante se reconhecia possuidor. Uma vez que apenas o papel de coordenação é

rigidamente definido no Baiadô, na qualidade de integrante, os participantes podem se posicionar de diferentes formas. As respostas referentes aos papéis que os baiadores definem como pertencentes a si próprios, dentro da dinâmica do grupo, estão colocadas na Tabela 3:

**Tabela 3: Forma de Atuação do Integrante no Grupo.**

<b>Categorias globais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>Categorias iniciais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
<b>Papel Artístico</b>	8	32	Dançadora	3	12
			Passa alegria de dançar	1	4
			Toca instrumentos	1	4
			Caixeira fixa	1	4
			Pensar no grupo cenicamente	1	4
			Olhar teatral	1	4
<b>Pertencente ao Grupo</b>	4	16	Fazer volume	1	4
			Integrante	1	4
			Participante de época	1	4
			Participante de forma tímida	1	4
<b>Não Sabe</b>	4	16	Ainda descobrindo meu papel no grupo	1	4
			Não encontrei	1	4
			Não sei	2	8
<b>Interesse Pessoal no Grupo</b>	4	16	Aprendiz	2	8
			Pesquisadora	1	4
			Profissional buscando conhecimento prático e teórico	1	4
<b>Papel Atuante na Dinâmica Grupal</b>	4	16	Baiadora com obrigações e direitos	1	4
			Colaboradora	1	4
			Ajudar nas apresentações e cursos	1	4
			Parceira	1	4
<b>Irresponsável do Grupo</b>	1	4	Irresponsável do grupo	1	4
<b>Total</b>	<b>25</b>	<b>100</b>		<b>25</b>	<b>100</b>

As categorias globais e iniciais apontadas nesta questão foram as seguintes:

**Papel Artístico:** Nesta categoria estão colocados os termos e argumentos que estabelecem as relações entre os membros e as atividades artísticas do grupo, como por exemplo: Integrante “Q”, “caixeira fixa”.

As categorias iniciais agrupados nesta categoria são: “dançadora”; (alguém que) “passa alegria de dançar”; (alguém que) “toca instrumentos”; “caixeira fixa”; (alguém que tem um) “olhar teatral”; “pensar no grupo cenicamente”.

**Participante do Grupo:** Nesta categoria global estão colocadas as respostas que indicam uma ausência de adjetivação pessoal a respeito de seu papel no grupo,

por exemplo: Integrante “C”, “*fazer volume*”. As categorias iniciais agrupadas aqui, além da citada são: “integrante”; “participante de época”; “participante de forma tímida” (não se posiciona com frequência no grupo).

**Não Sabe:** É abarcado nesta categoria os termos e argumentos que denotam uma indefinição do integrante a respeito do seu papel dentro do grupo, por exemplo: Integrante “G”, “*eu teria que ouvir opiniões, pois não sei dizer*”.

Como categorias iniciais, além da citada, foram colocadas: “ainda descobrindo meu papel no grupo”; “não sei”; “não encontrei”.

**Interesse Pessoal no Grupo:** Nesta categoria global estão os argumentos que denotam interesses particulares do integrante em relação ao grupo, por exemplo: Integrante “J”, “*uma profissional buscando conhecimento prático e teórico para ampliar meus horizontes pedagógicos...*”.

Além do exposto acima, foram colocadas as seguintes categorias iniciais: “aprendiz” e “pesquisadora”.

**Papel Atuante na Dinâmica Grupal:** Agruparam-se nesta categoria, as respostas que dizem respeito a uma percepção do integrante, como possuindo uma ação ativa na manutenção do grupo, por exemplo: Integrante “D”, “*baiadora com obrigações e direitos*”. Incluem-se aqui as seguintes categorias iniciais: “colaboradora”, “parceira” e “ajudar nas apresentações e cursos do grupo”.

A categoria global **Irresponsável do Grupo** refere-se a uma autodenominação dada por um único integrante a respeito de seu papel na dinâmica do Baiadô, não se enquadrando nas categorias anteriores.

Trinta e dois por cento das respostas dos integrantes do Baiadô se relaciona com uma atuação artística, seja como “tocador”, “dançador” ou como auxiliar de caracterizações cênicas nas apresentações. Citações referentes à atividade de cantar foram inexistentes nas respostas a esta pergunta, mesmo em se tratar de uma atividade tão frequente quanto o ato de dançar ou quanto à utilização de instrumentos nos ensaios e apresentações.

Como categoria global Participante do Grupo, com dezesseis por cento de respostas, está a identificação pessoal, por parte do integrante, de uma pequena atuação no grupo. Alguns argumentos como “*fazer volume*” fornecido pelo integrante “C”, pode significar que este se perceba como possuidor de pouca importância dentro do Baiadô.

O fato de dezesseis por cento de respostas, apontarem o desconhecimento de um papel dentro do grupo, pode decorrer das várias possibilidades de atuação no grupo (cantar, dançar, tocar). Contudo, em complementação à sua resposta, o integrante “L” coloca: “*não sei definir meu papel e não tenho interesse nisso, se o tenho não é fixo e nem único*”. Para ele, posicionar-se em um lugar fixo dentro do grupo é desnecessário para sua permanência no mesmo. A característica do Baiadô não é a de rigidez de papéis, porém, em observações assistemáticas, percebeu-se que é comum que seus participantes se interessem por uma ou outra atividade em especial.

Com o mesmo percentual de respostas, os baiadores se reconhecem em papéis relacionados a ganhos profissionais (por exemplo, aprendiz e pesquisadora). Termos e argumentos que implicam em um posicionamento mais ativo dentro do Baiadô estão situados nas categorias, Papel Artístico e Papel Atuante na Dinâmica Global, com aproximadamente metade da frequência total das respostas fornecidas a esta pergunta. Por outro lado, a outra metade refere-se a papéis indefinidos ou de cunho pessoal. Isso permite afirmar que uma boa parte dos integrantes do grupo intercala um envolvimento pessoal em atuante e pouco atuante.

A porcentagem de termos colocados nestas categorias iniciais, juntamente com a categoria global Irresponsável do Grupo, sugere que pode ser significativa a porcentagem de pessoas diretamente envolvidas com a idéia de um papel atuante na existência do grupo.

### 6.2.3 *Modificações Percebidas Após a Entrada no Baiadô*

A pergunta de número dezessete do questionário (“*Você percebeu alguma mudança em você após sua entrada no grupo Baiadô?*”), apresentado na Tabela 4, teve o intuito de verificar o reconhecimento por cada membro, de possíveis modificações, em si mesmos, após terem ingressado no grupo. As respostas dos integrantes e suas categorias globais e iniciais estão colocadas abaixo:



**Tabela 4: Mudanças Reconhecidas pelos Integrantes após a Entrada no Baiadô.**

<b>Categorias globais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>Categorias iniciais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
<b>Modificações Internas</b>	24	48,97	Mais desperta	1	2,04
			Mais cansada	1	2,04
			Perder a timidez	1	2,04
			Posicionar-se melhor	1	2,04
			Mais alegre	2	4,09
			Melhorou como conversar	1	2,04
			Mais ativa	1	2,04
			Mais alegria de viver	1	2,04
			Mais feliz	1	2,04
			Sentir-se importante como pessoa	1	2,04
			Mais tolerante	2	4,09
			Fortalecimento da autoconfiança	2	4,09
			Maior consciência corporal	1	2,04
			Maior consciência de potencialidades	1	2,04
			Descobrir sensualidade	1	2,04
			Mais relaxada	1	2,04
			Mais participativa	1	2,04
			Desinibição ao dançar	1	2,04
			Desinibição para convidar outras pessoas para dançar	1	2,04
			Combate ao Stress	1	2,04
Aprender a reconhecer os erros	1	2,04			
<b>Ampliação de Conhecimento</b>	12	24,49	Voltar a estudar	1	2,04
			Interesse pelas diferenças populares	1	2,04
			Conhecer novos grupos de cultura	1	2,04
			Mais interesse em cultura popular	3	6,12
			Conhecer outras realidades	1	2,04
			Descobrir-se educador	1	2,04
			Ampliou a visão de mundo	1	2,04
			Melhorou a forma de ministrar aulas, oficinas e cursos	1	2,04
			Aprender a respeitar a sabedoria popular e dos colegas	1	2,04
			Acrescentou como atriz	1	2,04
<b>Modificação na Relação com Pessoas</b>	8	16,33	Trabalhar melhor em grupo	2	4,09
			Olhar as pessoas com olhar de igualdade	1	2,04
			Saber esperar a vez	1	2,04
			Mais aberta com os outros	1	2,04
			Trabalhar preconceitos	1	2,04
			Maior facilidade pra se doar	1	2,04
			Respeitar as diferenças	1	2,04
<b>Modificação Quanto ao Aspecto Artístico</b>	3	6,12	Melhora no trabalho de criação	1	2,04
			Melhora na afinação	1	2,04
			Melhora nos conhecimentos musicais	1	2,04
<b>Não Percebeu</b>	1	2,04	Não percebeu mudança	1	2,04
<b>Mudanças Estruturais</b>	1	2,04	Mudou de casa	1	2,04
<b>Total</b>	<b>49</b>	<b>100</b>		<b>49</b>	<b>100</b>

Como categorias globais e iniciais fornecidas pelos integrantes nesta pergunta têm-se:

**Modificações Internas:** Nesta categoria global foram alocadas as modificações percebidas pelos integrantes relacionadas às suas sensações internas,

sejam elas referentes à auto-estima ou modificações que dizem respeito à sua qualidade de vida, por exemplo: Integrante “C”, *“perdi 80% da minha timidez”*.

As modificações reconhecidas pelos baiadores, vinculadas a esta categoria global, estão dispostas nas seguintes categorias iniciais: “mais desperta”; “mais cansada”; “perder a timidez”; “posicionar-se melhor” (em relação aos outros); “mais tolerante”; “mais alegre”; “mais feliz”; “mais ativa”; “maior alegria de viver”; “melhorou como conversar”; “fortalecimento da autoconfiança”; (obter uma) “maior consciência corporal”; “maior consciência de suas potencialidades”; “sentir-se importante como pessoa”; (auxiliou a) “descobrir a sensualidade”; (ficar) “mais relaxada”; (ficar) “mais participativa”; “desinibição ao dançar”; “desinibição para convidar outras pessoas para dançar”; “combate ao stress”; “aprender a reconhecer os erros”.

Os argumentos “maior alegria de viver” e “mais alegre”, foram entendidos como categorias iniciais distintas, pela existência de uma adjetivação da palavra “alegria”, somente na primeira categoria inicial. Esse fato gerou dúvidas em relação ao quê este termo se referia na segunda categoria inicial. Desta forma, estes dois argumentos foram mantidos separadamente na Tabela 4, respeitando a grafia de seus integrantes no preenchimento do questionário.

**Ampliação de Conhecimento:** Nesta categoria global estão as categorias iniciais cujas respostas dizem respeito aos ganhos ou modificações percebidas pelos baiadores, após a sua entrada no grupo, o que implicou em ampliação de conhecimento e aprendizagem, por exemplo: Integrante “A”, *“voltei a estudar”*.

Dentre os argumentos nas categorias iniciais, pode-se colocar: “voltar a estudar”; “interesse pelas diferenças populares”; “conhecer novos grupos de cultura”; “mais interesse em cultura popular”; “conhecer outras realidades”; “descobrir-se educador”; “ampliou a visão de mundo”; “melhorou a forma de ministrar oficinas e cursos”; “aprender a respeitar a sabedoria popular e a dos colegas” e “acrescentou como atriz”.

**Modificação na Relação com Pessoas:** Aqui estão discriminados, como categorias iniciais, os termos e argumentos relativos a modificações que os integrantes perceberam em si, referentes às relações grupais, sejam elas dentro ou fora do Baiadô. Esta categoria implica, necessariamente, na existência de uma situação de relação

entre o integrante e uma outra pessoa, por exemplo: Integrante “A” *“saber esperar a minha vez”*.

