A DESCOBERTA DA CULTURA VELADA E DOS GESTOS VITAIS:

UM APROFUNDAMENTO NO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI

(BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉPRETE)

ANA CAROLINA LOPES MELCHERT

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DOUTORADO EM ARTES

A DESCOBERTA DA *CULTURA VELADA* E DOS *GESTOS VITAIS*:

UM APROFUNDAMENTO NO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI

(BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉPRETE)

ANA CAROLINA LOPES MELCHERT

CAMPINAS
2010

ANA CAROLINA LOPES MELCHERT

A DESCOBERTA DA *CULTURA VELADA* E DOS *GESTOS VITAIS*:

UM APROFUNDAMENTO NO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI

(BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉPRETE)

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Profª. Drª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

CAMPINAS
2010

Capa e Projeto Gráfico: Fabiana Grassano (Traço Publicações e Design)
Diagramação: Ana Carolina Lopes Melchert

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Melchert, Ana Carolina Lopes.
M481d A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais: um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). / Ana Carolina Lopes Melchert. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Profª. Drª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bailarino-Pesquisador-Interprete. 2. Inventario no corpo. 3. Vídeo Arte. 4. Dança - Brasil. 5. Criação artística. 6. Dança-Pesquisa. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The discovery of the culture veiled and vital gestures: a deepening of the axis Inventory in the Body Method DRP (Dancer-Researcher-Performer)."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Dancer-Researcher-Performer ; Inventory in the Body ; Dance Brazil; Creating art ; Dance – Research.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Profª. Drª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.
Profª. Drª. Simone Mattos de Alcântara Pinto.
Profª. Drª. Larissa Sato Turtelli.
Profª. Drª. Cássia Navas Alves de Castro.
Profª. Drª. Elizabeth Bauch Zimmermann.
Profª. Drª. Regina Aparecida Pollo Muller.
Profª. Drª. Sara Pereira Lopes.
Profª. Drª. Katia Maria Roberto de Oliveira Kodama.
Data da defesa: 20-12-2010
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Ana Carolina Lopes Melchert - RA 900102 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Presidente

Profa. Dra. Cassia Navas Alves de Castro
Titular

Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Titular

Profa. Dra. Simone Mattos de Alcântara Pinto
Titular

Profa. Dra. Larissa Sato Turtelli
Titular

Dedico este trabalho aos bailarinos que possuem a coragem de se inventariar e de assumir a sua originalidade.

AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª. Graziela Rodrigues pela orientação primorosa, pelo apoio irrestrito e pelos valiosos ensinamentos do Método BPI, ao longo dos meus dezesseis anos de estudo deste.

À Profª. Drª. Larissa Sato Turtelli e à Profª. Drª. Simone Mattos de Alcântara Pinto por suas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho, no exame de qualificação.

A todos os que contribuíram na condição de sujeitos-participantes da pesquisa o meu agradecimento pela abertura, confiança e pelo compartilhamento deste trabalho.

Aos bolsistas do Serviço de Apoio ao Estudante, Leandro de Souza e Carlos Oliveira, pelo apoio técnico ao desenvolvimento das atividades de aplicação do eixo Inventário no Corpo.

Aos alunos do Curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas por dividirem comigo as descobertas dos seus inventários corporais.

Ao Curso de Dança e ao Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas por oportunizarem os materiais de registro e os espaços físicos para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Fabiana Grassano Jorge, pela amizade e pelo cuidadoso *design* gráfico.

Ao meu companheiro, José Garcia Netto, pelo carinho de sempre.

Aos meus pais, Neide e Germano Melchert, pelo constante apoio.

À Sonia Lopes Sanioto, pelo exemplo e incentivo na vida acadêmica.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor.
(Manoel de Barros)

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade aprofundar o eixo Inventário no Corpo do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), através de sua aplicação a um grupo de alunos voluntários, com o intuito de verificar o grau de incidência e o modo de ocorrência dos seguintes itens: a rejeição à cultura brasileira (manifestações populares brasileiras), a descoberta da *cultura velada* e a descoberta dos *gestos vitais*. Os sujeitos desta pesquisa foram estudantes universitários dos seguintes institutos e faculdades da Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Faculdade de Educação Física. Este projeto foi aprovado no Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp (Parecer CEP No. 679/2008). No eixo do Inventário no Corpo tem-se um contato com as ferramentas do Método BPI e são desenvolvidas inúmeras atividades para a busca de dados sobre a história cultural e social. A pesquisa realizada começou a revelar aos sujeitos participantes dados das suas *culturas veladas*, que, ao serem assumidos, promoveram o enfrentar os sentimentos de rejeição à cultura brasileira. O desenvolvimento do processo fez com que os sujeitos tivessem maior contato consigo mesmos e começassem a descobrir os seus *gestos vitais*, que são a *porta de entrada* para uma produção artística de qualidade. O desenvolvimento do Inventário no Corpo trabalhou com uma visão fenomenológica do corpo e uma visão integrada da dança, onde os aspectos físicos, afetivos, culturais e sociais foram contemplados conjuntamente. Os instrumentos para coleta de dados foram os Questionários Aplicados, os Corpos na Argila, os Relatos dos *Dojos* e as Sínteses Práticas. Utilizamos a Estrutura do Fenômeno Situado para analisar os Questionários aplicados. Para os trabalhos corporais e para os Corpos na Argila utilizamos a Análise de Conteúdo, dialogando com uma Análise de Expressão, a partir da Estrutura Física e da Técnica dos Sentidos do Método BPI. O desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI promoveu, aos sujeitos desta pesquisa, o estabelecimento de um processo corporal, que os possibilitou: assumir suas origens, se redescobrir como brasileiro, ampliar os referenciais socioculturais, liberar a expressão do corpo, abrir um processo criativo, assumir a identidade do corpo e gerar uma dança integrada e original.

Palavras-chave: Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), Inventário no Corpo, Dança do Brasil, Criação, Pesquisa.

ABSTRACT

This research aimed to deepen the axis Inventory in the Body Method Dancer-Researcher-Performer (DRP), through its application to a group of student volunteers, in order to ascertain the degree of incidence and mode of occurrence of the following items: the rejection of Brazilian culture, the discovery of *culture veiled* and the discovery of *vital gestures*. The subjects were college students from the following institutes and faculties of the University of Campinas, Institute of Arts, Institute of Philosophy and Humanities and Faculty of Physical Education. This project was approved by the Ethics Committee of the School of Medical Sciences (CEP Opinion No. 679/2008). In the axis Inventory in the Body one has a contact with the tools of the DRP Method and are developed numerous activities to search for data on social and cultural history. The research began to reveal to the subjects participating data veiled from their cultures, which are assumed to have promoted the deal with feelings of rejection to the Brazilian culture. The development process has brought to the subjects a greater contact with themselves and the begin of discovering of their *vital gestures*, which is the *entrance door* to an artistic production quality. The development of the Inventory in the Body worked with a phenomenological view of the body and an integrated vision of dance, where the physical, affective, cultural and social rights were dealt with together. The instruments for data collection were the Questionnaires, the Clay Bodies, the *Dojos* Reports and the Summaries Practices. We use the Structure Situated Phenomenon to analyze the Questionnaires applied. To work for the body and Bodies in Clay used the Content Analysis, talking with an Expression Analysis, through the DRP Physical Structure and Technical Senses. The development of the body axis Inventory in the Body Method DRP promoted to the subjects of this research, the establishment of a body process, which enabled them, to take their roots, to rediscover herself as a Brazilian, broadening the socio-cultural references, to release the body expression open for a creative process to assume the body identity and generate an integrated and original dance.

Keywords: Dancer-Researcher-Performer (DRP), Inventory in the Body, Dance Brazil, Creation, Research.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....19

2. INTRODUÇÃO.....27

3. OBJETIVOS E MÉTODOS.....31

4. METOLOGIA.....33
4.1. TIPO DE PESQUISA
4.2. PROCEDIMENTO
4.3. SUJEITOS
4.4. INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS
4.5. ANÁLISE DOS DADOS

5. RESULTADOS DOS QUESTIONÁRIOS.....39
5.1. QUESTIONÁRIO APLICADO NO INÍCIO DAS SESSÕES DE DESENVOLVIMENTO DO INVENTÁRIO NO CORPO
5.2. QUESTIONÁRIO APLICADO NO FINAL DAS SESSÕES DE DESENVOLVIMENTO DO INVENTÁRIO NO CORPO
5.3. ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS QUESTIONÁRIOS

6. RESULTADOS DOS CORPOS NA ARGILA.....105
6.1. CORPOS NA ARGILA
6.2. ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS CORPOS NA ARGILA

7. RESULTADOS DOS *DOJOS*.....135
7.1. RELATOS DOS *DOJOS*
7.2. ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS RELATOS DOS *DOJOS*

8. RESULTADOS DAS PRÁTICAS CORPORAIS.....171
8.1. SÍNTESES PRÁTICAS
8.2. ANÁLISE DAS SÍNTESES PRÁTICAS

9. DISCUSSÃO.....201

10. CONLUSÃO.....209

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....211

12. ANEXOS.....217
12.1. ANEXO 1 - PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
12.2. ANEXO 2 - PARECERES DOS RELATÓRIOS PARCIAIS DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
12.3. ANEXO 3 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
12.4. ANEXO 4 - QUESTIONÁRIO INICIAL
12.5. ANEXO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL
12.6. ANEXO 6 - ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS
12.7. ANEXO 7 - TABELAS DOS RELATOS DOS *DOJOS*

1. APRESENTAÇÃO

O Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi criado nos anos 80 e, desde então, continua sendo desenvolvido pela Profª. Drª. Graziela Rodrigues. A trajetória do Método BPI iniciou-se com um processo realizado no próprio corpo da autora-criadora. Este Método foi sendo aperfeiçoado e explorado como processo criativo e de formação artística. A Profª. Drª. Graziela Rodrigues é docente do Curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) desde 1987, onde vem aplicando e desenvolvendo o Método BPI. Segundo Rodrigues (2003), o BPI inova por legitimar o corpo do bailarino como o eixo do processo criativo.

O Método BPI é realizado sob uma perspectiva sistêmica, cujo foco é a identidade do corpo, onde se contemplam aspectos físicos, emocionais e sociais de maneira integrada.

O BPI é um método de pesquisa e criação artística que possui três eixos bem delineados: O Inventário no Corpo[1], O Co-habitar com a Fonte[2], e A Estruturação da Personagem[3]. Os três eixos do BPI são indissociáveis, bem como o artista de seu desenvolvimento pessoal. Estes três eixos são constituídos de várias etapas que, muitas vezes, se inter-relacionam e se interligam.

Há dezesseis anos, trabalho com o Método BPI. Meu primeiro contato com este Método foi durante a minha graduação em Dança (1990-1995), na Unicamp, com o desenvolvimento de disciplinas ministradas pela Profª. Drª. Graziela Rodrigues.

---

[1] "No espaço-tempo do Inventário no Corpo estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Além de significar a primeira fase do Processo, os conteúdos e as dinâmicas aqui presentes estarão nas fases seguintes quando se fizer necessário uma maior fluidez do movimento na pessoa que o está vivenciando. Nesta fase introdutória, a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social.". (RODRIGUES, 2003, p. 79).

[2] "Nesta fase ocorre a saída dos espaços físicos convencionais da dança para se entrar numa realidade circundante à pessoa. O núcleo destas experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira, porque nelas habitam corpos com outras máscaras sociais que proporcionam outros referenciais, quer sejam outros espaços cujo conteúdo/paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investigá-lo.". (RODRIGUES, 2003, p. 105).

[3] "Após o Co-habitar com a Fonte dá-se início à Estruturação da Personagem. A personagem emerge do Co-habitar com a Fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa.". (RODRIGUES, 2003, p. 121).

Em 1994, participei da montagem cênica do espetáculo "Interiores"[4], onde vivenciei todo o Processo de Formação do Método BPI. Em 1996, fiz a assistência de direção do espetáculo "Diante dos Olhos"[5], dirigido por Graziela Rodrigues. Nos anos de 1999 e 2000, auxiliei a montagem do espetáculo "Veias da Terra"[6], realizado sob a ótica deste Método.

Ministrei aulas, realizei pesquisas e projetos com o Método BPI. Nos anos de 2000, 2001 e 2002 realizei o projeto "O Jongo no Vale do Paraíba e seus sentidos no corpo"[7], com o intuito de desenvolvimento do eixo Co-habitar com a Fonte do Método BPI.

Nos anos de 2005 e 2006, desenvolvi meu projeto de mestrado, com orientação da Profª. Drª. Graziela Rodrigues, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, cujo objetivo foi aprofundar o eixo Estruturação da Personagem do Método BPI, realizando uma criação artística e uma reflexão teórica desta criação. Em agosto de 2007, defendi a dissertação *O Desate Criativo: Estruturação da Personagem a partir do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*, em cuja argüição apresentei o trabalho prático realizado, o espetáculo de dança "O nó das águas"[8].

Como docente do Magistério Artístico, do Curso de Graduação em Dança da Unicamp, desde 2000, venho adotando aspectos do Método BPI para o desenvolvimento das disciplinas por mim ministradas na área da Dança do Brasil.

Em 2004, realizei a assistência de direção do espetáculo "Desvela teu próprio mito"[9], dirigido por Graziela Rodrigues.

Desde 2008, venho assumindo orientações de iniciações científicas sob a ótica do Método BPI. Orientei os seguintes projetos: "Porta Bandeira: Pesquisa de Campo, Vivências e Confluências"[10], "Criação Artística: Porta-Bandeira e as suas Confluências em meu Corpo"[11] e "Co-habitar com a Fonte: vivências e desdobramentos a partir do Grupo de Batuque e Teatro da Ponte do Gravatá"[12]. Atualmente oriento o projeto "O Co-habitar com a Fonte: pulsos, impulsos, fluxos e pontuações da manifestação da umbanda em meu corpo"[13].

Desde 2007, integro o Grupo de Pesquisa "Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil" do CNPq, liderado por Graziela Rodrigues.

Em 2009, recebi da Profª. Drª. Graziela Rodrigues a declaração de ser Diretora do Método BPI. E ainda neste mesmo ano, atuei como diretora do espetáculo "Semba"[14].

---

[4] Bailarinos-Pesquisadores-Intérpretes: Ana Carolina L. Melchert, Claudia Soares, Clermont Pithan, Lara Rodrigues Machado e Paula Caruso Teixeira. Direção: Graziela Rodrigues. Estréia em 1994.
[5] Bailarinas-Pesquisadoras-Intérpretes: Daniela Kuhn e Larissa Sato Turtelli. Direção: Graziela Rodrigues. Estréia em 1996.
[6] Da Bailarina-Pesquisadora-Intérprete Larissa Sato Turtelli.
[7] Esta pesquisa contou com o auxílio à pesquisa individual do Fundo de Apoio ao Ensino e a Pesquisa da Unicamp (FAEP). O objetivo principal era estudar e documentar o jongo, na região sul do Vale do Paraíba (SP), através da realização de um rastreamento, pesquisas de campo (co-habitando com as fontes), laboratórios corporais e registros audiovisuais.
[8] Bailarina-Pesquisadora-Intérprete: Ana Carolina L. Melchert. Direção: Graziela Rodrigues. Estréia em 2007.
[9] Bailarinas-Pesquisadoras-Intépretes: Caroline Prata Alves, Elisa Araujo e Kelly Cristina de Paiva Gonçalves. Direção: Graziela Rodrigues. Estréia em 2004.
[10] Desenvolvido pela aluna Laísa Forquim.
[11] Desenvolvido pela aluna Laísa Forquim.
[12] Desenvolvido pela aluna Flor Murtha.
[13] Desenvolvido pela aluna Carina Estevão Garcia Costa.
[14] Bailarina-Pesquisadora-Intéprete: Laísa Forquim. Direção: Ana Carolina L. Melchert. Estréia em 2009.

Nas disciplinas de Dança do Brasil, do Curso de Graduação em Dança, cujas ementas contemplam o contato com manifestações culturais brasileiras e investigações que envolvam a história pessoal do aluno, venho aplicando o eixo O Inventário no Corpo do Método BPI.

A prática desta experiência vem me confirmando alguns aspectos deste eixo, que se mostraram pertinentes com grupos diversos.

Num primeiro momento, os alunos mostram uma noção estereotipada e folclórica das manifestações populares brasileiras. O que difere da concepção destas manifestações no Método BPI, as quais são vistas como uma cultura viva, dinâmica, e com caráter de resistência cultural[15]. A primeira visão que os alunos possuem é como a de um cartão postal: uma referência estancada da cultura brasileira. Eles se referem a esta cultura como se não fizessem parte dela e como se ela estivesse muito distante de suas realidades cotidianas. Muitos até acreditam possuírem uma origem européia pura e distante da nossa miscigenação cultural e racial.

Essa referência distanciada e pré-concebida dos alunos em relação às manifestações brasileiras é trabalhada ao longo do eixo Inventário no Corpo, através de diversas ações, resultando em descobertas de novos paradigmas.

No eixo do Inventário no Corpo, foco desta pesquisa, tem-se um contato com as ferramentas[16] do Método BPI, que são: Técnica de Dança, Técnica dos Sentidos, Laboratórios Dirigidos, Pesquisas de Campo e Registros.

É através da Técnica de Dança que o aluno entra em contato: "com aspectos simbólicos e estéticos da cultura à margem da sociedade brasileira, isto o predispô-lo-á a um contato com suas emoções" (RODRIGUES, 2010, p. 1).

Rodrigues (2010), no texto *As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisdor-Inérprete)*, nos elucida o surgimento e a natureza da Técnica de Dança:

> O método BPI dispõe de uma grande quantidade de pesquisa de campo, em diversos segmentos sociais, incluindo-se de etnias indígenas e culturas africanas no Brasil, principalmente estudadas nos rituais afro-brasileiros e nas festividades detentoras de uma forte resistência cultural. A autora estudou e decodificou as técnicas corporais aí existentes, identificando uma organização física e sensível do corpo que não é considerada na Dança erudita ou de palco. Estes estudos foram sintetizados no que veio a ser chamado **Estrutura Física e Anatomia Simbólica**. (RODRIGUES, 2010, p.1).

Encontramos a descrição da Estrutura Física e da Anatomia Simbólica no livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*, de Rodrigues (1997, p. 43 a 55). A Estrutura Física é provinda das manifestações populares brasileiras, que mantêm um caráter de resistência cultural, e é "fruto das análises e desdobramentos, de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções presentes nas ações rituais de celebração da vida" (RODRIGUES, 2003, p.87).

Rodrigues (1997) nos ilustra como foi construída a Estrutura Física do BPI:

> A Estrutura-Física, que contém as relações de corpo-sentido, foi construída a partir da observação, do estudo, do aprendizado e da incorporação de movimentos contidos nas manifestações populares, através da vivência do campo e da atuação do bailarino-intérprete com este universo. A abordagem que fazemos do corpo brasileiro, retirada das

[15] O conceito de cultura popular desenvolvido por Gomes e Pereira (1992) e Bosi (1994) assemelha-se à abordagem das manifestações populares brasileiras no Método BPI. Estes autores consideram a cultura popular como um modelo alternativo, com uma ordem social e percepção de mundo diferente do das classes dominantes.

[16] Essas ferramentas embasam os três eixos do Método BPI: Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem.

> fontes de pesquisa, resulta numa técnica integrada aos sentidos. Esta constitui a base de desenvolvimento do Processo (...) (RODRIGUES, 1997, p. 24).

Os pés enraizados, num profundo contato com o solo, são as bases da Estrutura Física. Há um alinhamento da estrutura óssea a partir da posição paralela dos pés[17]. As articulações do corpo são trabalhadas com espaços, para promover uma maior mobilidade de todo o corpo. A musculatura do corpo é trabalhada em espiral. O movimento é realizado pensando em movê-lo a partir da ossatura do corpo.

Na Anatomia Simbólica o mastro votivo das manifestações populares brasileiras simboliza o eixo do corpo. A parte inferior do corpo-mastro está enraizada no solo em oposição à sua parte superior, que se impulsiona ao céu. A bacia, na região do cóccix, trabalha o peso do corpo a favor da gravidade, criando um prolongamento imaginário da coluna que vai até o chão (rabo), formando uma terceira base para o corpo. A pelve centraliza o centro de força do corpo, distribuindo as "energias" (oposições) do movimento para cima e para baixo. Na parte superior do corpo, mais especificamente no centro do osso do esterno, centraliza-se o estandarte do mastro-votivo, que é maleável e possui movimentos de expansão e contração.

A Estrutura Física do BPI possui diversas qualidades de enraizamento dos pés (raízes profundas, médias e soltas), posturas (vertical, horizontal, perpendicular e abaulada), pulsos (vertical, horizontal e pendular) e tônus (de apoio e de resistência, em diversas gradações).

Exercita-se, conjuntamente com a Técnica de Dança a Técnica dos Sentidos, através do desenvolvimento do Circuito de Imagens, no qual uma sensação conduz uma imagem, um movimento e um sentimento. A ordem deste Circuito de Imagens é variável, pois há uma conexão de todo o circuito, podendo este ser acessado em sua totalidade.

Rodrigues (2010) explicita o que seja a Técnica dos Sentidos:

> É um referencial para o Intérprete trafegar em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente. Ele estará, ao longo do desenvolvimento dos eixos, em exercício corporal com as imagens, sensações, emoções e movimentos advindos em cada fase, descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração. (RODRIGUES, 2010, p. 2).

A partir da Técnica de Dança e da Técnica dos Sentidos, o bailarino entra em contato com suas sensações e percepções. Não há modelo a ser seguido e o importante é o contato real com aquilo que se vivencia. Exercita-se o referencial interno e não o externo, que é pautado pelas estruturas vigentes. "Essas técnicas dão o suporte ao Intérprete, pois os circuitos vivenciados no método BPI não são uma idealização e sim um contato profundo consigo e em interação com o outro." (RODRIGUES, 2010, p. 2).

De início, os alunos possuem dificuldades em exercitar o referencial interno, pois eles provêm de uma formação de aprendizagem onde há um modelo externo idealizado muito forte. Mas, com o desenrolar do trabalho, a mudança do referencial externo para o interno passa a ser vivenciada pelos alunos como um exercício prazeroso de liberdade de expressão.

Essa visão formal do que seja a dança não é exclusividade dessa ou daquela técnica. Por vezes, encontramos alunos com práticas em danças populares brasileiras, mas com dificuldades em desenvolver contatos com eles próprios. Verificamos que o pré-requisito para o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo é a abertura do intérprete para o contato com suas sensações, percepções e histórias.