Como categorias iniciais pode-se apontar: “trabalhar melhor em grupos”; “olhar as pessoas com olhar de igualdade”; “saber esperar a vez”; “estar mais aberta com os outros”; “trabalhar preconceitos”; “maior facilidade pra se doar”; “respeitar as diferenças”.

**Modificações Quanto ao Aspecto Artístico:** A categoria global apresentada diz respeito às mudanças percebidas pelos baiadores, apontadas como relacionadas à sua atuação e suas conquistas artísticas e de possibilidades criativas, por exemplo: Integrante “H”: *“melhora na afinação”*

Além do argumento citado, tem-se nesta categoria: “melhora nos conhecimentos musicais” e “melhora do meu trabalho de criação”.

**Mudanças Estruturais:** Esta categoria trata de mudanças estruturais ocorridas na vida dos integrantes. O integrante “A” afirmou: *“mudei minha casa”* após a entrada no Baiadô.

**Não Percebeu:** Um integrante informou não ter percebido mudanças após sua entrada no grupo.

Um único integrante não respondeu a esta questão.

Em uma análise qualitativa das respostas apontadas pelos baiadores quanto a mudanças reconhecidas por eles após sua entrada no grupo, percebeu-se que 50% dos argumentos apontaram para modificações ocorridas no âmbito pessoal dos participantes. Um aumento de alegria, de tolerância e de autoconfiança foram os aspectos mais registrados como adquiridos após a participação no Baiadô.

A alta porcentagem de argumentos nesta categoria sugere que a entrada no grupo ocasionou um aumento na auto-estima de seus participantes. Estas mudanças foram relacionadas a uma melhora da auto-imagem e de qualidade de vida.

Vinte e cinco por cento das respostas a esta questão referiram-se a uma aquisição de conhecimento, seja ele originado da relação estabelecida entre o próprio grupo, motivada ou influenciada por ele. Esse dado pode estar correlacionado ao fato

de o grupo, relacionar-se com diversidades de estilos de vida, pela própria dinâmica do seu funcionamento. Isso permite que seu participante conheça outras realidades.

A terceira maior frequência de argumentos apontada apresentou modificações nos relacionamentos interpessoais. Dezesesseis por cento de argumentos assinalaram que a presença do integrante no grupo propiciou uma melhora em suas relações grupais. Os argumentos a respeito da existência de modificações positivas em trabalhos efetuados coletivamente tiveram quatro por cento de respostas.

Por se tratar de um grupo ligado às artes, é curioso observar o fato de que as modificações quanto ao aprimoramento artístico foram as menos citadas pelos baiadores. Os dados sugerem que a grande maioria das mudanças percebidas pelos integrantes atuais, após sua entrada no grupo Baiadô, envolveram melhoras pessoais e nas relações grupais. As modificações de aspectos artísticos percebidas pelos baiadores foram apontadas somente com seis por cento de argumentos.

É certo que este contexto grupal utiliza-se das artes para manter-se, pois o foco do grupo são as danças brasileiras. Entretanto, um aperfeiçoamento na qualidade artística foi muito pouco apontado. Mesmo em se tratando de um grupo que dança, canta e toca, a relação grupal, na forma como vem sendo estabelecida, parece ser o grande propiciador de mudanças, e não o contexto artístico do grupo, isoladamente.

### 6.3 Valoração do Baiadô

---

No instrumento de pesquisa aplicado ao grupo, as questões de número dezoito (*“Para você, o grupo Baiadô tem valor... [assinale uma ou mais alternativas]”*) e dezenove (*“Classifique de 1 a 5 o grau de importância, para você, dos itens referentes aos valores **que você assinalou acima**, sendo 1 o mais importante e 5 o menos importante”*) perguntavam sobre a valoração que os integrantes do Baiadô davam a esse grupo. Na fase de análise do questionário, percebeu-se que estas duas perguntas foram respondidas por vários integrantes de forma contraditória ao enunciado pedido. Deste modo, observou-se a necessidade de uma reelaboração da questão e, em seguida, de uma reaplicação da mesma (Anexo 2, p. 145).

A nova questão solicitava que cada um dos dezoito integrantes fizesse escolhas em relação a cinco alternativas sugeridas para valoração do grupo. As alternativas apontadas deveriam ser assinaladas segundo a percepção que cada

participante tinha do grupo Baiadô quanto ao seu valor de: “Aquisição de Cultura”; “Obtenção de Informação”; “Lazer”; “Valor Educacional” e “Terapêutico”. Deveriam ser assinalados três dos cinco itens sugeridos, observando-se a ordem de importância que cada um deles tinha para o membro do grupo. A alternativa assinalada com o número *um* seria o valor mais importante, com o número *dois* a segunda mais importante e a de número *três* seria o terceiro valor mais importante.

Por se tratar de uma pergunta fechada, a análise desta questão não foi feita pelo método de análise de conteúdo, e sim se levando em consideração o número de sujeitos e a quantidade de respostas assinaladas. As respostas fornecidas apontaram que: dezessete pessoas reconheceram a Aquisição de Cultura como algo valioso ao grupo; dez assinalaram tanto a Aquisição de Informação, o Lazer e o Educacional, como valores importantes dentro do Baiadô; e sete pessoas reconheceram-se como participantes de um grupo que possui um valor terapêutico. As respostas referentes à ordem de importância dos itens assinalados estão na Tabela 5, abaixo.

**Tabela 5: Valoração do grupo Baiadô para seus Integrantes.**

Valor	% em relação ao grupo	Assinalada como nº1 (n)	% (n1)	Assinalada como nº2 (n)	% (n2)	Assinalada como nº3 (n)	% (n3)	nº total assinalado em cada valor
Aquisição de Cultura	94,44	8	44,44	6	33,33	3	16,67	17
Obtenção de Informação	55,55	3	16,67	2	11,11	5	27,78	10
Lazer	55,55	2	11,11	4	22,22	4	22,22	10
Educacional	55,55	2	11,11	5	27,78	3	16,67	10
Terapêutico	38,89	3	16,67	1	5,55	3	16,67	7
<b>Total</b>	-	<b>18</b>	<b>100</b>	<b>18</b>	<b>99,99</b>	<b>18</b>	<b>100</b>	-

A maioria dos integrantes do Baiadô, 95%, apontou como importante, a possibilidade de Aquisição de Cultura. Em segundo lugar, a possibilidade de Obtenção de Informação foi reconhecida por 56% dos baiadores. Dezessete por cento dos integrantes apontaram a Obtenção de Informação a característica mais importante por eles encontrada. Em contrapartida, 28% dos investigados reconheceram esta possibilidade como a menos importante dos cinco valores oferecidos para classificação.

Mais da metade dos participantes do grupo entendeu que o grupo apresenta características de lazer. Destes, somente onze por cento atribuem este valor como o de

maior importância dentre os oferecidos. Já 22% do grupo, apesar de escolher esta alternativa, a coloca na posição de menor importância.

Da mesma forma, pouco mais de 50% dos participantes do Baiadô, entende que o grupo possui um valor Educacional, reconhecido como o mais importante para onze por cento dos participantes. Já dezessete por cento dos baiadores, reconhecem este valor como o menos importante dentre as possibilidades oferecidas.

A alternativa menos assinalada pelos integrantes quanto à valoração atribuída ao Baiadô se relacionou ao seu valor terapêutico. Somente 39% das pessoas acreditavam que o grupo possui esta característica, e destes, dezessete por cento o identificou como o valor mais importante. A mesma porcentagem de baiadores colocou este valor em terceiro lugar, segundo seu critério pessoal de valoração.

Como complemento a esta questão, foi solicitado que, somente as pessoas que reconheceram no Baiadô um valor terapêutico, explicassem por que esta alternativa havia sido assinalada. As respostas fornecidas foram analisadas segundo a metodologia de análise de conteúdo, e seus termos e argumentos agrupados em categorias iniciais e globais, expostos na Tabela 6, abaixo.

**Tabela 6: Razões Pelas Quais o Grupo Baiadô tem Valor Terapêutico (39% dos Integrantes).**

<b>Categorias globais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>Categorias iniciais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
<b>Relacionamentos no Grupo</b>	10	30, 30	Integração	2	6, 06
			Conviver/trabalho com diferenças	2	6, 06
			Descontração em grupo	1	3, 03
			Conhecer pessoas com problemas maiores que os nossos	1	3, 03
			Contato com outro	1	3, 03
			Momentos de alegria	1	3, 03
			Conflitos do grupo	1	3, 03
			Acertos e erros	1	3, 03
<b>Percepções de Modificações Internas</b>	10	30, 30	Uma sensação de produção	1	3, 03
			Aprender a digerir melhor críticas	1	3, 03
			Não pré-julgar	1	3, 03
			Melhorar auto-estima	1	3, 03
			Treina senso de humor	1	3, 03
			Sentir-se bem	1	3, 03
			Resgatou a alegria	1	3, 03
			Resgatou a sensualidade	1	3, 03
			Resgatou a segurança	1	3, 03
			Ajudou a perceber-se	1	3, 03

**Tabela 6 (continuação)**

<b>Possibilidades Encontradas Dentro do Grupo</b>	6	18, 18	Esquecer temporariamente problemas	2	6, 06
			Poder soltar-se	1	3, 03
			Ser valorizado pelo que é	1	3, 03
			Descarregar energias negativas	1	3, 03
			Liberdade de expressão	1	3, 03
<b>Música</b>	2	6, 06	Música como alegria	1	3, 03
			O som dos instrumentos	1	3, 03
<b>O Trabalho com o Corpo (Dança)</b>	5	15, 16	O movimento do corpo	2	6, 06
			Trabalho com o corpo	1	3, 03
			O olhar	1	3, 03
			Trabalha com o corpo e a mente	1	3, 03
<b>Total</b>	<b>33</b>	<b>100</b>		<b>33</b>	<b>99, 99</b>

As categorias globais colocadas sobre a percepção dos baiadores em relação ao valor terapêutico do grupo são:

**Relacionamentos no Grupo:** Nesta categoria global estão colocadas as respostas que dizem respeito a relações internas, estabelecidas entre os membros do grupo e apontadas como valor terapêutico para os integrantes, por exemplo: Integrante “C”, *“o Baiadô me permite uma maior integração”*.

Os termos e argumentos inseridos como categorias iniciais nesta questão são: “integração”; “conviver/trabalho com diferenças”; “a descontração em grupo”; “conhecer pessoas com problemas maiores do que os nossos”; “contato com o outro”; “momentos de alegria”; “os conflitos do grupo”; “acertos e erros”.

**Percepções de Modificações Internas:** Nesta categoria global estão os argumentos que dizem respeito às percepções de efeitos e de mudanças internas que os integrantes tiveram, a partir de sua participação no Baiadô, e que são referendadas por eles como terapêuticas, por exemplo: Integrante “L”, *“resgatou em mim a alegria”*.

Os termos e argumentos apontados como categoria iniciais, além do citado acima são: “uma sensação de produção”; “aprender a digerir melhor críticas”; “não pré-julgar”; “sentir-se bem”; “melhorar a auto-estima”; “treina senso de humor”; “bom para a mente”; “resgatou a sensualidade”; “resgatou a segurança”; “ajudou a perceber-se”.

**Possibilidades Encontradas Dentro do Grupo:** Estão colocadas nesta categoria global as respostas que denotam um reconhecimento terapêutico existente dentro da dinâmica grupal e que, possivelmente, se mostra inexistente na ambiência

cotidiana dos integrantes, por exemplo: Integrante “N”, “*esquecemos temporariamente os problemas*”.

Dentre os argumentos apontados como categorias iniciais, além do citado acima, tem-se: “poder soltar-se”; “ser valorizado pelo que é”; “liberdade de expressão” e “descarregar energias negativas”.

**Música:** As respostas colocadas nesta categoria dizem respeito à percepção de haver um elemento terapêutico no grupo, em função de sua musicalidade, como por exemplo: Integrante “K”, “*a música como alegria*”. Além desta categoria inicial, uma segunda, “o som dos instrumentos” foi citada como terapêutica no grupo.