[17] Os pés são dispostos paralelamente com um distanciamento alinhado com o tamanho do quadril.

Rodrigues (2003) explica que o desenvolvimento da Estrutura Física do BPI é realizado numa prática pela qual o corpo se encontra mergulhado nos elementos das manifestações populares brasileiras. Registros sonoros, elementos simbólicos e matrizes de movimentos[18], provindas dessas manifestações, são trabalhadas numa dinâmica coletiva de interações de imagens corporais. Há, também, os espaços individuais, os *dojos*[19], onde é desenvolvido um trabalho de criação do próprio espaço, cujos sentimentos destes são os de "aconchego e proteção, pois são preparados para receberem a memória que emerge do corpo" (RODRIGUES, 2003, p. 85).

Os espaços individuais, os *dojos*, pertencem à ferramenta Laboratórios Dirigidos do Método BPI e são estes laboratórios que "são elaborados pelo Diretor de forma individualizada para que ocorra o reconhecimento da memória no eixo Inventário no Corpo". (RODRIGUES, 2010, p. 2).

As questões culturais presentes nas dinâmicas de trabalho afloram um movimento de identificação ou de estranhamento. Estes movimentos são trabalhados como investigações pessoais. A maioria dos alunos oscila entre um movimento e outro e, alguns poucos, tendem a permanecer fixados a uma polaridade. Quando isto ocorre verificamos que o aluno ainda está preocupado com o seu modelo idealizado.

No eixo Inventário do Corpo, são desenvolvidas inúmeras atividades para a busca de dados sobre a história cultural e social. Aqui, utilizamos também a ferramenta Pesquisa de Campo do Método BPI, que, no eixo do Inventário do Corpo, está voltada para a pesquisa nos "ambientes que dizem respeito ao Intérprete" (RODRIGUES, 2010, p. 2). O intuito dessas atividades é auxiliar o bailarino no desenvolvimento do inventário em seu corpo.

A pesquisa realizada começa a revelar aos alunos dados da sua *cultura velada*, que são "crenças omitidas pelos familiares e mesmo origens mais humildes que se quer ignorar" (RODRIGUES, 2003, p. 84). São comuns descobertas de parentes que foram ou são integrantes de manifestações populares (congadeiros, umbandistas, foliões de Reis), bem como de parentes que pertenceram ou pertencem a segmentos sociais distintos (benzedeiros, roceiros, curandeiros).

Como exemplo de descoberta da *cultura velada*, transcrevo um trecho do artigo da bailarina Laísa A. B. Forquim, no qual ela descreve o aprofundamento do seu inventário no corpo, através do processo de criação do espetáculo "Semba":

> Averiguou-se sua história e descobriu-se que sua tataravó paterna era índia e sua bisavó era bugre, índia aculturada da cidade. Ambas de região interiorana do Paraná. Esta revelação foi surpreendente para a bailarina, pois além de desconhecer estes dados, não teve contato com seus antepassados paternos. Apenas sabia da existência da avó e das suas dificuldades financeiras para criar seu pai. Outro registro importante descortinado de seu inventário foi de ter descoberto que seu pai benzia pessoas com dores, quando era criança. (FORQUIM & MELCHERT & RODRIGUES, 2010, p. 5).

É interessante observar que universos rurais de pessoas ligadas à terra e devotas de algum santo ou religiosidade começam a ser descortinados, juntamente com valores e afetos, proporcionando aos alunos novas descobertas corporais. O que parecia ser distanciado e negado vai sendo assumido e passa a fazer parte da realidade do

[18] Matriz de movimento "é um movimento que agrega conteúdos pertinentes a uma dada manifestação e possui um caráter gerador de paisagens, sensações, sentimentos e movimentos" (MELCHERT, 2007, p. 3).
[19] Procedimento laboratorial do Método BPI, onde se delimita um espaço individualizado para que o corpo dê vazão à sua memória corporal, aos seus movimentos, às suas imagens e aos seus sentimentos.

corpo. Importante salientar que o que é solicitado aos alunos é que eles se permitam vivenciar suas percepções e sensações, descobrindo o que está presente em seus corpos, num movimento de retirar (escutar) do corpo.

Um momento importante do processo é quando o aluno enfrenta seus sentimentos de rejeição e passa a se abrir para novas descobertas, originando o contato com sua realidade gestual.

Uma aluna ao trabalhar com suas paisagens[20] em seu *dojo* percebe-se como uma criança brincando no solo. Neste momento, ela se identifica com a imagem de sua avó num terreiro de umbanda. Esta era uma lembrança que lhe causava medo, pois havia ficado assustada ao ver, quando criança, sua avó incorporada por um Erê (entidade criança). Com o desenvolvimento de sua pesquisa individual ela passou a ver a religiosidade de sua avó como uma herança cultural e identificou o sentido de aconchego e liberdade de expressão do seu *dojo* com o terreiro de sua avó.

O desenvolvimento do processo faz com que os bailarinos tenham maiores contatos consigo mesmos e comecem a descobrir os seus *gestos vitais*. Rodrigues (1999, p. 108) nos apresenta em seu texto *O bailrino-pesquisdor-intérprete incorpora uma realidade gestual* a importância da descoberta dos *gestos vitais* para o bailarino: "Uma importante condição para a construção de sua dança é a liberdade de dançar, isto é, sem a cristalização de códigos gestuais e sim a construção do gesto que está em contato com a vida".

Posteriormente, em sua tese de doutorado, Rodrigues (2003) define o que sejam os *gestos vitais*:

> A realidade gestual é a síntese do processo nesta fase. Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, proporcionado-lhe a abertura de seu processo criativo (RODRIGUES, 2003, p. 96).

Como *gestos vitais*, cito alguns exemplos significativos dos alunos: ser ninado no colo da mãe, enquanto ela balançava o pedal da máquina de costura; andar no mangue em busca de caranguejos; dançar com os pés em cima dos pés do pai; fazer panelinhas de barro enquanto sua mãe cozinhava; dançar carimbó na praça com o pai; fugir do palhaço da Folia de Reis.

A bailarina Laísa A. B. Forquim descreve a descoberta de seus *gestos vitais*, ao longo do seu inventário corporal:

> Verificou-se também, através do aprofundamento do seu Inventário no Corpo, a presença das atividades profissionais de suas avós e bisavós, as quais costuravam, lavavam e cozinhavam para fora. (...) Esses afazeres, de costurar, lavar e cozinhar, foram percebidos e sentidos pela bailarina como seus gestos vitais, que são aqueles que lhe conferem vitalidade e abrem o processo criativo. (FORQUIM & MELCHERT & RODRIGUES, 2010, p. 5).

Rodrigues (2003) explica que o espaço-tempo do Inventário no Corpo é o da não-cena, onde não deve haver preocupações com resultados externos.

É comum que alguns alunos possuam dificuldades em trazer paisagens para seus *dojos*. Sempre que isto ocorre, esclareço a eles que não devem se preocupar em dar respostas, que eles podem permanecer em seus espaços individuais apenas com seus movimentos interiores. Com o passar do tempo, esses alunos relatam que passaram a ter imagens em seus *dojos* e que fora importante vivenciar um período de "decantação" para que suas paisagens começassem a aflorar. Eles relatam que, com esta liberdade de não terem que dar respostas, foram auxiliados a entrar em contato com seus "movimentos que saiam de dentro"; ou seja, de suas realidades gestuais.

Verifico que o desenvolvimento do Inventário no Corpo tem sido uma experiência gratificante para os alunos, proporcionando-lhes descobertas de sua *cultura velada* e de seus *gestos vitais*; o que lhes permite uma mudança

[20] Citando Rodrigues (2003, p. 126): "(...) defino Paisagens como sendo os espaços onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo. De forma similar Antonio Damásio (2000) define sentimentos como sendo paisagem do corpo".

de referencial (do externo ao interno), um vivenciar o corpo como uma unidade integrada e, conseqüentemente, um desenvolvimento de suas imagens corporais.

No eixo Inventário do Corpo, lida-se com as verdades do corpo, com sua *cultura velada* e com a realidade gestual do bailarino, o que proporciona a este questionar a dança no próprio corpo, realizar uma mudança de referencial e adquirir uma resposta mais consciente de sua dança. Este eixo é a base do processo BPI, uma experiência primeira, que se fará presente no desenvolvimento dos outros eixos. É o momento das autodescobertas, que proporcionam a abertura do processo criativo.

O BPI é um Método único cujo processo prioriza o desenvolvimento do artista, dando condições a este de assumir sua identidade corporal e de gerar uma dança integrada e original.

A formação do diretor do Método BPI exige tempo e aprofundamento nessa metodologia. Para essa formação exige-se que "a pessoa tenha feito seu próprio inventário e encontre-se num momento de abertura para receber o outro e interagir com ele, colocando-se corporalmente aberto em sintonia com as sensações presentes" (RODRIGUES, 2003, p.83).

A perspectiva do diretor do BPI é ver o corpo do outro com uma atitude fenomenológica[21], validando as sensações presentes sem interpretá-las e sem censurá-las. É fundamental que se valide a originalidade de cada corpo.

Sabemos que, no desenvolvimento do Inventário do Corpo, ocorre uma rejeição à cultura brasileira e que mesmo sob negação esta cultura se manifesta corporalmente. Rodrigues (2003, p. 86) esclarece que: "A negação da cultura no corpo é uma forma da marca dessa cultura".

Meu contato com o Método revelou-me momentos únicos nos quais a cultura se manifesta no corpo, sem que este tenha tido a intenção racional de trazer os movimentos das matrizes arquetípicas[22] das manifestações populares brasileiras. Vivenciei estes momentos em mim e presenciei estes momentos com os alunos com os quais trabalhei. Saliento estes momentos como únicos, pois quando há a sua ocorrência vivenciamos integrações nas danças, cujos sentimentos são de totalidade.

A seguir transcrevo um trecho onde relato a manifestação em meu corpo de uma matriz de movimentação denominada de africana, a qual eu desconhecia e que foi acionada por mim através do meu desenvolvimento corporal:

> A orientadora foi quem me chamou a atenção para esta matriz africana e ressaltou-me que quando o corpo está aberto para os sentidos, muitas vezes, "captamos" (incorporamos/realizamos) movimentos que racionalmente desconhecemos, mas que estão associados aos conteúdos expressos pelo nosso corpo, naquele dado momento.
>
> E ao realizar esta ação resgatei uma matriz desconhecida para mim, mas presente nas matrizes afro-brasileiras de movimentação. Foi importante que a orientadora pontuasse esse movimento comigo, pois ele estava aflorando no corpo e através de sua indicação de lançar as pernas para trás fui dando passagem a ele e aí a matriz se configurou. (MELCHERT, 2007, p. 70)

Ao assumirmos nossa *cultura velada*, enfrentamos nossos sentimentos de rejeição à cultura brasileira e abrimo-nos para "descortinar paisagens esquecidas, importantes para alcançar uma produção com vitalidade" (RODRIGUES,

[21] Na perspectiva fenomenológica não se pretende analisar, nem explicar o fenômeno, mas sim descrevê-lo através de uma descrição direta da experiência, tal como ela é, sem suposições ou conceitos pré-estabelecidos. "É uma tentativa de esclarecer o fenômeno como ele é e se apresenta na sua essência". (VIEIRA, 1997, p. 27).