**O Trabalho com o Corpo (Dança):** Esta categoria global abrange os argumentos reconhecidos como terapêuticos, pela sua relação com aspectos corporais e ligados à dança, ou o efeito que esses aspectos causam nos integrantes, por exemplo: Integrante “R”, “*terapêutico porque trabalha com o corpo*”.

As categorias iniciais colocadas como fatores terapêuticos para esta categoria global foram: “o movimento do corpo”; “trabalho com o corpo”; “o olhar” (como exercícios realizados no grupo e entendido como terapêutico); “trabalha com o corpo e a mente”.

Do percentual de respostas que se referiram ao Baiadô como possuidor de um valor terapêutico, 30% apontaram este fato como relacionado a interações acontecidas dentro do próprio grupo. A mesma porcentagem de argumentos mostrou haver um valor terapêutico compreendido e reconhecido através da existência de modificações internas dos participantes. As possibilidades de atuação dentro de um grupo que apresenta características diferentes das encontradas no cotidiano dos baiadores, também foram percebidas por seus membros. Dezoito por cento das respostas dadas sinalizaram para um convívio dentro do Baiadô destoante do usual vivido pelos integrantes fora deste ambiente. Argumentos como “esquecer temporariamente os problemas”, “poder se soltar” ou “ser valorizado pelo que é”, sugerem que alguns participantes convivem com situações de desvalorização ou de impossibilidade de livre expressão.

Os aspectos artísticos como a música e a dança, foram as categorias globais com menos argumentos. Isso indica que, apesar de se tratar de um grupo que trabalha



com estes elementos, os aspectos terapêuticos mais evidentes aos integrantes foram percebidos fora do âmbito das artes. Assim, foram somente de quinze por cento, a frequência de respostas sobre o valor terapêutico, ligado ao fenômeno artístico do grupo, e, em porcentagens iguais, 30% dos argumentos, indicaram serem terapêuticos o relacionamento grupal e o reconhecimento da existência de modificações internas.

Pelos dados encontrados, pode-se dizer que, apesar da importância do fenômeno artístico, as relações acontecidas dentro do grupo são, aparentemente, as mais sentidas como elementos terapêuticos por seus integrantes.

Arelada às perguntas reelaboradas no questionário original (de número dezoito e dezenove), a questão de número vinte (“*Mesmo que não tenha assinalado a opção “D” da pergunta de nº 18, a nossa pesquisa tem o interesse em levantar as possibilidades de um eventual valor terapêutico do grupo Baiadô. O que você acha a respeito disso?*”) pedia aos integrantes que apontassem suas percepções a respeito de um possível valor terapêutico do grupo, mesmo que eles não tivessem assinalado a alternativa que o indicava com esse valor.

Uma vez que verificação terapêutica representa um importante interesse nesta pesquisa, decidiu-se por manter, na análise do inventário, as respostas fornecidas na pergunta de número vinte. Estas informações são relevantes para que se tenha um mapeamento do que os integrantes reconheceram como terapêutico no Baiadô, mesmo que estes não tenham registrado, num primeiro momento, este valor como algo importante. Esta questão possui, então, a resposta de todos os baiadores.

Na Tabela 7, estão dispostas as categorias globais e iniciais, com os termos e argumentos dos integrantes a respeito do valor terapêutico do Baiadô, por todos os seus integrantes:

**Tabela 7: Valor Terapêutico do Grupo Baiadô por Seus Integrantes (100% dos integrantes).**

<b>Categorias globais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>	<b>Categorias iniciais</b>	<b>f</b>	<b>%</b>
<b>Terapêutico Pela Relação Grupal</b>	15	40,54	O grupo conquista as pessoas	1	2,70
			Necessidade de contato com o grupo	1	2,70
			Dançar fortalece o grupo	1	2,70
			O grupo atende a maioria das necessidades das pessoas	1	2,70
			Terapêutico para quem participa	1	2,70
			Importante estar no social	1	2,70
			Envolvimento	1	2,70
			Tem pessoas de todas as idades e escolaridades	1	2,70
			Encontrar pessoas	1	2,70

Tabela 7 (continuação)

			Troca de experiências	1	2,70
			Convivência	1	2,70
			Trazer novas opções de estar em grupo de forma simples e diferente	1	2,70
			Terapêutico para quem interage nas apresentações	1	2,70
			Terapêutico para quem assiste	1	2,70
			Relação grupal com a cultura popular	1	2,70
<b>Terapêutico pela Relação com as Artes</b>	13	35,13	Trabalham o movimento e a saúde corporal	4	10,84
			Trabalham o psicológico	3	8,14
			Possibilidades da dança	2	5,41
			Artes trabalham com características da personalidade	1	2,70
			Dançar libera a tensão do dia a dia	1	2,70
			Trabalha a criação	1	2,70
			Dançar para se sentir melhor	1	2,70
<b>Terapêutico pelos Efeitos Percebidos</b>	7	18,92	Sentir-se bem	1	2,70
			Diverte	1	2,70
			Dá auto-estima	1	2,70
			Dá tolerância	1	2,70
			Dá autoconhecimento	1	2,70
			Dá disposição	1	2,70
			Mexe com a alegria	1	2,70
<b>Nunca Pensou Nisso</b>	2	5,41	Não vejo o Baiadô como terapêutico	2	5,41
<b>Total</b>	<b>37</b>	<b>100</b>		<b>37</b>	<b>100</b>

As respostas dos participantes a respeito do valor terapêutico do grupo Baiadô estão dispostas a seguir:

**Terapêutico pela Relação Grupal:** Nesta categoria global estão agrupados os termos e argumentos dos integrantes a respeito do valor terapêutico, encontrado no grupo, ligado à relação entre os integrantes e a percepção de existência de suprimento de necessidades pessoais, através da convivência coletiva, por exemplo: Integrante “D”: *“cada um tem suas necessidades e acho que o grupo atende à maioria”*.

Como categorias iniciais, além da citada, pode-se apontar: “o grupo conquista as pessoas”; “uma necessidade de contato com o grupo”; “dançar fortalece o grupo”; “é terapêutico para quem participa”; (propicia) “envolvimento”; “tem pessoas de todas as idades e escolaridades”; é “importante estar no social”; “encontrar pessoas”; “troca de experiências”; “convivência”; “terapêutico para quem interage nas apresentações”; “terapêutico para quem assiste”; “traz novas opções de estar em grupo de forma simples e diferente”; “a relação grupal com a cultura popular”.

**Terapêutico pela relação com as artes:** Nesta categoria global, as respostas foram agrupadas de acordo com o reconhecimento dos integrantes, a respeito do valor terapêutico relacionados com as artes e/ou o trabalho corporal, por exemplo: Integrante “L” *“a arte em geral trabalha com características da personalidade.”*

Os termos e argumentos dispostos como categorias iniciais, além do citado acima, são: “trabalham o movimento e a saúde corporal”; “trabalham o psicológico”; (a terapia é uma das) “possibilidades da dança”; “trabalha a criação”; “dançar para se sentir melhor, “dançar libera a tensão do dia a dia”.

**Terapêutico pelos Efeitos Percebidos:** As categorias iniciais apontadas pelos integrantes relacionam os argumentos, com respeito aos efeitos internos sentidos e validados como terapêuticos, na sua participação no Baiadô, por exemplo: Integrante “G”. *“você acaba se sentindo bem”*. Estão colocadas aqui as seguintes categorias iniciais, além da citada: “diverte”; “dá auto-estima”; “dá tolerância”, “dá autoconhecimento”, “dá disposição”; “mexe com a alegria”; “dá autoconhecimento”.

**Nunca Pensou Nisso:** Esta categoria global abrange as duas respostas, onde os integrantes apontam nunca terem pensado no Baiadô como algo terapêutico.

Uma vez que 100% dos integrantes responderam a esta questão, uma percepção terapêutica existente no grupo, decorrente do convívio entre seus membros, configurava a maior porcentagem de argumentos colocados.

Fatores como *“o grupo atender à maioria das necessidades das pessoas”* (integrante “D”) e por *“proporcionar um efeito terapêutico para quem dele participa, assiste ou interage nas apresentações”*, são dados importantes na observação de que, para alguns integrantes, existe algo “terapêutico” no grupo que é transmitido para as pessoas, sejam elas estranhas ao grupo ou não.

Uma oportunidade de encontrar pessoas, de estar em um convívio social, de envolvimento com outros, do reconhecimento da relação pessoal com a cultura popular como propiciadora de ganhos terapêuticos, foram outras características reconhecidas por 41% das respostas dos integrantes. Esse dado reforça a percepção de que a situação de convívio coletivo teve um papel fundamental nesta valoração.

Em segundo lugar, 35% dos termos e argumentos apontados indicaram que, para alguns baiadores, existiu nas artes (no caso específico, a dança) uma situação

terapêutica, que possibilita a liberação de tensões e que trabalha a criação. A arte atuaria em aspectos da personalidade, na compreensão de alguns participantes.

A existência de elemento terapêutico na relação entre o trabalho do movimento e saúde corporal foi a categoria inicial com a maior porcentagem de respostas dadas, onze por cento. Não houve citações nas respostas dos participantes que relacionassem uma valoração terapêutica ligada à musicalidade do grupo. Adicionado a esse dado, o trabalho com a criatividade e a dança foram indicados, com poucos argumentos, como propiciadores de alívio das tensões cotidianas, e causadores de uma melhora nas sensações internas nos integrantes. Somente um integrante relacionou a dança como possibilidade terapêutica.

Outros argumentos que mostram a identificação da existência de um efeito terapêutico advindo do Baiadô puderam ser apontados: com dezenove por cento de respostas, os baiadores classificaram como terapêuticos características, tais como: sentir-se bem; o grupo funcionar como uma possibilidade de diversão e ter havido um aumento de auto-estima e de autoconhecimento decorrente da participação nos ensaios. Uma melhora também foi identificada na capacidade de tolerância, de disposição interna e de alegria. Estes argumentos tiveram aproximadamente três por cento de frequência cada. Apesar da baixa porcentagem, mostraram que modificações em um nível interno aconteceram em alguns integrantes, e, validadas como terapêuticas.

Não é possível definir, com os dados obtidos, onde começa a arte e onde termina o grupo, uma vez que essa dualidade acontece simultaneamente. Contudo, mesmo estando próxima da dança, da música e do corpo, é a relação existente no convívio grupal o fator registrado como terapêutico, pela maior parte das respostas.

#### 6.4 Aspectos Pessoais Significativos para os Integrantes do Baiadô

---

Com o intuito de conhecer melhor qual a história pessoal dos membros do grupo Baiadô, na questão de número vinte e um do questionário, foi solicitado que os integrantes escrevessem três eventos ou fatos significativos acontecidos em suas vidas. Como complemento a esta questão, foi também solicitado que os efeitos percebidos em consequência a estes acontecimentos fossem apontados. Alguns

baiadores declararam somente eventos e situações significativas, desconsiderando a citação de seus efeitos. Assim, os efeitos, quando apontados, foram agrupados juntamente com o evento/situação descrita, de forma que se pudesse visualizar uma possível relação entre o evento e a consequência e ele referida.

Para uma melhor visualização destas respostas e relações, as informações sobre esses dados foram arroladas abaixo:

As respostas fornecidas a esta pergunta foram colocadas em categorias, e os efeitos citados pelos integrantes relacionados ao fato indicador do mesmo. Dentre as categorias destacadas como situações reconhecidamente importantes na vida dos integrantes do Baiadô estão:

**Relacionados com o Âmbito Profissional/Escolar:** Estão apontadas neste grupamento, as respostas vinculadas a situações profissionais e escolares. Foram *treze* o número de respostas dos integrantes do Baiadô colocadas nesse grupamento. Como exemplo, tem-se o integrante “B”: “*entrada na faculdade*”. As respostas possíveis de locação nesta categoria e os efeitos citados pelos baiadores são os seguintes:

- a. **A entrada na faculdade (5 respostas):** “*realização pessoal*”; “*possibilitou conhecer novas realidades*”; “*um sonho antigo*”; “*abriu portas*”; “*ajudou a ser mais tolerante, e aprendi a ter respeito pelos outros e por mim mesma, e também a ser mais flexível*”;
- b. **Fazer Curso de Teatro na Universidade (3 respostas):** “*descobri a capacidade de trabalho*”; “*contato com situações inesperadas*”; “*realização de um sonho antigo*”;
- c. **Fazer Pesquisa (1 de resposta):** “*amadurecimento profissional*”;
- d. **Passar em Concurso Público (1 de resposta):** “*um divisor de águas na vida profissional*”;
- e. **Ter Estudado na Escola “Museu” (1 de resposta):** “*conhecer pessoas e lidar com a idéia de separações*”;
- f. **Estudar Teatro na Escola (2 de respostas):** “*ajudou a fazer amigos*” e “*melhorar a auto-estima*”.

**Relacionados com Mudança de Status Familiar:** Com *oito* respostas nessa categoria, foram agrupadas as situações positivas ou negativas, que dizem respeito a

acontecimento ocorridos dentro do âmbito familiar dos integrantes e que acrescentaram ou modificaram papéis que estes desempenharam em suas vidas, por exemplo: Integrante “F”, “*Casamento. Foi e está sendo importante na minha relação com meu pai...*”. As respostas colocadas nesta categoria, bem como seus efeitos, podem ser encontradas abaixo:

- a. **Casamento (3 respostas):** “*melhorou a relação com meus pais ajudou a ser mais reconhecida*”; “*cresço junto com o meu marido*”; “*mudou a vida*”;
- b. **Dar à Luz de Parto Normal (1 resposta):** “*maior acontecimento da minha vida*”;
- c. **Nascimento de Filhos (1 de resposta):** “*amadurecimento como mulher*”;
- d. **Ser Mãe (1 resposta):** “*uma coisa linda e com desafios e responsabilidades*”;
- e. **Nascimento de Netos (1 resposta):** não respondeu.

**Relacionado com Perdas:** Encontram-se nesta categoria, as respostas que se relacionavam com perdas pessoais dos integrantes, sejam estas próximas ou distantes, podendo ter acontecido por mortes ou de afastamentos de pessoas queridas, por exemplo: Integrante “D”, “*perda de uma amiga*”. Houve nove respostas relacionadas com esta categoria. Os efeitos descritos pelos integrantes relacionadas com perdas foram:

- a. **Perda de Avós (2 respostas):** “*aprender a dar mais atenção à família*”.  
Uma pessoa não respondeu
- b. **Falecimento dos Pais (3 respostas):** “*carência e saudade*”; “*mudança brusca de vida*”; “*vontade de pesquisar mais sobre culturas em geral*”;
- c. **Falecimento de Filhos (1 resposta):** não respondeu
- d. **Separação de Casamento (1 resposta):** “*traumatizante*”;
- e. **Perda de Amizades (1 resposta):** “*retomei a minha vida para mim própria*”;
- f. **Término de uma Relação Afetiva (1 resposta):** não respondeu.

**Relacionados com Mudanças Pessoais:** Nesta categoria, com *cinco* respostas, situam-se fatos que relacionam modificações pessoais, na vida dos integrantes, acontecidos através de decisões tomadas em favor de um redirecionamento de vida ou de situações externas que impeliram uma nova visão pessoal, por exemplo: Integrante “A”, “*descobrir a minha mediunidade*”. Podem-se acrescentar as seguintes respostas a esta categoria:

- a. **“Aceitar Jesus” (1 resposta):** “*nasci de novo*”.
- b. **Descobrir a Mediunidade (1 resposta):** “*estou amando o que descobri*”
- c. **Assumir a Homossexualidade Para os Pais (1 resposta):** não respondeu
- d. **Morar Sozinha (1 resposta):** “*ter sossego e ter contato comigo mesma*”.
- e. **Nascer (1 resposta):** “*me permite aprender a mudar constantemente*”.

**Relacionados com grupos de Dança:** Foram citadas *sete* respostas apontando o encontro com a dança como algo significativo para o participante do grupo Baiadô, por exemplo: Integrante “R”: “*participar de danças circulares*”. Os encontros com a dança, e efeitos significativos desta nos baiadores são:

- a. **Apresentação em Grupos de Dança (2 respostas):** “*sensação de acolhimento*”; “*aplausos e valorização*”;
- b. **Primeira Apresentação no Baiadô (3 respostas):** “*fazer parte de um grupo e interagir com o público*”; “*uma experiência nova e boa*”. “*importante por ter me saído bem*”;
- c. **Entrar no Baiadô (1 resposta):** “*mudança de vida*”;
- d. **Participar em Grupos de Danças Circulares (1 resposta):** “*mudança de vida*”.

**Outros Acontecimentos Marcantes:** Encontram-se nesta categoria, com *duas* respostas, outros acontecimentos ocorridos nas vidas dos baiadores, entendidos como marcantes e que não correspondem a nenhuma das categorias anteriores, por exemplo: Integrante “G”: “*na minha infância, a doença que tive*”.

- a. **Doença na Infância (1 resposta):** não respondeu;
- b. **Formatura Sem os Pais (1 resposta):** não respondeu.

Pelo que foi exposto acima, percebe-se que a maior parte das respostas sobre situações importantes, acontecidas na vida dos integrantes do Baiadô, está no âmbito profissional e escolar.

Perdas vivenciadas pelos integrantes tiveram nove respostas, trazendo modificações estruturais e emocionais às pessoas que passaram por estas experiências. Sentimentos de carência, saudades e uma curiosidade a respeito de culturas foram argumentos registrados, apontados como consequência destas perdas. Esta frequência de respostas sugere que é marcante a ausência de amigos e familiares na vida de alguns integrantes do grupo.

Com oito respostas fornecidas, encontram-se situações que envolvem mudança do status familiar e mudanças pessoais. Nascimentos de descendentes e casamentos tiveram um papel importante para os integrantes do grupo que vivenciaram estes acontecimentos, pois foram considerados importantes para todos os baiadores que tem filhos e exercem o papel de maternidade. Apesar de as respostas, “*maior acontecimento da minha vida*”, “*desafios e responsabilidades*” e “*amadurecimento como mulher*”, referirem-se a nascimentos de filhos, elas foram agrupadas em separado, por entender-se estarem se referindo a diferentes perspectivas em relação à maternidade.

Como situações importantes na vida de alguns baiadores, a relação com a religiosidade, o fator homossexualidade, ou a decisão de um integrante em morar sozinho foram apontadas como impactantes em suas vidas. Somente um integrante do grupo expressou o seu nascimento como sendo um fato importante. Outras duas circunstâncias apontadas pelos membros do grupo, estavam relacionadas a doenças na família e à situação de formatura sem a presença dos pais.

A relação com a dança foi assinalada como importante em somente sete respostas dos baiadores. Apresentações com grupos propiciaram uma sensação de acolhimento e de valorização, através dos aplausos. A relação grupal e a interação com o público, a nova experiência e a auto-aprovação na primeira apresentação, feita dentro do Baiadô, também foram fatores entendidos como valioso para alguns participantes. A entrada no grupo parece ter sido muito importante para um integrante, que a registrou como um dos três eventos mais importantes de sua vida.



# Discussão

---

Dentro da proposta de investigação deste trabalho, interessa verificar a percepção dos membros do Baiadô sobre sua relação com o mesmo, no intuito de identificar possibilidades de efeitos terapêuticos ocorridos após a entrada no grupo. Algumas considerações a respeito desta investigação merecem ser realçadas.

Um dos primeiros pontos observados na realização deste estudo foi a carência de pesquisas que envolvem a relação entre elementos da cultura brasileira (em especial sua dança) com aspectos terapêuticos. Esse fato trouxe, a princípio, estranheza para a autora, principalmente por ser o Brasil um país com tanta riqueza cultural.

A decisão de se fazer uma investigação de prospecção de terreno a partir de um grupo como o Baiadô, foi a estratégia de coleta de informações determinada para que se pudesse conhecer um pouco mais a respeito desta relação. O Baiadô tem como referência trabalhar com expressões e elementos estéticos da cultura popular e fazer mediações entre esses dois universos. Todavia, não é um grupo tipicamente tradicional, pois não se configura como um grupo de comunidade, mas aberto a pessoas que tenham o interesse em exercitar a diversidade. Essa interface se dá com o canto, a dança e a música.

Em relação às respostas fornecidas pelos baiadores sobre cultura popular, percebe-se que a compreensão deste conceito está relacionada à vivência dos mesmos com o grupo. Um alto número de respostas, 53%, indica características como as tradições, costumes, línguas, identidades (local e nacional), ou crenças de um povo como característico desta cultura, indo de encontro com a visão dos autores a respeito deste tema. Questões como o “dinamismo” da cultura popular e de sua característica de reelaboração podem ser encontradas em Catenacci (2001), Xidieh (1967 apud Bosi, 1986), e Meira (1997).

Outra referência a respeito deste conceito pode ser vista em relação às respostas da categoria global Aspectos Emocionais. Alguns argumentos, tais como, “vazão da energia contida”, não são, necessariamente, definições de cultura popular, mas sim, características que os integrantes vêem a partir da vivência com o Baiadô, e referendam como parte desta cultura. Também respostas que indicam como cultura popular a “alegria”, “força”, “energia”, podem ser apontadas como características que os baiadores vêem no próprio grupo, e entendem como elementos desta cultura.

A grande maioria dos integrantes do Baiadô já conhecia aspectos da cultura popular antes mesmo de ingressar no grupo. Oitenta e três por cento de respostas sinalizam positivamente para este fato. Como o Baiadô é um grupo que dialoga com esta cultura e há um indicador de familiaridade com a mesma, o interesse despertado em seus membros para se agregarem ao grupo. Mesmo que esse fator não tenha sido apontado nas respostas da pergunta de número nove, é um dado que chama a atenção.

Apesar de se tratar de um grupo que tem nas danças brasileiras o ponto forte de suas apresentações públicas, a interação coletiva nas apresentações teve somente dez por cento de respostas indicativas como motivadores para o ingresso dos membros no Baiadô (Tabela 2, p. 91). Foram somente dois os participantes que apontaram ter sido uma apresentação do grupo o que os despertou para o ingresso no mesmo. A maioria das respostas (34%) mostrou como sendo necessidades e interesses pessoais os propulsores para que estes frequentassem aos ensaios.

Dentre as modificações ocorridas nos baiadores após a entrada dos mesmos no grupo (colocadas na Tabela 4, p. 103), tem-se, em dezesseis por cento das respostas, o registro de envolvimento com relacionamentos interpessoais, tais como: uma melhora no trabalho com grupos, e com um convívio igualitário e desprovido de preconceitos com as pessoas. Também foram apontadas melhoras quanto à receptividade e entrega no relacionamento com outros indivíduos, e uma maior consciência de seu lugar no ambiente (“saber esperar a vez”). Estas modificações se relacionaram diretamente com alguns dos motivadores para a entrada no Baiadô, colocado na Tabela 2. Termos e argumentos, tais como, “ser feliz”, “sociabilização”, “comunicar”, “algo que sirva de terapia”, “encantar” e “amar”, locados na categoria global Necessidades e Interesses Pessoais/Emocionais, indicam que, de fato, um ambiente de suprimento emocional necessário a alguns integrantes (e previamente identificados pelos mesmos) foi encontrado no grupo.

O fator coletivo foi muito mencionado pelos baiadores em todas as tabelas apresentadas. Uma necessidade de sociabilização pressupõe a existência de uma carência de sociabilidade, seja em um ambiente que propicie uma autenticidade de expressão pessoal, seja com o intuito de amar ou de encantar, encontrado nas respostas. Apesar de alguns integrantes terem visto o Baiadô como um grupo de dança, eles o identificam como capaz de suprir necessidades emocionais e não só artísticas. O aparato artístico do Baiadô foi apontado por somente dezessete por cento das respostas como impulsionador para a participação no grupo.

Com relação à atuação dos integrantes no grupo, percebe-se que, juntas, há um alto índice de respostas nas categorias Pertencente ao Grupo e Não Sabe. Somando-se as duas categorias, tem-se que, 32% das respostas dos baiadores os posicionaram num papel de pouca atuação. Esse percentual pode ser relacionado aos dados da Tabela 5 (p. 107), que apontou 56% de integrantes reconhecendo o Baiadô como possuidor de um valor de lazer para eles.