[22] Os arquétipos "em si mesmos eles são irrepresentáveis, mas aparecem na consciência sob a forma de imagens e idéias arquetípicas. Trata-se de padrões ou motivos universais que vêm do inconsciente coletivo, sendo o conteúdo básico das religiões, mitologias, lendas e contos de fadas. Manifestam-se nas pessoas por meio de imagens de sonhos e visões" (PERERA 1985, p. 141).

2003, p. 96). Isto promove uma liberação do corpo, permitindo a este contatar-se com movimentos significativos, individualizados, originais e artísticos.

As descobertas dos *gestos vitais* são as sínteses do processo no eixo Inventário no Corpo, pois é quando os bailarinos entram em contato com suas realidades gestuais. Este momento de descoberta tem mostrado o quão significativa é esta experiência para o bailarino. Comumente, os alunos relatam descobrirem uma nova "potencialidade" corporal, um sentirem-se vivos.

Quando um movimento integra ação, sensação, imagem e sentimento ele ganha qualidade expressiva e artística. E é esta qualidade que é vivenciada pelos alunos como um momento surpreendente. Neste exato momento, o aluno vivencia uma dança integrada e original. Integrada por confluir sensações, movimentos, imagens e sentimentos; original por ser conectada à sua realidade gestual, à sua história social e cultural, bem como, a liberação de uma expressão genuína.

A descoberta da realidade gestual do bailarino é a base para o desenvolvimento de seu processo criativo, a *porta de entrada* para uma produção artística de qualidade. "A visão que se tem da arte está relacionada a um vínculo com a verdade, um sentido de busca profunda do que possa ser o desenvolvimento de um potencial artístico em direção à plenitude" (RODRIGUES, 2003, p. 79).

A aplicação do eixo Inventário no Corpo vem nos demonstrando que este possibilita ao bailarino o desenvolvimento de sua identidade corporal, pois trabalhamos com a identidade do corpo. "Ao se trabalhar com o desenvolvimento da Imagem Corporal lida-se com o próprio corpo e conseqüentemente com a identidade do indivíduo". (RODRIGUES, 2003, p. 104).

2. INTRODUÇÃO

O eixo Inventário no Corpo, juntamente com suas questões teóricas e práticas, vem sendo aprimorado, aplicado e desenvolvido em diversos grupos pela Profª. Drª. Graziela Rodrigues, desde o início do Método BPI, em 1980.

Realizei o eixo Inventário no Corpo primeiramente como aluna da graduação em Dança da Unicamp (1990 a 1995), posteriormente atuei com as seguintes funções no desenvolvimento das atividades deste eixo: como assistente de direção (1996, 1999 e 2004), como docente do Curso de Dança da Unicamp (2000 a 2010), como orientadora de projetos de Iniciação Científica (2008 a 2010) e como diretora do Método em produções artísticas (2009 e 2010).

Vários dados referentes ao eixo Inventário no Corpo já foram apurados, pesquisados, relatados e citados em livro, teses e artigos. Salientamos as obras de referências do Método BPI que são: o livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação* (1997) e a tese *O método do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método* (2003), ambos da Profª. Drª. Graziela Rodrigues, idealizadora, autora e pesquisadora deste Método.

As pesquisas e as atuações práticas com o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo confirmaram os dados bibliográficos já apontados, porém sentíamos a necessidade de uma pesquisa detalhada a respeito da manifestação da *cultura velada* e a descoberta dos *gestos vitais*, nosso objeto de pesquisa. Necessitávamos de uma pesquisa acadêmica cujo enquadramento nos permitisse a verificação e a constatação destes dados de modo minucioso, preciso e com bases comprobatórias.

Essa necessidade deu origem ao atual projeto de pesquisa e a iniciativa de se formar um grupo de alunos que, através do Termo de Livre Consentimento Esclarecido[23], autorizasse a apurar estas questões. Observamos que esse

[23] O Termo de Livre Consentimento Esclarecido encontra-se em anexo.

projeto de pesquisa foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp (FCM)[24], parecer CEP No. 679/2008.

Salientamos o momento atual como oportuno, pois a efetivação de diversos projetos acadêmicos e artísticos com o Método BPI é que nos possibilitou esta pesquisa atual, que se direciona para um apuramento e detalhamento das incidências e dos modos de ocorrência da manifestação da cultura no corpo.

Apresentamos abaixo alguns procedimentos metodológicos, os quais serão mais bem especificados em Metodologia (Capítulo 4), com o intuito de introduzir o leitor à nossa prática corporal e dar a este uma noção da dinâmica geral das sessões de aplicação do eixo Inventário no Corpo.

Para a efetivação do referido projeto formamos um grupo de alunos universitários da Unicamp que, no ano de 2009, desenvolveu, sob minha direção, o eixo Inventário no Corpo. Nesses encontros desenvolvemos as seguintes ferramentas do Método BPI: a Técnica de Dança, a Técnica dos Sentidos, os Laboratórios Dirigidos e os Registros, bem como orientamos a Pesquisa de Campo do eixo Inventário no Corpo.

A sala de dança utilizada em nossos encontros estava aberta e disponível ao grupo com meia hora de antecedência. Nesta já havíamos disponibilizado a presença dos materiais didáticos, tais como as caixas de pedras e os panos de fardos. Objetos estes utilizados para o auxílio da percepção corporal desde 1987 no Curso de Dança da Unicamp.

Contamos com o trabalho de dois bolsistas do Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) da Unicamp, Leandro de Souza e Carlos Oliveira, ambos alunos do Curso de Dança da Unicamp.

A direção e os bolsistas encontravam-se no espaço físico da sala de dança, meia hora antes do início das atividades. Estávamos a postos para atender as necessidades do grupo. Comumente, a direção tirava dúvidas e dava esclarecimentos individualizados.

Ao iniciarmos as atividades, fechávamos a sala e permanecíamos sem contato com o exterior. Preservamos a sala de aula como um espaço onde os sujeitos participantes poderiam se sentir à vontade, sem estar sendo expostos ou observados.

As atividades dos bolsistas eram vistas como parte integrante do processo. Os mesmos estiveram presentes em todos os momentos da pesquisa e foram aceitos pelo grupo como parte da equipe da direção, o que gerou um vínculo de confiança. Saliento que a direção zelou sempre para que todos os dados e a privacidade dos sujeitos participantes fossem preservados.

Começávamos as atividades com uma prática corporal, na qual desenvolvíamos a Técnica de Dança e a Técnica dos Sentidos do Método BPI.

De início, trabalhamos bastante o exercício dos pés nas caixas de solos. Trabalhamos com as seis caixas com tipos de objetos diferentes: pedras de rio, pedras de barro, pedras de brita, pedras de seixo, conchinhas de praia e milho.

O objetivo era que, ao entrar na caixa de solo, o sujeito participante ampliasse a percepção das solas dos pés, exercitando o contato dos mesmos com o objeto, numa ação que poderia variar de um contato suave a profundo. Ao saírem das caixas a indicação era de que os pés realizassem os movimentos que tivessem necessidade. Os pés estavam sensíveis pelo contato e poderiam liberar seus movimentos no solo. A idéia era que os pés ganhassem

[24] Em anexo os pareceres dos relatórios, de aprovação e parcial, do Comitê de Ética em Pesquisa.

"vida própria" para realizarem seus movimentos, movimentos estes que poderiam ser contidos ou expansivos, no lugar ou em deslocamento, com ação externa ou interna. O importante era o contato com o campo das sensações e com suas percepções corporais.

O tempo para este exercício era livre, com cada um realizando-o de acordo com sua necessidade. Porém, havia uma precisão na relação consigo mesmo, pois se o exercício já tivesse finalizado este poderia ser recomeçado com uma nova caixa de solo.

Com o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, este exercício foi sendo aprimorado e foi através dele que passamos a exercitar as bases da Estrutura Física e a Técnica dos Sentidos.

O campo das sensações foi dando passagem a movimentos, sentimentos e paisagens. Os pés começaram a ganhar solos diversos, movimentos e ações variadas, bem como paisagens distintas. O corpo foi exercitando, através de suas bases o exercício de suas imagens corporais.

> No trabalho com a Técnica de Dança ele estará sendo conduzido pelo Diretor cada vez mais para a Técnica dos Sentidos, utilizada pelo método, tendo a percepção de suas sensações, emoções e imagens através do movimento em confronto com esses valores. (RODRIGUES, 2010, p. 2).

As caixas de solos permaneciam o tempo todo no centro da sala de aula. E essa dinâmica descrita acima poderia ser realizada a qualquer momento do trabalho. Sempre que fosse percebido que o corpo havia perdido a qualidade enraizada de contato dos pés com o solo era indicado que essa dinâmica com as caixas fosse realizada.

Portanto, a dinâmica das caixas de solo[25] era realizada no início de nossos trabalhos por todo o grupo e no decorrer das atividades sempre que cada sujeito sentisse necessidade.

Após esse trabalho com as caixas de solo, iniciávamos uma dinâmica coletiva em círculo. Uma grande roda era formada ao redor das caixas. Trabalhávamos uma interação de nossas imagens corporais, na qual todos estavam dispostos lado a lado.

Essa estrutura em roda difere muito das atividades convencionais de dança, pois nelas os alunos são dispostos de maneira hierárquica em frente aos espelhos. A idéia aqui era a de rever esses referenciais tradicionais, proporcionando aos sujeitos participantes o exercício do referencial interno e não do externo.

Nessa dinâmica de interação de imagens corporais, a direção propunha corporalmente ações que objetivavam o exercício dos apoios dos pés, a percepção do eixo, o enraizamento do corpo[26], a soltura das cinturas (pélvica e escapular), o corpo-mastro, as ações arquetípicas das mãos, o tônus muscular, enfim, trabalhávamos com a Estrutura Física e a Anatomia Simbólica do BPI.

Diversas matrizes de movimentos e diversos recortes de manifestações populares brasileiras foram trabalhados. Nosso intuito não foi trabalhar com algumas manifestações específicas, mas sim trabalhar com a maior gama possível de referências.

Citamos como exemplo o trabalho com as seguintes manifestações: Batuque, Batuque de Umbigada, Boi (bumbá, de mamão, de orquestra, de zabumba), Caboclinho, Cana Verde, Capoeira (angola e regional), Carimbó, Cateretê, Catira, Cavalhadas, Cavalo- Marinho, Coco, Congadas, Congo, Dança de São Gonçalo, Fandangos, Folia de

[25] A dinâmica de trabalho que descrevemos é realizada pela Profª. Drª. Graziela Rodrigues desde 1987, portanto são materiais anteriormente testados.
[26] Utilizávamos ao redor da pélvis o pano de fardo, o qual auxiliava na sua percepção e no aterramento do corpo.

Reis, Folias do Divino, Frevo, Jongo, Lundu, Maculelê, Maracatu (nação e rural), Moçambique, Reisado, Samba (de roda, de lenço e de partido alto) e Xaxado. Trabalhamos também os seguintes rituais: indígenas e afro-brasileiros (Candomblé e Umbanda).

Salientamos que, no eixo Inventário no Corpo, quanto maior o contato com diversas manifestações melhor, pois é através de sua simbologia e estética que o sujeito participante poderá se projetar, identificando-se ou não com essas manifestações e, por conseguinte, trabalhando a sua identidade corporal.

> O trabalho no Inventário no Corpo será a partir de uma identificação da pessoa com alguns dos símbolos sentidos através de gestos e de movimentos apresentados pelo diretor na Técnica de Dança, quando ele passa a investigar dados culturais que compõem a sua história cultural. (RODRIGUES, 2010, p. 2).