Algumas inferências podem ser feitas a respeito desta resposta: desconhecer o seu papel dentro do grupo pode estar vinculado a uma idéia de utilitarismo ou de um interesse por parte do integrante de usufruir do grupo, seja consciente ou inconscientemente. Em outro ponto de vista, é possível que os integrantes oscilem entre uma atuação de forma mais ativa ou passiva, uma vez que, também, juntas, as respostas referentes à categoria global Papel Artístico e Atuante na dinâmica grupal perfizeram 48% de respostas.

Por se tratar de um grupo onde a dança, a música e o canto acontecem de forma simultânea, é interessante notar o fato de não ter havido indicação em relação ao ato de cantar nas respostas dos baiadores. No Quadro 3, também foi apontada a situação referente à frequência do canto entre os integrantes. As respostas fornecidas indicaram que nem todos os participantes sentem-se com a obrigação de cantar no grupo, mesmo que o canto seja uma de suas funções, executado no coro ou como puxador da música.

Seguindo esta linha de raciocínio teria sido interessante a formulação de uma questão a respeito da frequência com que os integrantes dançam no grupo, a fim de que fosse observada a relação direta deles com sua atuação em relação a esta peculiaridade dos ensaios.

A relação com grupos de dança foi apontada nas respostas como significativa na história pessoal dos baiadores. A princípio, a vinculação desta pesquisa com o

Baiadô poderia direcionar a esta resposta, pois é possível que os integrantes tenham entendido que a dança fosse algo importante a ser observado na investigação deste trabalho. Entretanto, pelas características dos argumentos colocados por eles, percebe-se que o fator *dança* teve um profundo impacto nas vidas de algumas pessoas do grupo. Dois argumentos apontaram ter havido uma “*mudança de vida*” após este encontro, seja através das danças circulares ou com o grupo Baiadô. É interessante não ter sido mencionado a existência de relações com grupos de dança por parte de integrantes que participam de outros grupos de cultura popular, Congado e Escolas de Samba, apontado no capítulo 1 deste trabalho. Este fato pode indicar a compreensão, por parte destes participantes, de que os grupos citados não se caracterizam como grupos de dança, e sim, como elementos possuidores de significados particulares no ambiente cultural no qual estes integrantes estão inseridos.

Características intrínsecas ao Baiadô, como por exemplo, a abertura para entradas de novos membros e, conseqüentemente, a aceitação dos mesmos, é um forte estímulo ao crescimento pessoal para seus membros. Desta forma, os efeitos advindos desta “vivência diversificada”, seja entre seus participantes ou através do convívio com grupos de cultura popular, são compreendidos pelos baiadores como propiciadores de mudanças em suas vidas. Todavia, e de forma curiosa, o interesse despertado para um aprofundamento a respeito da cultura popular teve somente seis por cento de argumentos (Tabela 4, p. 103), mesmo em se tratando de um grupo que dialoga com esta cultura o tempo todo.

Dentre os valores entendidos pelos integrantes como intrínsecos ao Baiadô, 94% de seus membros o percebem com o valor de Aquisição de Cultura, 56% como Obtenção de Informação; 56% como Lazer; 56% com Valor Educacional; e somente 39% do grupo o vê com valor terapêutico. Não foi solicitado aos participantes um conceito a respeito do significado do termo *terapêutico* e nem fornecida uma definição, a priori, deste termo, a fim de que pudessem basear suas respostas, apenas na própria experiência.

Nesta análise, o convívio em grupo tem uma grande influência nos participantes do Baiadô, seja através de sua integração, do contato com as diferenças ou da alegria que as relações estabelecidas proporcionam para os mesmos. Também modificações internas apontadas pelos integrantes, possuem uma relação com o convívio grupal, uma vez que, como dito pelo integrante “L”, “*no Baiadô aprendi a digerir críticas*”. Para que haja mudanças nesse sentido, é necessária, também, uma

situação propícia a este aprendizado. A dinâmica grupal desenvolve condições para que se possa lidar com aspectos de diferenças pessoais.

Dos integrantes que reconheceram o Baiadô com valor terapêutico (Tabela 6, p. 108), alguns aspectos merecem ser revistos. Para esta parcela do grupo, ele teria um valor terapêutico por: proporcionar descontração, por trabalhar e exercitar o convívio com diferenças e, conseqüentemente, propiciar a comparação de estilos de vida (*“conhecer pessoas com problemas maiores do que os nossos”*), por favorecer o contato com outras pessoas, por permitir aprendizados e treinos de senso de humor, além de ter exercido um papel de resgate na alegria, sensualidade, segurança. O grupo ajuda também na valorização pessoal, no esquecimento de problemas e na liberdade de expressão de seus participantes. A relação com as possibilidades criativas e de improvisação, apesar de mencionadas, teve uma baixa freqüência de argumentos.

Mesmo fornecidas por menos da metade do grupo (39%), as respostas acima são importantes diretrizes no pensamento a respeito de qual o papel a música e a dança brasileira tiveram na visão de valoração terapêutica, por parte destes participantes.

Já na Tabela 7 (p. 111), estão dispostos os aspectos compreendidos como terapêuticos no grupo, segundo a visão de todos os participantes da pesquisa. Percebe-se que as relações sociais, a convivência, a troca de experiências entre seus membros e entre a cultura popular foram também identificados como existentes no Baiadô e reconhecidos como terapêuticos. Características tais como o aumento da disposição, da tolerância, do autoconhecimento, sentir-se bem, e estar mais alegre, também foram argumentos apontados por seus integrantes.

Retomando o conceito de psicoterapia colocado por Wolberg (1988, p. 11) uma das inúmeras formas de se compreender a psicoterapia é considerá-la como, *“... abordagens tentando influenciar ou assistir um paciente em direção a mais desejáveis maneiras de pensar, sentir e se comportar”*. Em relação a este conceito, pode-se afirmar que a permanência dos integrantes atuais no grupo Baiadô lhes proporcionou notórios ganhos terapêuticos, uma vez que importantes modificações neles ocorreram, reconhecidamente, e envolveram aspectos internos, de ampliação de conhecimento, e de relação com as pessoas. Estas modificações indicam aquisições pessoais, identificadas pelos membros do grupo, tais como: aumento da alegria de viver, ser mais feliz, melhora da timidez, um fortalecimento da autoconfiança, maior consciência corporal e de potencialidades, melhora de como conversar e ficar mais

participativo. Também foram visto como ganhos obtidos pelos membros do grupo fatores como: ter voltado a estudar, aprendido a trabalhar melhor em grupo, diminuído preconceitos, exercitado a criatividade, ampliado a visão de mundo, entre outros (Tabela 4, p. 103).

Aspectos que se relacionam com o lado profissional e escolar dos baiadores tiveram uma alta frequência de respostas, como pôde ser visto na pergunta de número vinte e um. Entretanto, este foi muito pouco apontado nas demais respostas do questionário, mesmo ao se relacionarem com necessidades pessoais dos mesmos ou como ganhos obtidos a partir da participação no grupo.

Na atual formação do Baiadô, seus participantes valorizam relações familiares e já passaram por situações de perdas pessoais importantes. Isto sugere a existência de uma valorização de aspectos grupais por parte de seus integrantes. Na dinâmica do grupo, é notória a relação de proximidade que se procura estabelecer entre seus membros, seja através das reuniões extra-ensaios ou das relações de amizade que se estabelecem entre eles, e que são ampliadas para suas vidas particulares.

Mesmo fora de um ambiente com propriedades psicoterapêuticas, o trabalho coletivo é propiciador de ganhos terapêuticos. Chace (*em* Abreu e Silva, 1977, p. 33) aponta que a realização de um trabalho em grupo traz inúmeros benefícios terapêuticos, pois uma atividade grupal através da dança auxilia o indivíduo a se sentir próximo de outras pessoas.

A existência de uma situação não ameaçadora é outro ponto no qual Chace atribui a relação de possibilidade terapêutica através da dança. Esse fator foi levantado por alguns integrantes e estão presentes nos argumentos, “ser valorizado pelo que é” e “liberdade de expressão”, colocados na Tabela 6 (p. 108). Apesar de terem sido encontradas somente duas respostas com estas características, há um indicador de que estas pessoas tiveram a percepção deste fato na dinâmica do grupo e, para elas, foi uma das razões pelas quais o grupo foi compreendido com um valor terapêutico.

Mesmo com o desconhecimento da existência de um valor terapêutico no grupo por dois de seus integrantes, e apesar de somente um participante ter, claramente, considerado como motivador pessoal para sua participação nos ensaios, a busca de algo que servisse de terapia (Tabela 2, p. 96), as respostas apontadas permitem dizer que o Baiadô desempenhou um papel terapêutico na vida de seus participantes.

É certo que o contexto grupal mencionado nesta investigação utiliza-se das artes para manter-se, pois o foco do grupo são as danças brasileiras. Todavia, é também curioso o fato de que, uma melhoria no aspecto artístico dos integrantes do Baiadô foi muito pouco apontada, com somente seis por cento de respostas (Tabela 4, p. 103). Assim, os dados sugerem que, mesmo sendo um grupo que dança, canta e toca, é a relação grupal (Tabelas 6 e 7, págs. 108 e 111), na forma como se apresenta hoje, o grande propiciador de efeitos terapêuticos percebidos, e não a situação artística isoladamente. A arte da dança ocupa um lugar modesto na busca de identificação da presença de um valor terapêutico dentro do Baiadô.

Das pessoas que, declaradamente, reconheceram o grupo como possuidor de um valor terapêutico (Tabela 6, p. 108), somente vinte e um por cento de respostas (categoria global “música” e “o trabalho com o corpo”) correlacionaram o fator artístico com a existência de uma situação terapêutica no grupo. Pode-se dizer, a partir destas respostas, que a arte é importante, mas são fundamentais, também, as pessoas que participam deste contexto.

É importante salientar que todas as respostas obtidas nesta investigação se deram através de um instrumento específico. Este estudo, apesar de possibilitar a realização de várias considerações, possui também, limitações. Na elaboração de questionários alguns parâmetros devem ser considerados, tais como: a população à qual ele será aplicado, o tipo de respostas pretendidas e o tema abordado. É comum que este tipo de instrumento forneça respostas escritas para questões já previamente formuladas pelo pesquisador, e isto pode favorecer a existência de “não-respostas” (Amaro, Póvoa & Macedo, 2005). Nesta pesquisa, houve poucas ocorrências de respostas em branco, porém, uma possível formulação deficiente das questões dezoito, dezenove e vinte, e/ou uma pouca familiaridade do grupo estudado com este instrumento de pesquisa, determinou uma necessidade de reescrita e re-aplicação das perguntas referidas.

Por se tratar de uma investigação inicial e exploratória, procurou-se a formulação de perguntas abertas, a fim de se conhecer a abrangência ou variabilidade das possíveis respostas fornecidas pelos integrantes do Baiadô (Günter, 2003). A análise pelo método de análise de conteúdo permitiu que as respostas encontradas fossem agrupadas e entendidas como elementos reconhecidos pelos baiadores, a partir da influência que a participação neste grupo de danças brasileiras exerceu em seus membros.

A relatividade do instrumento e do contexto de toda esta investigação são fatores dignos de serem considerados. Eventos como: a realização do estudo ter sido feita em um grupo aberto e fluido; tratar-se de um número relativamente pequeno de investigados (dezoito); de a coordenadora se encontrar presente no momento da aplicação da coleta de dados; da aplicação do questionário ter sido realizada no local de ensaio e ter ocupado momentos destinados ao mesmo; de ser a pesquisadora uma integrante do grupo, são variáveis importantes para serem atentadas.

Com relação ao fato de o Baiadô ser um grupo aberto, seria interessante ter a apreciação das 128 pessoas que já passaram por ele, com relação às perguntas abordadas. Outras indagações ocorreram após a finalização deste trabalho, a respeito de como seriam as respostas dos integrantes, caso o questionário fosse aplicado em suas casas, fora do ambiente e da energia do grupo e da situação de ensaio. Indagações sobre quais seriam as semelhanças e variações dos dados fornecidos em uma investigação feita por uma pessoa externa ao grupo ao invés de ter sido feita por uma integrante do mesmo, estiveram presentes durante a conclusão da análise dos dados aqui apresentados.

Dentro da proposta e da estrutura que embasou este estudo, podem ser assinaladas possibilidades para desenvolvimentos de futuros trabalhos, colocados a seguir. É certo, como dito acima, que não se trata, aqui, de um estudo absoluto, todavia, ele forneceu conclusões significativas para o propósito exposto.



## Considerações finais

---

A busca que motivou esta investigação teve como alavanca questionamentos sobre utilidade das danças brasileiras como possibilidades de auxílio na saúde emocional das pessoas. Como considerações na finalização deste trabalho, incertezas e clarezas tomam corpo, no intento de se ampliar recursos do profissional de psicologia e sua relação com o paciente.

A dança criada a partir de comunidades faz parte da história da Humanidade. Retomando Curt Sachs (1937), vários precedentes desta arte podem ser apontados nos povos primitivos. É fascinante observar que a dança, propriamente dita, tem sua história bem mais vinculada às comunidades e ao povo do que a qualquer palco em que possa se apresentar.

Aliado ao desenvolvimento das cidades, na medida em que esta arte foi se categorizando em danças folclóricas e espetaculares (Abreu e Silva, 1977, p. 10), verifica-se um distanciamento entre as duas. A forma espetacular vai se afastando das origens expressivas das danças populares, ficando, então, formatada a uma estética e padronização de estilos e ligada a padrões socialmente aceitos.

Em relação a este tópico, chamou a atenção o fato de que, quando se fala em dança brasileira, ou em danças folclóricas, estas são, costumeiramente, colocadas como uma citação ou uma referência do que se chama *Dança no Brasil*. Esse fato pode ser facilmente observado nas leituras de livros referentes ao assunto, inibindo, muitas vezes, a fundamental relação que existe entre a cultura de um país com sua própria criação artística. A ruptura (e, talvez, uma desvalorização) das danças populares do contexto da arte da dança, conduz a inúmeros prejuízos na observação de suas possibilidades, como função terapêutica, inclusive pelo desconhecimento das mesmas por parte do profissional vinculado à Academia.

A cisão entre dança popular e dança espetacular (sendo esta, geralmente apresentada nos livros com o nome genérico de “A Dança”) relaciona-se com uma

inclusiva validação, a respeito das discussões sobre a valorização da cultura popular. Ela é influenciada por intrincadas relações, econômicas e sócio-políticas. Quando estudada, é comum se encontrar referências sobre a dança no Brasil somente com relação às danças de palco. Em contrapartida, as danças brasileiras são referendadas em textos ou livros que as colocam, em muitos casos, como “Danças Folclóricas”.

Durante os cinco últimos anos de intensas vivências, observações e relação pessoal com grupos de danças brasileiras, em festas populares ou em pesquisas de campo, a autora ficava incomodada e ao mesmo tempo fascinada com o poder de recuperação de energia que os dançantes de grupos tradicionais adquiriram nas celebrações, pois podiam permanecer por horas e horas em intenso movimento.

Em geral, as danças são executadas em contato com o solo, utilizando-se a sustentação pela força da terra. Mesmo em se tratando do *ballet* clássico, que tem uma característica de movimentação mais aérea, é estabelecida uma relação constante com a gravidade, por exemplo, quando os bailarinos “empurram” o chão, constantemente, cedendo com tensão muscular (*plié*) e empurrando com tensão (*relevé*).

A relação com o chão, com o elemento terra, tem um vínculo altamente observável em grupos ligado à cultura popular. Esse enraizamento ou a vivência deste “aterramento” podem ser importantes para nortear possibilidades terapêuticas. Nos grupos populares, essa relação de vínculo acontece a partir das danças e de sua relação com o solo. É possível fazer uma analogia com o *grounding* que Lowen (2007, p. 77) descreve em seu trabalho, onde “*a pessoa que não tem os pés no chão está em suspensão. Estar em suspensão é uma condição psicológica, ao passo que não estar enraizado é um estado físico*”.

Para Lowen (2007), estar em suspensão implica em uma impossibilidade de se mover na direção da realização das metas da vida. Da mesma forma, no enraizamento comentado por Rodrigues (1997), são os pés que “*assumem a condução e traçam caminhos para serem percorridos integralmente pelo corpo*”.

A partir dos movimentos e da relação com o solo, característicos das danças brasileiras, contribuições podem ser desenvolvidas para que a busca de *grounding*, ou enraizamento, aconteça de forma lúdica ou brincada, em situações terapêuticas.

Até a finalização deste trabalho, a autora não havia encontrado nenhuma pesquisa que abrangesse as observações de Lowen e relacionasse o *grounding* com a dança na cultura popular. Esta seria uma investigação intrigante, pois a realidade brasileira é possuidora de muita musicalidade e de corpos dançantes. Um estudo desta

natureza auxiliaria na compreensão de possibilidades de utilização das raízes culturais brasileiras em favor da saúde psíquica e corporal.

Uma vez que se trata de um grupo com características próprias, cujos membros desenvolveram elos afetivos, particulares e individuais entre si, é notório, pelo conjunto da pesquisa, que existiram contribuições, tanto ao nível relacional quanto subjetivo, na vida de seus integrantes. Apesar de que um trabalho terapêutico não é o objetivo dos ensaios do Baiadô, o fato de serem realizados em grupo e acontecerem de forma livre e criativa propiciam que elementos terapêuticos tomem corpo na dinâmica coletiva.

Decorrente dos resultados fornecidos pelos membros do Baiadô é perceptível a existência de inúmeros ganhos relativos à melhora de qualidade de vida, das relações grupais e em relação à auto-imagem e auto-estima de seus membros. Entretanto, o valor terapêutico do grupo foi o menos reconhecido como existente, por seus participantes.

Isso pode ser explicado pelo fato de o Baiadô ser, também, um grupo de diversidades. Para muitos de seus participantes, o campo das psicoterapias está fora do universo de referência pessoal. Excetuando-se um único integrante que apontou como motivador para a entrada no grupo a possibilidade terapêutica, não é intenção de quem dele participa a realização de um trabalho desta natureza. Isso permite afirmar que, independentemente do nível de formação educacional, social, econômico ou de interesses particulares, os participantes, reconheceram em si, melhoras a partir de sua frequência no grupo, sendo desnecessária, para eles, a identificação destes ganhos como terapêuticos.

Segundo o método de Marian Chace (ver Abreu e Silva, 1977, p. 36) o trabalho terapêutico, quando feito em hospitais, acontecia em uma sala específica para este fim. A partir desta perspectiva, um ponto a ser levantado é a conveniência, na utilização das danças brasileiras como recurso psicológico, da existência de um local próprio à sua realização, preferencialmente fora do consultório particular do terapeuta.

A partir dos resultados obtidos, alguns apontamentos podem ser indicados, em decorrência das respostas fornecidas pelos integrantes do Baiadô:

- Obtêm-se ganhos terapêuticos em situações fora das legitimamente tidas como terapêuticas.

- Um terapeuta ou um facilitador de trabalhos com danças brasileiras, precisa estar disponível à criação de uma ambiência de alegria, criatividade, improvisação e com relacionamentos em grupo.
- O papel terapêutico que o Baiadô tem para alguns de seus integrantes não vem necessariamente da sua ligação com a dança, mas do relacionamento que os baiadores estabeleceram entre si. É certo que estas relações podem estar atreladas à própria dinâmica artística do grupo, pois, o mesmo possui características artísticas. Entretanto, não é este o fator (em termos terapêuticos) absorvido de maneira significativa por seus membros. A frequência de respostas identificadas como terapêuticas foram mais relacionadas aos vínculos estabelecidos no grupo do que com a própria relação com a arte vivenciada no mesmo.
- Existem elementos da cultura brasileira que possibilitam melhoras terapêuticas para quem delas participa independente de se estar, conscientemente, em busca desta melhora.
- A cultura popular possui e cria elementos que são positivos, capazes de auxiliarem terapeuticamente os seus participantes.
- Dentro de um trabalho em grupo, os valores e conceitos vividos no mesmo costumam ter uma função de referencial para seus integrantes.
- Uma vez que a entrada no grupo Baiadô teve a maior frequência de respostas com relação a um suprimento de necessidades afetivo/emocionais de seus membros, em um trabalho terapêutico, é importante que a atenção na relação grupal seja compreendida pelo terapeuta.
- Modificações positivas podem acontecer aos membros de grupos de danças brasileiras, sem que estes estejam buscando um trabalho psicológico.
- O estabelecimento de contato com as pessoas, através de danças grupais foi, muitas vezes, referendado pelos membros do Baiadô e pode ser de grande

ajuda para a aproximação do terapeuta com o paciente. De acordo Abreu e Silva (1977, p. 34) em relação ao trabalho de Marian Chace:

*“... a atividade grupal, além de responder às necessidades dos pacientes abre caminho para o terapeuta realizar seus objetivos terapêuticos em diversos níveis. Através do movimento grupal, o terapeuta atinge seus objetivos primários de estabelecimento de contato.”*

- Uma situação terapêutica necessita oferecer um contexto de segurança para os seus pacientes. Em um ambiente grupal onde se utiliza a dança com esta finalidade, a idéia de definição de papéis e valorização dos participantes pode ser um fator engajador, destes integrantes, na atividade.

Ao serem enumeradas algumas observações, a respeito dos resultados obtidos na investigação e indicadores de aprofundamento para estudos futuros, tem-se:

- Um trabalho terapêutico, auxiliado pelas danças brasileiras, pode ser mais efetivo se for desenvolvido com pessoas que já tenham tido um conhecimento prévio, a respeito de grupos de cultura popular. Mesmo não fazendo parte diretamente, destes grupos. Segundo Duarte Jr. (1995, p. 60), *“novos significados e simbolizações somente são aprendidos na medida em que se conectem a experiências de vida”*.
- Para que a relação com as danças brasileiras aconteça de forma terapêutica, é necessário que haja uma relação grupal e que esta tenha, ativamente, características terapêuticas.
- Uma vez que a conexão entre aspectos individuais e grupais não foram estudados no recorte feito por esta investigação, tem-se que:
  - Um ponto importante no desenvolvimento de futuras pesquisas seria análise a respeito da correlação entre integrantes de grupos que tenham sofrido perdas pessoais e seu vínculo com o mesmo, uma vez que esse dado não foi analisado no trabalho presente.
  - Outra questão a ser melhor investigada é a existência de uma relação entre o reconhecimento, por parte do integrante, da existência de

elementos terapêuticos em um grupo de dança e a necessidade pessoal do mesmo de sentir-se pertencente a uma situação grupal.

- Quais os efeitos danosos poderiam acontecer quanto aos aspectos terapêuticos decorrentes da quebra de regras estabelecidas no grupo, por parte do facilitador ou coordenador. Devido às demandas existentes em um trabalho com pacientes psicológicos, qual o limite de flexibilidade é possível estabelecer para que, caso as regras sejam modificadas, não haja um impacto seriamente “anti – terapêutico” para os participantes das atividades.

De acordo com Berlucchi e Aglioti (1997), alterações ou delírios a respeito da relação corporal são episódios comuns ocorridos com pacientes psiquiátricos. Estes podem subestimar algumas partes do corpo ou alterar a percepção corporal. Em seus estudos a respeito da base neural de consciência corporal, estes autores mostram que os sintomas de alteração e de percepção corporal na esquizofrenia são mais frequentes em relação ao lado esquerdo do corpo, já na depressão e em pacientes hipocondríacos, é o lado direito que costuma ser mais afetado. Um acompanhamento de pacientes, com indicações psiquiátricas declaradas, antes e depois de sua participação em atividades com danças brasileiras, poderia ser útil para se delimitar possíveis influências destas em seus participantes.