Realizamos diversas ações com o intuito de auxiliar os sujeitos participantes no desenvolvimento de seu Inventário no Corpo. Por vezes, iniciávamos as aulas com conversas e relatos pessoais acerca dos seguintes tópicos: a origem do nome, o quintal encantado da infância e as referências de terra. Essas conversas ativavam a memória do corpo e funcionavam como um aquecimento corporal destas, pois, no desenrolar da aula, percebia-se que o corpo estava ativado por suas lembranças, o que o auxiliava no Circuito de Imagens.

Uma Pesquisa de Campo com seus ambientes pessoais e familiares foi solicitada aos sujeitos participantes. "Ao mesmo tempo [eles investigam] a sua própria cultura (de onde veio: parentesco, cenário, valores...)" (RODRIGUES, 2010, p.2).

Essas pesquisas repercutiam nos seus trabalhos corporais e vice-versa, pois uma ação retroalimenta a outra. Essas atividades foram revelando os dados da *cultura velada* e foram auxiliando os sujeitos da pesquisa na descoberta de seus *gestos vitais*.

Após a dinâmica coletiva de interações de imagens corporais, passávamos ao trabalho individualizado dos *dojos*, onde o sujeito tinha a oportunidade de receber a sua memória corporal e descortinar os seus *gestos vitais*. Abordaremos os procedimentos e a natureza dos *dojos* mais adiante, no Capítulo 7 (Resultados dos *Dojos*) e no Capítulo 8 (Resultados das Práticas Corporais).

Como finalização das nossas sessões de aplicação do eixo Inventário no Corpo, os sujeitos participantes realizavam seus Relatos, nos quais tinham o espaço para decantarem toda a sua vivência corporal. A ferramenta dos Registros do Método BPI esclarece melhor o que sejam estes relatos: "Os registros irão possibilitar uma reflexão essencial para o Intérprete, auxiliando-o a montar o mapa de consciência de seu processo". (RODRIGUES, 2010, p. 4). Explanaremos melhor esses relatos no Capítulo 7 (Resultados dos *Dojos*) deste trabalho.

Ao término dos trabalhos, a direção e os bolsistas permaneciam no espaço o tempo necessário para que os sujeitos participantes atendessem às suas necessidades.

3. OBJETIVOS E MÉTODOS

3.1. OBJETIVOS

O projeto de doutorado "A descoberta da *cultura velada* e dos *gestos vitais*: um aprofundamento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)" pretendeu aprofundar o eixo Inventário no Corpo do Método BPI, através da aplicação deste a um grupo de voluntários, com o intuito de verificar o grau de incidência e o modo de ocorrência dos seguintes itens: a rejeição à cultura brasileira (manifestações populares brasileiras); a descoberta da *cultura velada*; e a descoberta dos *gestos vitais*.

3.2. MÉTODOS

O Método utilizado para o desenvolvimento deste projeto é o Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Este estudo tem como embasamento teórico o livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação* (1997) e a tese de doutorado *O método do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método* (2003), ambos de autoria da Profª. Drª. Graziela Rodrigues, bem como toda a bibliografia pertinente ao Método[27]:

1) Tese: de Turtelli (2009).
2) Dissertações de: Cunha (2008), Melchert (2007), Nagai (2008) e Teixeira (2007).
3) Livro: de Teixeira & Rodrigues (2008).
4) Capítulos de livros de: Melchert & Rodrigues (2007); Rodrigues (1988); e Rodrigues &Tavares (2007).
5) Artigos de: Braga & Rodrigues (2010); Cálipo & Rodrigues (2010); Costa & Melchert & Rodrigues (2010); Costa & Rodrigues (2010 e 2010); Floriano & Rodrigues (2010); Forquin & Melchert & Rodrigues (2010); Melchert & Rodrigues (2006 e 2010); Melchert (2008 e 2009); Nagai & Rodrigues (2008, 2009 e 2010); Rodrigues (1991, 1991, 1999, 2002, 2007, 2008, 2009, 2010, 2010 e 2010); Rodrigues &Tavares (2003 e 2006); Rodrigues & Müller (2006, 2006 e 2007); Rodrigues & Melchert (2007); Teixeira & Rodrigues (2006 e 2009); e Turtelli & Rodrigues (2006, 2008 e 2010).

[27] A bibliografia exata destas obras se encontra no Capítulo 11, Referência Bibliográfica.

4. METODOLOGIA

4.1. TIPO DE PESQUISA

Pesquisa quantitativa e qualitativa, que se baseia na aplicação do eixo Inventário no Corpo do Método BPI a um grupo de voluntários. Objetivando-se verificar o grau de incidência e o modo de ocorrência dos seguintes tópicos: a rejeição à cultura brasileira (manifestações populares brasileiras), a descoberta da *cultura velada* e descoberta dos *gestos vitais*.

4.2. PROCEDIMENTO

A aplicação do eixo Inventário no Corpo teve a duração de oito meses e contou com 120 horas de duração.

O momento do Recrutamento foi realizado no período de 02 a 20 de março de 2009. Apresentamos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e realizamos entrevistas com os candidatos. Os sujeitos da pesquisa foram estudantes universitários dos seguintes Institutos e Faculdades da Unicamp: Instituto de Artes (IA), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) e Faculdade de Educação Física (FEF).

Iniciamos, no dia 24 de março de 2009, as sessões de aplicação do eixo Inventário no Corpo e encerramos as atividades no dia 03 de dezembro de 2009. O desenvolvimento do eixo foi realizado às terças e quintas-feiras, das 18h30min às 20h30min, na sala AD01 do Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

As sessões de aplicação trabalharam com uma visão fenomenológica do corpo e uma visão integrada da dança, onde os aspectos físicos, afetivos, culturais e sociais foram contemplados conjuntamente. Através de aulas prático-expositivas, pretendeu-se trabalhar os seguintes tópicos da Técnica de Dança, da Técnica dos Sentidos e dos Laboratórios Dirigidos do Método BPI:

- A Estrutura Física e a Anatomia Simbólica
- A autodescoberta da história cultural e social.
- O Circuito de Imagens.
- As matrizes de movimento provindas das manifestações populares brasileiras.

- As temáticas provindas das manifestações populares brasileiras.
- A *cultura velada*.
- Os sentimentos de familiaridade e de estranhamento.
- A realidade gestual.
- Os *gestos vitais*.
- O *dojo* como um espaço de decantação, processamento e expressão.

Ressaltamos que os materiais e as dinâmicas realizadas fazem parte dos trabalhos que vêm sendo realizados, desde a criação do Método (1980), os quais vêm sendo aperfeiçoados e aplicados ao longo desses trinta anos de existência do Método.

4.3. SUJEITOS

Os sujeitos dessa pesquisa foram os estudantes universitários dos seguintes institutos e faculdades da Unicamp: Instituto de Artes (IA), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) e Faculdade de Educação Física (FEF).

4.3.1. Direitos dos Sujeitos

- Ter a identidade e os dados pessoais mantidos em sigilo absoluto.
- Obter esclarecimentos sobre todos os procedimentos utilizados na pesquisa e nas formas de divulgação dos resultados.
- Ter a liberdade e o direito de recusar a participação ou retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa.
- Poder entrar em contato com o pesquisador responsável sempre que julgar necessário.
- Poder contatar o Comitê de Ética em Pesquisa da Unicamp para apresentar recursos ou reclamações referentes a esta pesquisa.

4.3.2. Critério de Inclusão e Exclusão

- A aceitação ou negação de participação nesta pesquisa, através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
- Possuir ou não condições físicas para realizar aulas de dança.
- Freqüência mínima de 75% de participação.
- A autorização ou não da realização de registros audiovisuais[28] das aulas e dos laboratórios de dança. Esses registros são fundamentais para as análises e estudos de movimentos, os quais poderão propiciar um bom desenvolvimento dessa pesquisa[29]. Esses registros audiovisuais só poderão tornar-se públicos com atestado livre e consentido do uso de imagem dos sujeitos dessa pesquisa.

4.3.3. Riscos e Benefícios

4.3.3.1. Riscos

- Não houve desconfortos ou riscos previsíveis ou passíveis de prevenção.

[28] Os registros audiovisuais foram realizados pelos bolsistas SAE (Serviço de Apoio ao Estudante da Unicamp) Leandro de Souza e Carlos Oliveira, sob minha orientação.
[29] Esse tipo de registro é fundamental para uma pesquisa da área da dança, cuja linguagem é o movimento.

- Os sujeitos dessa pesquisa não correram nenhum risco quanto à sua integridade física, difamação, calúnia ou qualquer outro dano moral.

4.3.3.2. Benefícios

Os sujeitos dessa pesquisa puderam beneficiar-se através das possíveis conseqüências:

- O desenvolvimento do seu referencial interno.
- O contato perceptivo com seu próprio corpo e com suas sensações corporais.
- O desenvolvimento de sua consciência corporal.
- O contato com uma visão de dança integrada, onde foram abordados aspectos físicos, afetivos, culturais e sociais.
- O desenvolvimento de sua imagem corporal.

4.4. INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS

Os instrumentos para coleta de dados foram:

- Diários da diretora das atividades preparadas e realizadas para cada seção de aplicação do eixo Inventário no Corpo.
- Registros audiovisuais de cada sessão de aplicação do eixo Inventário no Corpo, através dos quais se pretendeu estudar o desenvolvimento da Estrutura Física e os relatos verbais e corporais dos sujeitos da pesquisa.
- Registros dos *dojos*. Relatos diários dos sujeitos participantes realizados ao final de cada sessão de desenvolvimento do Inventário no Corpo.
- Questionários aplicados no início e no final do desenvolvimento do Inventário no Corpo[30]. Estes questionários continham questões referentes: à descendência e a origem familiar, às manifestações populares brasileiras, à terra de origem e à cultura regional.
- Corpos na Argila[31], realizados no início e no final do desenvolvimento do Inventário no Corpo.

4.5. ANÁLISE DOS DADOS

Para os estudos dos dados coletados pretendeu-se realizar uma análise qualitativa baseada na perspectiva da abordagem fenomenológica e de análise de conteúdo dialogando com uma análise de expressão.

A Fenomenologia é o estudo das essências, onde todos os problemas se resumem em definir essências. É também uma filosofia que repõe as essências na existência e que busca compreender o homem e o mundo a partir de sua "facticidade". Facticidade segundo Martins (1992, p. 51) "é uma maneira de ser-no-mundo, sujeito às contingências como um ser que é lançado ao mundo, mundo que o precede e alcança, no qual o homem, ao ver-se como tal, precisa lutar para encontrar-se." Olhamos para o fenômeno situado buscando nos aprofundar na essência deste universo em questão. "A abordagem fenomenológica não se preocupa com a mensuração dos dados e sim com a essência dos fenômenos" (FIGUEIREDO, 1997, p. 30). Na perspectiva fenomenológica descrevemos o fenômeno, sem explicá-lo ou avaliá-lo com conceitos prévios, mas sim realizando uma descrição da experiência tal como ela é.

---

[30] Esses questionários encontram-se em anexo.

[31] Os corpos na argila foram realizados numa dinâmica onde foi solicitado aos sujeitos participantes que modelassem na argila o seu corpo de maneira mais completa possível. A dinâmica dos corpos na argila será esclarecida mais adiante no Capítulo 6.

Segundo Bardin (1977, p.185), "a análise da expressão é uma técnica pertencente ao domínio da análise de conteúdo na medida em que a passagem pela forma é apenas uma maneira indireta de atingir outro nível". O nível mencionado é o das variáveis inferidas, que se encontra em dois tipos de influência: forma e conteúdo.