A dança é reconhecida como uma arte de execução, caracterizada pela habilidade de se utilizar o movimento de forma simbólica, gerando, assim, significados, e desenvolvendo a capacidade intelectual do homem (Freire, 2001). Uma vez que esta arte é um potente veículo de transformação e expressão da criatividade humana, pois o trabalho corporal engloba muito das funções do organismo humano (Pregolatto, 2004), a dança auxilia a expressão em movimentos, seja por uma comunicação estabelecida entre o ser humano e o seu meio, quanto em relação à cultura e sociedade a que pertence (Fortin, 1999).

O trabalho corporal apontado tanto na psicodança, na dançaterapia ou na dança-movimento terapia, dispostas no capítulo 4, tem em comum o fato de que, a relação do movimento corporal é compreendida como reveladora de informações a respeito de emoções internas e de processos mentais. Este pode não ser o intuito da utilização de danças brasileiras como instrumento terapêutico. Porém, aspectos como:

a utilização da voz e o próprio ato de se dançar músicas folclóricas, encontrados nos trabalhos de Maria Fux; o sistema de “encontro aberto” vivenciado nos trabalhos Rolando Toro e a crença no potencial do grupo e do estabelecimento de relações humanas significativas como ativadores de processos terapêuticos, apontados por Chace, tem características semelhantes às encontradas no mundo das culturas populares.

Incontáveis são as razões que conduzem a uma decisão pessoal, em prol da busca de processos terapêuticos. Algumas destas possuem origens dolorosas, outras são mais limitadoras, e todas ensinam cuidado, carinho e respeito por parte do terapeuta. A relevância de situações acontecidas nos grupos de comunidades e de celebrações populares com seus vínculos, cantigas e danças, pode funcionar como valiosos resgates de alegria, de entusiasmo, de auto-valorização e de expressão de criatividade, através da arte e do movimento.

A voz do povo diz que “*quem canta, seus males espanta*”. Se somente cantar tem este efeito, o que espantaria, então, quem não só canta, mas também dança? Bem... os xamãs curavam. A cultura popular “*é aquela que reconhece em si mesma sua dignidade*”<sup>35</sup>, cujos produtos construídos passam pelos sentidos e pela emoção de seus integrantes, dando à vida um significado coletivo e pessoal, reconhecido como conquista ancestral e transferido aos seus descendentes na continuidade de sua história. A utilização da dança, e de outros elementos desta cultura, apresenta um rico campo de (respeitosa) investigação por parte dos profissionais da Academia, no caso aqui presente, da psicologia, ao agregar conhecimentos para que estes possam ampliar a sua formação acadêmica e ousarem na busca da saúde de seus pacientes.

---

<sup>35</sup> Definição de Carlos Weiner, artista plástico e estudioso das culturas populares.

# Referências Bibliográficas

---

Abreu e Silva, N. N. (1977). *A Dança: uma arte a serviço da terapia* (Dissertação de mestrado sob orientação de Romeu de Moraes Almeida). Departamento de Psicologia. São Paulo: USP.

Almeida, M. A. B. de. & Gutierrez, G. L. (2004). Subsídios Teóricos do Conceito Cultura para Entender o Lazer e Suas Políticas Públicas. *Conexões 2(1)*, 48-62. Retirado em 02 de fev. de 2008, de <http://www.unicamp.br/fef/publicacoes/conexoes/v2n1/ArtigoMarcos.pdf>.

Amaro, A., Póvoa, A. & Macedo, L. (2005) *A arte de fazer questionários*. Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Departamento de Química, Metodologias de Investigação em Educação. Retirado em junho de 2008, de <http://www.jcpaiva.net/getfile.php?cwd=ensino/cadeiras/metodol/20042005/894dc/f94c1&f=a9308>.

Andrade, M. de (1976). *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia.

\_\_\_\_\_ (1980). *Namoros com a Medicina*. (4ª ed.). Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Ltda. e Livraria Martins Editora.

\_\_\_\_\_ (1982). *Danças Dramáticas do Brasil* (1º Tomo, 2ª ed.). Belo Horizonte – Brasília: Itatiaia Ltda. em convênio com o Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pró-Memória.

Aranha, M. L. A. & Martins, M. H. P. (1998). *Filosofando – Introdução à Filosofia*. (2ª Ed.). São Paulo: Moderna – Cultrix.

Arantes, A. A. (1990) *O que é Cultura Popular* (Coleção primeiros passos, nº 36). Brasiliense.

Arnold, W., Eysenk, H.J. & Meili, R. (1982). *Dicionário de Psicologia* (3º vol.) São Paulo: Edições Loyola.

Araújo, A M. V. (2005). *Danças Folclóricas Brasileiras*. Retirado em julho de 2008, de [http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra\\_dancas.pdf](http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_dancas.pdf).

Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.



- Berge, A. (1971). *As Psicoterapias*. Rio de Janeiro: Livraria Agir.
- Berlucchi, G. & Salvatore, A. (1997), The Body and the Brain: Neural Bases of Corporal Awareness. *TINS*, 20(12), 560-564.
- Berne, E. (1995). *Análise Transacional em Psicoterapia* (2ª ed.). São Paulo: Summus.
- Bogdan, R. & Bilklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação* (Coleção Ciências da Educação). Porto: Porto Editora Ltda..
- Bosi, E. (1986). *Cultura de Massa e Cultura Popular: Leitura de Operárias* (6ª ed.). Petropolis: Vozes.
- Bramble, D. M. & Lieberman D. E. (2004). Endurance running and the evolution of Homo. *Nature*, 432(7015), 345-52.
- Brown, S., Martinez, M. J. & Parsons, L. M. (2006). The Neural Basis of Human Dance. *Cerebral Cortex*, 16(8), 1157-1167.
- Bucher, R. (1989). *A Psicoterapia pela Fala: Fundamentos, princípios, Questionamentos*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.
- Burke, P. (1989). *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cabral, A., & Nick, E. (1974). *Dicionário Técnico de Psicologia*. São Paulo: Cultrix.
- Canclini, N. G. (1984). *A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix.
- Capra, F. (1982). *O Ponto de Mutação: A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente*. São Paulo: Cultrix.
- Caregnato, R. C. A. & Mutti, R. (2006). Pesquisa Qualitativa: Análise de discurso versus análise de conteúdo. *Texto e contexto Enfermagem*, 15(4), p. 679-684. Florianópolis: UFSC. Retirado em junho de 2008, de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/714/71415417.pdf>.
- Carvalho, J. J. (2000). O Lugar da Cultura Tradicional Na Sociedade Moderna. *O Percevejo, Revista de Teatro e Crítica e Estética*, 8(8).
- Carvalho, M. M. P. de (2006). Danças Populares do Maranhão. In: *Artigos sobre Cultura Popular*. São Luís: Governo do Maranhão. Retirado em maio de 2008, de <http://www.culturapopular.ma.gov.br/artigos2.php?id=19>.
- Castro, E. D. (1992). *A Apropriação de Si Mesmo Através da Dança* (Dissertação de Mestrado sob orientação de Maria Stella Orsini). São Paulo: USP.

Catenacci, V. (2001). Cultura Popular: Entre a Tradição e a Transformação. *Perspectivas*, 15(2), 2001. Retirado em março de 2008 de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005) &lng=en&nrm=isso.

Chartier, R. (1995). Cultura Popular: Revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, 8(16), Rio de Janeiro, 179-192. Retirado em fevereiro de 2008, de <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>.

Chauí, M. (2000). O Universo das Artes. In: *Convite à Filosofia* (Unidade 8: O Mundo da Prática). São Paulo: Ática. Retirado em fevereiro de 2008 de [http://br.geocities.com/mcrost02/convite\\_a\\_filosofia\\_38.htm](http://br.geocities.com/mcrost02/convite_a_filosofia_38.htm).

Conselho Federal de Psicologia (1987). *Código de Ética Profissional do Psicólogo* (Resolução CFP nº 002/87 de ago. de 1987). Brasília, DF: Conselho Federal de Psicologia. Retirado em março de 2008, de [http://www.pol.org.br/legislacao/pdf/codigo\\_de\\_etica.pdf](http://www.pol.org.br/legislacao/pdf/codigo_de_etica.pdf).

Conselho Federal de Psicologia (2000). *Resolução CFP nº 010/00 de dez. de 2000*. Brasília, DF: Conselho Federal de Psicologia. Retirado em março de 2008, de [http://www.pol.org.br/legislacao/pdf/resolucao2000\\_10.pdf](http://www.pol.org.br/legislacao/pdf/resolucao2000_10.pdf).

Crabtree, B. & Miller, W. (1999). *Doing a Qualitative Research* (2ª ed.). Thousand Oaks, Califórnia: Sage Publications Inc.

Crema, R. (1983). *Psicodança e Análise Transacional: Uma proposta de Integração* (3ª Ed.). H. P. Mendes Ltda.

Crema, R. (2008). *Colégio Internacional dos Terapeutas*. Retirado em março de 2008, de <http://www.orion.med.br/cit/index.htm>.

Dorin, E. (1978). *Dicionário de Psicologia: Abrangendo Terminologia*. São Paulo: Melhoramentos

Dosamantes-Beaudry, I. (1997). Embodying a Cultural Identity. *The Arts in Psychotherapy*, 24(2), 19-135.

Dosh, F. (1978). *Dicionário de Psicologia*. Editorial Herder: Barcelona, Espanha.

Driesen, E.; Van, H. L.; Shoeners, R. A.; Cuijpers, P.; Vanalst, G.; Don, F. J.; Hendriksen, M.; Kool, S.; Molenaar, P. J.; Peen, J. & Deeker, J. J. (2007). Cognitive Behavioral Therapy versus Short Psychodynamic Supportive Psychotherapy. In: *Outpatient Treatment of Depression: a Randomized Controlled Trial*. BMC Psychiatry, October, 7-58.

Duarte Jr., J. F. (1995). *Fundamentos Estéticos da Educação* (4ª ed.) Campinas: Papirus.

Farr, M. (1997). The Role of Dance/Movement Therapy in Treating At-Risk African American Adolescents. *The Arts in Psychotherapy*, 24(2), 183-191.

Felicitas (s.d.). Jongo. In: *Danças do Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint. Retirado em maio de 2008, de <http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/jongo.html>.

Fortin, S. (1999). Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança (tradução Márcia Strazzacappa). *Cadernos GIPE – CIT*, nº 2. Estudos do Corpo. Salvador: UFBA.

Freire, I. (2001). Dança-Educação: O Corpo e o Movimento no Espaço do Conhecimento. *Caderno Sedes*, 21(53).

Fundação Joaquim Nabuco (2007). *Ciranda*. Retirado em maio de 2008, de <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=300&textCode=921&date=currentDate>.

Fux, M. (1983). *Dança experiência de Vida*. 4ª Ed. São Paulo: Summus.

Gabarra, L. M. (2003). Congado: A Festa do Batuque. *Caderno Virtual de Turismo*, 3(2), 1-7.

Governo do Pará (s.d.). *Lundu Marajoara*. Retirado em junho de 2008, de <http://www.cdpara.pa.gov.br/lundu.php>.

Guanaes, C. & Japur, M. (2001). Fatores terapêuticos em um grupo de apoio para pacientes psiquiátricos ambulatoriais. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, 23(3), São Paulo. Retirado em fevereiro de 2008, de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-44462001000300005&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462001000300005&lng=pt&nrm=iso). Doi: 10.1590/S1516-44462001000300005.

Greiner, C. & Bião, A. (orgs.) (1999). *Etnocologia*. Annablume: São Paulo.

Günther, H. (2003). *Como Elaborar um Questionário*. (Série: Planejamento de Pesquisa para as Ciências Sociais, nº 1). Brasília, DF: UnB, Laboratório de Psicologia Ambiental. Retirado em junho de 2008, de <http://www.ic.unicamp.br/~wainer/cursos/2s2006/epistemico/01Questionario.pdf>.

Houaiss, A., Villar, M. S. & Franco, F. M. M. (2007). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2ª ed.)*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva; Instituto Houaiss de Lexicografia.

Kertész, R. (1985). *Análise Transacional ao Vivo (2ª ed.)*. São Paulo: Summus.