A análise da Estrutura Física em movimento nos forneceu uma leitura do desenvolvimento corporal dos participantes da pesquisa. Como exemplo, cito que ao analisar o grau de enraizamento dos pés em relação ao solo, verificando o tipo de contato (máximo, médio ou mínimo) nos fornece a referência de como está o desenvolvimento da Estrutura Física, do corpo-sentido e da Técnica dos Sentidos.

4.5.1. Análise a partir da Estrutura do Fenômeno Situado

4.5.1.1. Fenômenos: Questionário aplicado no início e no fim da aplicação.

4.5.1.2. Metodologia[32]**:** Três momentos, não lineares, nem passos estanques e com um trajeto de idas e vindas. Momentos: descrição, redução e compreensão (interpretação) fenomenológica.

4.5.1.2.1. Descrição: Descrever, espontaneamente, a partir da pergunta.

4.5.1.2.2. Redução: Discriminar as unidades de significado. Unidades percebidas nas descrições dos sujeitos.

4.5.1.2.3. Compreensão (Interpretação): Especificar o significado que é essencial na descrição e na redução. Análise Ideográfica: análise da ideologia que permeia as descrições. Análise Monética: movimento de passagem do individual para o geral. Compreensão das convergências e divergências, que se mostram para casos individuais.

4.5.2. Análise de Conteúdo dialogando com uma Análise de Expressão, a partir da Estrutura Física e da Técnica dos Sentidos do BPI

4.5.2.1. Fenômenos: Corpos na Argila, Registros das Dinâmicas das Aulas e Registros dos *Dojos***.**

4.5.2.2. Metodologia: Para a realização dos estudos dos dados coletados pretendeu-se realizar uma análise de conteúdo dialogando com uma análise de expressão. A análise da Estrutura Física e da Técnica dos Sentidos do BPI forneceu uma leitura do desenvolvimento corporal dos participantes da pesquisa. Para analisarmos os fenômenos a partir da Estrutura Física, levamos em consideração os seguintes aspectos[33]:

- Alinhamento da estrutura óssea.
- Articulações corporais com espaços.
- Musculatura em espiral.
- Movimento iniciado pela ossatura.
- Qualidades de enraizamento dos pés (raízes profundas, médias e soltas).
- Peso na bacia, na região do cóccix, a favor da gravidade. O "rabo" como um terceiro eixo.
- A expansão e contração do tronco.
- O uso da cintura escapular. O movimento de cavar.

[32] Baseada em Martins & Bicudo, 1989 e Martins, 1992.
[33] Na análise dos Corpos na Argila não foram analisados aspectos específicos do corpo em movimento.

- Posturas (vertical, horizontal, perpendicular e abaulada).
- Pulsos (vertical, horizontal e pendular).
- Tônus (de apoio e resistência, em diversas gradações).
- O uso de referencial interno de movimentação.
- A Técnica dos Sentidos (Sensação, Paisagem, Movimento, Sentimento e Modelagem).
- O Circuito de Imagens conduzindo o movimento do corpo.
- A integração de sensação, imagem, sentimento e ação.
- As ações de pontuar e fluir espacialmente.
- As matrizes de movimentos das manifestações culturais brasileiras.

4.5.3. Organização da Análise[34]. Seis Momentos:

4.5. 3.1. Pré-Análise

Organizar e decupar todo o material coletado.

4.5. 3.2. Imersão ou Regra da exaustividade

Ver, ler e escutar intensivamente o material, assimilando o máximo possível dos significados implícitos e explícitos.

4.5. 3.3. Regra da representatividade

A análise pode efetuar-se a partir de uma amostra. A amostragem diz se um tópico a ser investigado faz-se representativo no todo. Aqui verificaremos o grau de incidências dos seguintes itens: a rejeição à cultura brasileira, a manifestação desta cultura no corpo, a descoberta da *cultura velada* e a descoberta dos *gestos vitais*.

4.5. 3.4. Categorização

Organizar em categorias temáticas e/ou identificar significados dentro do material coletado e analisado sistematicamente.

4.5. 3.5. Classificando as categorias

Classificar as categorias verificando quais são recorrentes, pouco significativas ou inválidas.

4.5. 3.6. Interpretação

Construir um modelo, no caso um modelo de avaliação do desenvolvimento da imagem corporal no eixo Inventário no Corpo do Método BPI, ou dialogar com materiais teóricos que auxiliem a clareza dos resultados obtidos.

[34] Baseada em Bardin (1977).

5. RESULTADOS DOS QUESTIONÁRIOS

5.1. QUESTIONÁRIO APLICADO NO INÍCIO DAS SESSÕES DE DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO

Aplicamos o questionário inicial na segunda semana de desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo. Entregamos para cada sujeito participante uma folha de papel contendo oito questões, as quais estão transcritas abaixo:

1) Qual o seu nome?
2) Qual a data e o local de seu nascimento?
3) Qual a sua filiação?
4) Qual a sua descendência e a origem da sua família?
5) Qual a sua referência sobre as manifestações populares brasileiras?
6) Qual a sua referência da sua terra de origem?
7) Qual a sua referência da sua cultura regional?
8) Você já teve algum contato com o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete? Qual?

As questões um, dois, três e oito foram avaliadas de maneira quantitativa, com o objetivo de formar uma idéia geral do grupo participante mantendo as informações individuais resguardadas. Já as demais questões (de quatro a sete) foram avaliadas a partir da Análise do Fenômeno Situado.

Na página seguinte, exemplificamos o processo da Análise do Fenômeno Situado, onde:

1) descrevemos a resposta do sujeito participante à questão[35], no caso, "Qual a sua descendência e a origem da sua família?".
2) Separamos as unidades de significado em números.
3) Realizamos a redução fenomenológica das unidades de significado.

[35] Informamos que as transcrições seguiram os formatos escritos utilizados pelos sujeitos participantes nos seus questionários.

4) Realizamos as convergências dos discursos.
5) Elaboramos as unidades de significado interpretada.
6) Apresentamos a análise ideográfica, que é a ideologia que permeia a resposta.
7) Realizamos a análise monética, que é o momento de passagem do individual para o geral.

SUJEITO 6

(1) Minha mãe é neta de italianos (pelo lado materno). (2) Pouco se sabe sobre as origens do meu pai; arrisco dizer européias.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
(1) Minha mãe é neta de italianos (pelo lado materno).	(1) Mãe neta de italianos.
(2) Pouco se sabe sobre as origens do meu pai; arrisco dizer européias.	(2) Sabe pouco da origem do pai arrisca dizer européia.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Mãe neta de italianos (1). Sabe pouco da origem do pai arrisca dizer européia (2).	**Descendência Européia** 1. Italiana e européia.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 tem origem materna de descendência italiana. Origem paterna incerta, arrisca ser de descendência européia.

ANÁLISE MONÉTICA

CATEGORIAS												
Unidades de Significados Interpretadas	**01**	**02**	**03**	**04**	**05**	**06**	**07**	**08**	**09**	**10**	**11**	**T**
Descendência Européia												
1. Portuguesa, italiana e espanhola	X											
2. Portugueses e italianos		X										
3. Portuguesa, italiana e austro-húngara			X									
4. Italiana e portuguesa				X								
5. Italiana					X							
6. Italiana e européia						X						
7. Alemã e italiana							X					
8. Italiana e espanhola								X				
9. Portuguesa, italiana e espanhola									X			
10. Portuguesa e italiana										X		
11. Portuguesa, espanhola e italiana											X	11

Informamos que todas as respostas dos sujeitos participantes foram analisadas desta maneira e que estas análises encontram-se disponíveis no Anexo 12.6. Para melhor visualização e leitura apresentamos apenas, neste capítulo, a descrição das respostas, a análise ideográfica e a análise monética.

5.1.1. O GRUPO

O grupo foi formado por onze participantes, com faixa etária média de vinte anos de idade e foi composto por sete mulheres e quatro homens.

A maioria dos sujeitos pesquisados (nove) era de alunos do Instituto de Artes (IA). Um era aluno do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) e um da Faculdade de Educação Física (FEF).

O Estado de São Paulo foi o local de maior procedência dos participantes, pois dez eram paulistas e apenas um era procedente do Estado de Minas Gerais. A maioria, nove, era natural dos interiores do Estado de São Paulo e apenas dois participantes eram de Capitais, São Paulo e Belo Horizonte.

Nove dos participantes mencionaram ter tido algum contato com o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e somente dois disseram nunca terem tido nenhum contato.

Desses nove que tiveram contato com o Método, sete eram alunos do Curso de Dança do Instituto de Artes e cursaram disciplinas da área da Dança do Brasil, onde aspectos do Método são desenvolvidos. Desses sete participantes, três mencionaram desenvolver iniciação científica sob a ótica desse Método.

Um participante relatou ter contato com o Método através das Provas de Aptidão em Dança da Comissão Permanente para os Vestibulares da Unicamp (COMVEST) e um através do livro da Profª. Drª. Graziela Rodrigues: *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*.

A seguir apresentamos as análises das questões do questionário aplicado.

5.1.2. QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 1

> Descendência: portuguesa, italiana e espanhola. (2) Origem: camponesa, rural (interior de SP), pai: Monte-Mor/SP, mãe: Bariri/SP.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 possui descendência européia (portuguesa, italiana e espanhola) e uma origem do interior do Estado de São Paulo (Monte-Mor e Bariri).

SUJEITO 2

> 'Acho' de portugueses e italianos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 não tem certeza de sua descendência. Acha que é portuguesa e italiana.

SUJEITO 3

> Tem muita coisa. (1) Pai do meu pai, maior parte de origem portuguesa (já no Brasil há algumas gerações). Minha bisavó tinha o apelido de Vó Mulata, não sei muito bem por quê. Fazenda XXXX, em Franca de café. (2) Mãe do pai tinha mãe argentina, (3) filha de italiano e pai austro-húngaro que veio para o Brasil para fugir da guerra. (4) Conta ela também que tinha parte da família (uma tia ou algo assim) originária do casamento de uma índia XXXX com XXXX (gostaria de saber mais dessa história, mas minha vó sempre embola um pouco na hora de contá-la, de modo que os dados nunca são muito precisos). (5) Pai da minha mãe brasileiro, (6) seu pai era filho de italianos. (7) Sua mãe, que ainda é viva e lúcida com 101 anos, tem na mistura português, e uma índia de mais ou menos duas gerações antes dela, da qual ela não fala muito (a única vez que falou, refiriu-se a ela como "bugra"). (8) Mãe da minha mãe: mãe de descendência portuguesa e (9) pai sírio libanês.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 possui uma origem paterna de descendências européia (portuguesa, italiana, austro-húngara), latino-americana (argentina) e indígena. Já a origem materna possui uma descendência européia (portuguesa e italiana), asiática (sírio libanesa), brasileira e indígena. Quanto à origem racial há a miscigenação do branco (europeu) com o índio tanto em seus antepassados paternos, quanto maternos.

SUJEITO 4

> Sou descendente principalmente de italianos, meu bisavô paterno veio da Itália para o Brasil. O lado materno é mistura de portugueses e italianos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 possui uma descendência européia (italiana e portuguesa).

SUJEITO 5

> Brasileiro, (2) índio, (3) negro e (4) italianos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O sujeito 5 é brasileiro de descendência italiana e brasileira. E de miscigenação racial (branco, negro e índio).