Kock, S., Morlinghaus, K. & Fuchs, T. (2007). The Joy Dance – Specific Effects of a Single Dance Intervention on Psychiatric Patients with Depression. *The Arts in Psychotherapy*, 34, 340 – 349.

Langer, S. (2006). *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva.

Lopes, J. R. (2002). Os Caminhos da Identidade nas Ciências Sociais e suas Metamorfoses na Psicologia Social. *Psicologia Social*, 14(1), 7-27.

Lowen, A.; & Lowen, L. (1985). *Exercícios de Bionergética: o caminho para uma saúde vibrante*. São Paulo: Ágora.

Lowen, A. (2007). *Uma Vida Para o Corpo: Autobiografia de Alexander Lowen*. São Paulo: Summus.

Marx, M. H. e Hillix, W. A. (1963). *Sistemas e Teorias em Psicologia* (9º ed.). São Paulo: Cultrix.

Martinelli, S. S., Barabato, S. & Mitjás, A. M. (2004). *No Ensino, Quem Dança? Uma Análise Crítica Sobre a Criatividade no Ensino da Dança no Distrito Federal*. Retirado em julho de 2008, de <http://www.revispsi.uerj.br/v3n2/artigos/Artigo%203%20-%20V3N2.pdf>.

Meira, R. B. (2002). *Vadiagem e Devoção*. Expressões e Impressões da Cultura Popular Brasileira Aplicadas ao Trabalho Corporal e Cênico do Atuante-Pesquisador-Educador. Projeto de Doutorado em Educação. Área de Conhecimento, Linguagem e Arte. UNICAMP.

\_\_\_\_\_ (2005). Experienciar, aprender, criar e ensinar. *Rev. Ed. Popular*, 4, 103-114, Uberlândia.

\_\_\_\_\_ (2007a). *Baila Bonito Baiadô: Educação, Dança e Culturas Populares em Uberlândia, MG* (Tese de Doutorado defendida sob a orientação de Márcia Maria Strazzacapa Hernandes).Campinas: Unicamp.

\_\_\_\_\_ (2007b). Processo de Criação Popular e a Dança Brasileira. *Circuladança Minas*, Uberlândia.

\_\_\_\_\_ (s.d.). *A Dança Popular no Trabalho Corporal: Cacuriá e Ciranda. Apostila da Disciplina Expressão Corporal I*. Universidade Federal de Uberlândia – Departamento de Música e Artes Cênicas.

Mendes, E. S. (Dona Elza) (entrevistada) (s.d.). *Elza Souza Mendes (Dona Elza), uma lição de vida*. Retirado em maio de 2008, de <http://www.sergioramos.com.br/tutoia/musicas/musica.htm>.

Möller, H. J. (2005). What are the Most Effective Diagnostic and Therapeutic Strategies for the Management of Depression in Specialist Care? *Copenhagen World Health Organization*. Regional Office for Europe. Retirado em dezembro de 2008, de Health Evidence Network Report, <http://www.euro.who.int/Document/E86602.pdf>.

Navas, C. (1994) “Danza Nacional em Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo”. Em Ossona, P.; Navas, C.; Fernández, V. H.; Cabrera, M.; Dallal, A.; & Paolillo, C. *Itinerário por la danza ascénica de América Latina*. Caracas, Direccion General Sectorial de Danza de Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, 32-50.

Nicaretta, M. M. (2004). *O Uso da Expressão “Efetividade das Psicoterapias” e a Construção do mercado dos Tratamentos psicoterápicos: Uma Análise do Ponto de Vista Histórico* (Dissertação de Mestrado, sob orientação de Norberto Abreu e Silva Neto) Brasília, DF: UnB.

Ossona, P., Navas, C., Fernandez, V. H., Cabrera, M., Dallal, A. & Paollillo, C. (1994). *Itinerario por la Danza Escénica de América Latina – Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, México, Venezuela*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura.

Psicopedagogia OnLine (s.d.). *Danças Folclóricas Brasileiras*. Retirado em maio de 2008, de [http://www.psicopedagogia.com.br/artes\\_divertimentos/folclore.shtml](http://www.psicopedagogia.com.br/artes_divertimentos/folclore.shtml).

Peto, A. C. (2000). *Terapia Através da Dança com Laringectomizados: Relato de Experiência*. Ver. *Latino-Am. Enfermagem* vol. 8(6), Ribeirão Preto.

Pradier, J. M. (1995). Étnocologia. In: Greiner, C. & Biao, A. (org.) *Étnocologia* (trad. Nadja Miranda). São Paulo: Annablume.

Pregnotatto, D. (2004). *Criandança – uma visita à metodologia de Rudolf Laban*. Brasília, DF: LG. Secretaria do Estado da Cultura do DF.

Rampazzo, L. (2002). *Metodologia Científica*. Ed. Loyola: São Paulo.

Reis, D. S. (2004). *Representações de Brasilidade nos Trabalhos do Grupo Corpo: (des) Construção da Obra Coreográfica 21*. (Dissertação de Mestrado, sob orientação de Rosângela Patriota Ramos) Uberlândia: UFU.

Ribeiro, J. P. (1986) *Teorias e Técnicas Psicoterápicas*. Ed. Vozes: Petrópolis.

Ribeiro, A. R. & Magalhães, R. (1997). *Guia de Abordagens Corporais*. Summus: São Paulo.

Rodrigues, G. (1997). *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE.

Rohleder, N., Beulen, S. E., Chen, E., Wolf, J. M. & Kirschbaum, C. (2007). Stress on the Dance Floor: The Cortisol Stress Response to Social-Evaluative Threat in Competitive Ballroom Dancers. *PSPB*, 33(1), 69-84. Encontrado em <http://psp.sagepub.com>, retirado em abril de 2007.

Sachs, C. (1937). *World History of Dance*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Sakiyama, Y. & Kock, N. (2003). Touch in Dance Therapy in Japan. *American Journal of Dance Therapy*, 25(2).

Silva, E. L. (2006). *A dança e a Pessoa* (Tese de Doutorado Defendida pela Unicamp).

Superintendência de Cultura Popular (s.d.). *Dança do Caroço*. Governo do Maranhão. Retirado em julho de 2008, de <http://www.culturapopular.ma.gov.br/temasdomingos2.php?id=2>.

TVE (2008, 11 de maio). *Conexão Roberto D'Ávila* (Programa de Televisão). Rio de Janeiro, ACERP.

Thulin, K. (1997). "When Words Are Not Enough: dance therapy as a method of treatment for patients with psychosomatic disorders". *American Journal of Dance Therapy*, 19(1).

Toni, F. C. (2006). *Missão: As pesquisas folclóricas*. São Paulo: SESC/SP, 2006 (Encarte de CD).

Turtelli, L. S. (2003). *Relação entre Imagem Corporal e Qualidades de Movimento: Uma Reflexão a Partir de uma Pesquisa Bibliográfica* (Dissertação de Mestrado pela Unicamp, Faculdade de Educação Física, Departamento de Estudos da Atividade Física Adaptada).

Vianna, K. (2005). *A Dança*. São Paulo: Summus

Vishnivetz, B. (1995). *Eutonia: Educação do corpo para o ser*. São Paulo: Summus.

Zanella, A. V. & Titon, A. P. (2005). Análise da produção científica sobre criatividade em programas brasileiros de pós-graduação em psicologia (1994-2001). *Psicol. estud.*, 10(2)l. Retirado em fevereiro de 2008, de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-73722005000200018&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722005000200018&lng=pt&nrm=iso).

Wilde, N. (2006). *Dance History and Dance Theory* (Apostila não publicada). Título original: Dansgeschiedenis em danstheorie, Utrecht.

Wolberg, L. (1988). *The Technique of Psychotherapy*. Philadelphia: Grune & Stratton (publicado Originalmente em 1954).

Woodruff, D. (1999). Treinamentos na Dança: Visões Mecanicistas e Holísticas (tradução: Leda Muhana). *Cadernos do JIPE-CIT*, 2, p. 31-39.

# Anexo 1

## Questionário do Baiadô

---

Estamos realizando uma pesquisa pelo Programa de Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília sobre a relação entre a dança e a Psicoterapia.

Trata-se de um estudo sobre o grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão em Danças Brasileiras: Baiadô, com foco na experiência de seus participantes, e tendo o interesse em conhecer melhor as características e as percepções que seus integrantes têm sobre possíveis efeitos terapêuticos obtidos através da dança brasileira e de sua permanência no grupo Baiadô. Desta forma, gostaríamos de convidá-lo (a) a participar dessa pesquisa respondendo o questionário abaixo.

Informo-lhe ainda que as informações e impressões registradas neste questionário serão mantidas em sigilo e somente serão manuseadas pela pesquisadora.

Agradecemos a sua colaboração.

### Questionário

---

1. Nome:
2. Idade:
3. Sexo:  masculino  feminino
4. Nível de escolaridade:  
 ensino fundamental  ensino médio  
 ensino superior. Qual curso? \_\_\_\_\_

5. Você participa de outros grupos de dança existentes em Uberlândia?
- a) não
  - b) sim.
6. No caso de a resposta da pergunta anterior ser “sim”, assinale qual (ais) grupo(s):
- a) Folia de Reis
  - b) Congado
  - c) Escola de Samba
  - d) outro (escrever qual grupo:\_\_\_\_\_)
7. O que significa “Cultura Popular” para você?
8. Você teve contato com músicas ou grupos de cultura popular na infância? Como?
9. O que o motivou a entrar no Grupo Baiadô?
10. O que você mais gosta no grupo Baiadô?
11. O que te desagradava no grupo Baiadô?
12. Como você definiria seu papel dentro do grupo?
13. Você toca algum instrumento no Baiadô?
- a) sim
  - b) não
14. No caso de a resposta da pergunta anterior ser “sim” responda:
- a) qual instrumento? \_\_\_\_\_
  - b) com que frequência?
    - ( ) uma vez por mês
    - ( ) duas vezes por mês
    - ( ) três vezes por mês
    - ( ) quatro ou mais vezes por mês



15. Você canta no grupo Baiadô?

a) não

b) sim

16. Caso a resposta seja “sim”, em que papel você canta com mais frequência?

a) no coro

b) como puxador

( ) uma vez por mês

( ) uma vez por mês.

( ) duas vezes por mês

( ) duas vezes por mês

( ) três vezes por mês

( ) três vezes por mês

( ) quatro vezes por mês

( ) quatro vezes por mês

( ) só canto no coro

( ) cinco vezes por mês

17. Você percebeu alguma mudança em você após sua entrada no grupo Baiadô?  
(caso a resposta seja “sim”, qual?)

18. Para você o grupo Baiadô tem valor (assinale uma ou mais):

a) para obtenção de informação

b) para aquisição de cultura

c) como lazer

d) terapêutico

e) educacional

19. Classifique de 1 a 5 o grau de importância para você, dos itens referentes aos valores **que você assinalou acima**, sendo 1 o mais importante e 5 o menos importante.

( ) obtenção de informação

( ) aquisição de cultura

( ) como lazer

( ) terapêutico

( ) educacional

20. Mesmo que **não** tenha assinalado a opção “d” da pergunta número quinze, a nossa pesquisa tem o interesse em levantar as possibilidades de um eventual valor terapêutico do Grupo Baiadô. O que você acha dessa investigação? Especifique.
21. Escreva aqui três eventos/ acontecimentos/ fatos significativos em sua vida e o efeito que isso teve em sua historia pessoal.

## Anexo 2

### Valoração do Baiadô para os seus Integrantes

---

Do valor que o grupo Baiadô tem pra você, assinale dos itens abaixo, os três mais importantes, colocando o mais importante como o número 1, o segundo mais importante com o número 2 e o terceiro mais importante com o número 3:

Para você o grupo Baiadô é valoroso para:

- a) ( ) obtenção de informação
- b) ( ) aquisição de cultura
- c) ( ) como lazer
- d) ( ) terapêutico
- e) ( ) educacional

Caso você tenha assinalado a letra (d) explique porque, para você, o grupo Baiadô tem valor terapêutico.