SUJEITO 6

(1) Minha mãe é neta de italianos (pelo lado materno) e (2) seu pai era afro descendente. (3) Pouco se sabe sobre as origens do meu pai; arrisco dizer européias (4) e africanas também.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 tem origem materna de descendência italiana e africana. Origem paterna não sabe ao certo, arrisca ser de descendência européia e africana.

SUJEITO 7

(1) Alemão, italiano, (2) indígena,...

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 tem descendência alemã, italiana e indígena.

SUJEITO 8

Descendência italiana e espanhola. Família já há mais de 2 gerações no Brasil.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 tem família de descendência italiana e espanhola, já com várias gerações no Brasil.

SUJEITO 9

Sou de descendência européia. Meus bisavôs vieram de Portugal (paternos), Itália (materno e paterno) e Espanhola (materna).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 tem descendência européia (portuguesa, italiana e espanhola).

SUJEITO 10

Síria (2) /Italiana/Português (3) /Africana.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem descendência européia (italiana e portuguesa), asiática (sírio) e africana.

SUJEITO 11

Pais brasileiros, avôs também. (2) Bisavôs portugueses e espanhóis por parte de pai. Bisavôs portugueses e italianos por parte de mãe.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem pais e avôs brasileiros. Bisavôs paternos portugueses e espanhóis. Bisavôs maternos portugueses e italianos.

5.1.2. QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	T
Descendência Africana												
1. Africana (6.2)						x						
2. Africana (10.3)										x		02
Descendência Asiática												
1. Sírio-libanês (3.9)			x									
2. Síria (10.1)										x		02
Descendência Brasileira												
1. Brasileira (3.5)			x									
2. Brasileira (5.1)					x							
3. Brasileira (11.1)											x	03
Descendência Européia												
1. Portuguesa, italiana e espanhola (1.1)	x											
2. Acho que portugueses e italianos (2.1)		x										
3. Portuguesa, italiana e austro-húngara (3.1)			x									
4. Italiana e portuguesa (4.1)				x								
5. Italiana (5.4)					x							
6. Italiana e européia (6.1)						x						
7. Alemã e italiana (7.1)							x					
8. Italiana e espanhola (8.1)								x				
9. Portuguesa, italiana e espanhola (9.1)									x			
10. Italiana e portuguesa (10.2)										x		
11. Portuguesa, espanhola e italiana (11.2)											x	11
Descendência Indígena												
1. Família da avó paterna e da bisavó materna (3.3)			x									
2. Índio (5.2)					x							
3. Indígena (7.2)							x					03
Descendência Latino-Americana												
1. Argentina (3.2).			x									01
Origem do Interior do Estado de São Paulo												
1. Monte-Mor e Bariri (1.2)	x											01
Origem Negra												
1. Negra (5.3)					x							01

5.1.2. QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL

RESULTADOS

Os 11 participantes dessa pesquisa mencionaram possuir descendência européia. Dois mencionaram descendência africana, dois asiática e um latino-americana. Apenas três se consideram brasileiros, mas três disseram possuir descendência indígena, sem conseguirem mencionar suas etnias.

Importante salientar que nenhum deles se assumiu como estrangeiro, mas sim como descendentes europeus de segunda geração em diante. Fica evidente que a maioria (08) dos participantes possui uma tendência em negar suas origens brasileiras.

Um participante se declarou de origem negra. E, outro participante, do interior do Estado de São Paulo, referindo-se à sua localidade geográfica.

Pelos dados apresentados acima, percebemos que ocorre uma falta de conhecimento das pessoas quanto às origens e descendências. Há uma supervalorização do europeu e um não reconhecimento quanto às origens brasileiras.

Observando o quadro de análise nomotética, sem conhecer o grupo em questão, poderíamos perceber que os participantes em sua totalidade são estrangeiros, europeus.

5.1.3. QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 1

> Apresentações vistas em eventos, festas de origem popular e em documentários gravados como, por exemplo, TV Cultura e Futura.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 apresenta como referência das manifestações populares brasileiras as vistas em apresentações de eventos, nas festas populares e nos documentários televisivos.

SUJEITO 2

> Referências de criança não lembro muito como referência. (1) Só lembro de festa como São Pedro, Exaltação a Santa Cruz, (2) algumas puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios, manifestações da minha cidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 tem como referências as lembranças das festas de Santos (São Pedro e Santa Cruz) e das manifestações da sua cidade: puxada de rede, ciranda caiçara e moda de índio.

SUJEITO 3

> Hoje depois do trabalho do BPI, creio que se somaram referências, muitas foram reveladoras. (1) Sinto que muitas manifestações, que eu vejo ou aprendo algum movimento, tem algo a ver com meu interior, desperta algo dentro de mim. Me surpreendo um pouco que a maioria delas não tenha relação direta com minha família ou minha criação (pelo menos que eu saiba). (2) Sinto ainda que tenho pouco contato com manifestações populares. Gostaria de ter mais. (3) Quando comecei a ter contato com algumas, principalmente através das aulas de Dança do Brasil, (4) senti algo meio paradoxal: por um lado, parecia uma coisa de outro mundo. Por outro, mexia muito com o meu interior, como se tivesse algo daquilo dentro de mim.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 começou a ter contato na graduação em dança. Teve pouco contato com as manifestações, apesar de querer ter mais. Sente nas manifestações algo a ver com o seu interior, pois desperta algo nele. Possui sentimentos paradoxais de distanciamento e proximidade.

SUJEITO 4

> Para mim só fui ter contato com manifestações populares brasileiras nesse ano quando comecei a ter aulas de Dança do Brasil. (2) Já tinha visto Frevo pela TV algumas vezes e o Maracatu quando uma professora montou (sem ter nenhum dado anterior) para um grupo que eu fazia aulas de *ballet*.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 teve contato com as manifestações populares brasileiras, recentemente no curso de graduação em dança. Contato superficial do Frevo pela TV e do Maracatu pela professora de *Ballet*.

SUJEITO 5

> (1) Carnaval, Festa de Paraitins, Baianas (Candomblé).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 tem como referências das manifestações populares brasileiras as seguintes festividades: o Carnaval, o Boi de Paraitins e o Candomblé.

SUJEITO 6

> Constituem, para mim, expressão coletiva, carregada de sentimentos relacionadas a história do povo; (2) expressão poética, da qual todos os indivíduos necessitam.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: As manifestações populares brasileiras são para o Sujeito 6 expressões coletivas carregadas de sentimentos e expressões poéticas, dos quais todos necessitam.

SUJEITO 7

> Algo bem característico, que seja forte em algumas regiões do país. (2) É cultura pouco valorizada e exercida em regiões menos desenvolvidas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: Para o Sujeito 7 as manifestações populares brasileiras pertencem a uma cultura pouco valorizada, com traços regionais e exercida em regiões menos desenvolvidas.

SUJEITO 8

> (1) Gosto muito das danças, da musica, de assistir e de participar quando posso... (2) Já entrei em contato direto com Maracatu, Coco, Capoeira e assistindo: Cavalo- Marinho, maculelê e outras. (3) Sempre me identifiquei muito com as culturas e cantos que envolvam tambores e é a dança que me dá mais prazer.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 gosta muito e identifica-se, em especial com a dança que lhe dá mais prazer. Já teve contato com as seguintes manifestações: Maracatu, Coco, Capoeira, Cavalo- Marinho e Maculelê.

SUJEITO 9

> Meus contatos com as manifestações populares brasileiras foram aprofundados (e até mesmo conhecidos) a partir do contato com a universidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 teve contato com as manifestações populares brasileiras iniciado e aprofundado na universidade.

SUJEITO 10

> Minhas referências em relação as manifestações populares brasileiras estão intimamente ligada aos festejos folclóricos, e as danças, músicas, vestimenta relacionadas a elas. Exemplo: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem referências ligadas aos festejos folclóricos, tais como: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc.

SUJEITO 11

> Pouca referência. (2) Maior parte de Samba, anterior a faculdade. Capoeira também de criança. Já na faculdade interesse por manifestações populares como Jongo, Umbigada e Maracatu.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem pouca referência. Contato com as seguintes manifestações: Samba, Capoeira, Jongo, Umbigada e Maracatu.

5.1.3. QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Contato na Universidade												
1. Começou a ter contato na graduação (3.3)			x									
2. Contato recente na universidade (4.1)				x								
3. Contato, conhecimento e aprofundamento na universidade (9.1)									x			03
Definição												
1. Expressão coletiva, poética e carregada de sentimentos de um povo, que todos necessitam (6.1)						x						
2. Cultura pouco valorizada, com traços regionais e exercida em regiões menos desenvolvidas (7.1)							x					02
Festejos Folclóricos												
1. Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho (10.1)												01
Festividades												
1. Festa de São Pedro e Santa Cruz (2.1)		x										
2. Carnaval, Festa de Paritins e Candomblé (5.1)					x							02
Identificação												
1. Sente nas manifestações algo a ver com meu interior (3.1)			x									
2. Gosta e identifica-se (8.1)								x				02
Manifestações												
1. Puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios e manifestações da minha cidade (2.2)		x										
2. Maracatu, Coco, Capoeira, Cavalo- Marinho e Maculelê (8.2)								x				
3. Samba, Capoeira, Jongo, Umbigada e Maracatu (11.2)											x	03
Pouco Contato												
1. Vistas em eventos, festas e na TV (1.1)	x											
2. Teve pouco contato (3.2)			x									
3. Frevo pela TV e Maracatu pela professora de Ballet (4.2)				x								
4. Pouca referência (11.1)											x	04
Sentimento paradoxal												
1. De distanciamento e proximidade (3.4)			x									01

5.1.3. QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL

RESULTADOS

Com relação à questão "Qual a sua referência sobre as manifestações populares brasileiras" obtivemos quatro respostas para a unidade de significado interpretada **Pouco Contato**. Nesta unidade, percebemos relatos de pouca proximidade com este universo, contatos superficiais por meios de comunicações e relações etnocêntricas, como podemos observar nos depoimentos abaixo:

> Apresentações vistas em eventos, festas de origem popular e em documentários gravados como, por exemplo, TV Cultura e Futura. (Sujeito 1).
>
> Sinto ainda que tenho pouco contato com manifestações populares. (Sujeito 3).
>
> Já tinha visto Frevo pela TV algumas vezes e o Maracatu quando uma professora montou (sem ter nenhum dado anterior) para um grupo que eu fazia aulas de ballet. (Sujeito 4).
>
> Pouca referência. (Sujeito 11).

Três dos sujeitos participantes mencionaram terem desenvolvido o contato com as manifestações populares brasileiras a partir de seus ingressos na universidade. Podemos observar que as disciplinas de Dança do Brasil do Curso de Graduação em Dança da Unicamp foram as promotoras destes contatos, como podemos constatar nestes três relatos da unidade de significado interpretada **Contato na Universidade**:

> Quando comecei a ter contato com algumas, principalmente através das aulas de Dança do Brasil (...). (Sujeito 3).
>
> Para mim só fui ter contato com manifestações populares brasileiras nesse ano quando comecei a ter aulas de Dança do Brasil. (Sujeito 4).
>
> Meus contatos com as manifestações populares brasileiras foram aprofundados (e até mesmo conhecidos) a partir do contato com a universidade. (Sujeito 9).

Três sujeitos participantes citaram manifestações populares brasileiras, na unidade de significado interpretada **Manifestações**. As citações foram as seguintes: Capoeira, Cavalo- Marinho, Ciranda, Coco, Jongo, Maculelê, Maracatu, Modas Indígenas, Puxada de Rede, Samba e Umbigada. Apenas as manifestações da Capoeira e do Maracatu receberam duas menções.

Na unidade de significado interpretada **Festividades**, dois sujeitos participantes citaram as seguintes festividades: Candomblé, Carnaval, Festa de Paraitins, de Santa Cruz e São Pedro.

Um participante trouxe referências de manifestações (Cavalo- Marinho e Maracatu) e de Festividades (do Divino e de Reis), mas sob a ótica de **Festejos Folclóricos**, a qual diferenciamos do universo das manifestações populares brasileiras.

A visão folclórica, muitas vezes, está associada a uma noção de tradição, de costumes tradicionais; ou seja, a uma ciência da tradição. No Método BPI, trabalhamos com as referências das manifestações populares brasileiras

uma vez que estas resguardam seus sentidos genuínos de festividade e de resistência cultural e possibilitam um contato com um corpo integrado e expressivo, onde os sentidos de vida e de uma qualidade humana estão fortemente presentes[36].

Dois sujeitos trouxeram em suas respostas **Definições**, distintas e opostas, acerca das manifestações populares brasileiras:

> Constituem, para mim, expressão coletiva, carregada de sentimentos relacionadas a história do povo; expressão poética, da qual todos os indivíduos necessitam. (Sujeito 6).
>
> Algo bem característico, que seja forte em algumas regiões do país. É cultura pouco valorizada e exercida em regiões menos desenvolvidas. (Sujeito 7).

Observamos nestas definições movimentos contrários de aproximação. O Sujeito 6 considera as manifestações de uma maneira humanizada (carregada de sentimentos) e igualitária (todos os indivíduos necessitam). Já o Sujeito 7, vê as manifestações como algo característico e provinda de regiões pouco "desenvolvidas".

Aqui é possível observar, novamente, uma visão etnocêntrica com relação ao universo das manifestações populares brasileiras.

A unidade de significado interpretada **Identificação** traz o relato de dois participantes que se identificam e sentem-se próximos das manifestações populares brasileiras:

> Sinto que muitas manifestações, que eu vejo ou aprendo algum movimento, tem algo a ver com meu interior, desperta algo dentro de mim. (Sujeito 3).
>
> Sempre me identifiquei muito com as culturas e cantos que envolvam tambores e é a dança que me dá mais prazer. (Sujeito 8).

Com relação à unidade **Sentimento paradoxal**, encontramos o relato de um participante que ora se sente próximo, ora distante: "Senti algo meio paradoxal: por um lado, parecia uma coisa de outro mundo. Por outro, mexia muito com o meu interior, como se tivesse algo daquilo dentro de mim" (Sujeito 3). Não nos estranha que este mesmo sujeito tenha seus discursos presentes em ambas as unidades, Identificação e Sentimento Paradoxal, pois o movimento de proximidade e distanciamento se faz presente em seus relatos.

Finalizamos considerando que através da quantidade de menções referentes às unidades **Manifestações**, **Festividades** e **Pouco Contato,** podemos observar que o universo das manifestações populares brasileiras é distante dos sujeitos pesquisados.

[36] MELCHERT (2007, p. 27) nos esclarece: "O conceito de cultura popular, a partir da "Base Teórica Interdisciplinar", descrita por Gomes e Pereira (1992), vem ao encontro à visão das manifestações populares brasileiras no BPI. Esta teoria considera a cultura popular como um modelo alternativo, com uma ordem social e percepção de mundo diferente do das classes dominantes. A ambigüidade da cultura popular apresenta-se através de sua face conservadora (ou tradicional), onde se encontra a herança cultural de seus antepassados e de sua face inovadora, onde se encontram os valores das classes dominantes reelaborados. O modelo alternativo do povo, através de um dinamismo de ação, recria o modelo imposto das classes dominantes, dando a ele uma nova perspectiva, num processo dinâmico de recriação e resistência. O imaginário do homem do povo baseia-se, essencialmente, nas relações entre o humano e o sobre-natural (sic), entre profano e sagrado".

5.1.4. QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 1

(1) Um grande quintal com árvores, terras e animais, mas que foi invadido pelo "desenvolvimento" da cidade grande.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 tem como referência de sua terra de origem, um grande quintal com árvores, terras e animais, mas que foi invadido pelo desenvolvimento da cidade grande.

SUJEITO 2

(1) De Taubaté nenhuma, pois eu fui com seis meses para Ubatuba. Então minha terra de origem é Ubatuba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 tem como referência de sua terra de origem, a cidade de Ubatuba, cidade em que viveu.

SUJEITO 3

(1) Batatais. Hoje sei que acontece (ou acontecia, pelo menos) muito mais coisas de manifestações populares naquela região do que eu podia imaginar. Na verdade, não imaginava nada, porque não me lembro de quase nada na minha infância que tenha conexão com cultura popular. (2) A única coisa é que Batatais era, há alguns anos atrás, famosa por seu desfile de escolas de Samba. Eu saí duas vezes no Carnaval. Sei que meus pais saiam em blocos de rua, minhas avós costuravam as fantasias. (3) Eu dificilmente falo que sou de Batatais, pois nunca nem morei lá. Sempre morei em Ribeirão Preto. Mas minha família toda é de Batatais, algumas pessoas de Franca. (4) Eu ia muito a Batatais quando era criança. Ainda vou de vez em quando. A impressão é de uma cidade pacata e tediosa onde nada acontece.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 não se lembra de quase nada da sua cidade natal que tenha conexão com cultura popular. A uma referência que tem de sua cidade natal é o Carnaval. Dificilmente fala que é de Batatais, pois sempre morou em Ribeirão Preto.

SUJEITO 4

(1) Morei somente dois anos e pouco na minha terra de origem, por isso não consigo trazer muita referência. Hoje trago algumas sensações de lá, como alguns cheiros específicos que aparecem "do nada", ou alguns fatos que surgem do nada. Quando estou nesta cidade fico com vontade de não ir mais embora, parece que algo me prende lá, mas não consigo explicar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4, apesar de ter pouca referência de sua cidade natal (como cheiros e fatos), quando está nela não quer ir embora.

SUJEITO 5

(1) Meus pais, minha mãe, meu tio *(in memorian)*, minha avó paterna *(in memorian)*, minha bisa *(in memorian)*, minha tia *(in memorian)*.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 tem como referência de sua terra de origem os seus pais e os seus familiares (tios, avó e bisa), que já faleceram.

SUJEITO 6

(1) Sinto uma relação de contigüidade do meu corpo, ou mais ainda, da minha existência, com a minha terra de origem. Onde quer que eu esteja eu tenho essa sensação. E quando estou lá me sinto seguro e livre.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 tem como referência de sua terra de origem um sentimento de contigüidade, de segurança e liberdade.

SUJEITO 7

(1) Pouco valorizada e influenciada pela cultura estrangeira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 tem como referência a sua cidade natal, que é desvalorizada e influenciada pela cultura estrangeira.

SUJEITO 8

(1) São Paulo? Uma mistura onde tem tudo e mais um pouco.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal, que é uma mistura onde tem tudo.

SUJEITO 9

(1) Minha terra de origem é conhecida pelo seu desenvolvimento do agronegócio. Tornou-se uma cidade de porte grande, mas com uma população voltada a valores conservadores. É um centro de referência para as cidades que englobam sua região. Carrega marcas dos cafezais e das usinas de álcool.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal, que tem um desenvolvimento do agronegócio e possui valores conservadores.

SUJEITO 10

(1) Em relação a minha terra de origem, Piracicaba, três imagens me vêm a cabeça: o rio, que da nome à cidade e perpassa, as abundantes plantações de cana e a idéia do caipira e todos os símbolos que essa figura traz consigo (ex: moda de viola).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal de Piracicaba, com seu rio, suas plantações de cana e a idéia do caipira.

SUJEITO 11

(1) Campinas, período colonial, grande região aristocrática e escravocrata (plantação de café). Posterior formação industrial, econômica e geográfica bem distinta (leste rico, oeste mais pobre – "do outro lado da Anhanguera").

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal, Campinas, de origem aristocrática e escravocrata, e que, atualmente, possui distinções econômicas e sociais.

5.1.4. QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Cidade Natal												
1. Pacata e tediosa (3.1)			x									
2. Pouca referência (4.1)				x								
3. Desvalorizada e influenciada pela cultura estrangeira (7.1)							x					
4. São Paulo: uma mistura onde tem tudo (8.1)								x				
5. Tem um desenvolvimento do agronegócio e possui valores conservadores (9.1)									x			
6. Piracicaba: o rio, as plantações de cana e a idéia do caipira (10.1)										x		
7. Campinas: de origem aristocrática e escravocrata, com distinções econômicas e sociais (11.1)											x	07
Cidade onde viveu												
1. Ubatuba (2.1)		x										
2. Ribeirão Preto (3.3)			x									02
Familiares												
1. Pais, tios, avó paterna e bisavó (5.1)					x							01
Festividade												
1. Referências do Carnaval de Batatais (3.2)			x									01
Quintal												
1. Grande quintal com árvores, terras e animais (1.1)	x											01
Sentimento												
1. Sentimento de contigüidade, de segurança e liberdade (6.1)						x						01

5.1.4. QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL

RESULTADOS

As referências da terra de origem dos sujeitos participantes são suas cidades natais (07) e as cidades onde viveram (02).

A unidade de significado interpretada **Cidade Natal** foi a mais citada pelos sujeitos e nela encontramos descrições gerais das características usuais de suas cidades, descrições depreciativas e falta de referência por ter vivido pouco tempo nestas. Como podemos observar, abaixo.

Descrições gerais das características usuais de suas cidades:

> São Paulo? Uma mistura onde tem tudo e mais um pouco. (Sujeito 8).
>
> Em relação a minha terra de origem, Piracicaba, três imagens me vêm a cabeça: o rio, que dá nome à cidade e perpassa, as abundantes plantações de cana e a idéia do caipira e todos os símbolos que essa figura traz consigo (ex: moda de viola). (Sujeito 10).
>
> Campinas, período colonial, grande região aristocrática e escravocrata (plantação de café). Posterior formação industrial, econômica e geográfica bem distinta (leste rico, oeste mais pobre – "do outro lado da Anhanguera"). (Sujeito 11).

Descrições depreciativas de suas cidades:

> A impressão é de uma cidade pacata e tediosa onde nada acontece. (Sujeito 3).
>
> Pouco valorizada e influenciada pela cultura estrangeira. (Sujeito 7).
>
> Tornou-se uma cidade de porte grande, mas com uma população voltada a valores conservadores. (Sujeito 9).

E por fim, a falta de referência por ter vivido pouco tempo na sua cidade natal:

> Morei somente dois anos e pouco na minha terra de origem, por isso não consigo trazer muita referência. (Sujeito 4).

Com relação à unidade de significado interpretada **Cidade onde viveu**, encontramos os seguintes depoimentos de dois participantes:

> De Taubaté nenhuma, pois eu fui com seis meses para Ubatuba. Então minha terra de origem é Ubatuba. (Sujeito 2).
>
> Eu dificilmente falo que sou de Batatais, pois nunca nem morei lá. Sempre morei em Ribeirão Preto. (Sujeito 3).

As demais unidades de significados interpretadas obtiveram apenas uma menção cada. Apresentamo-las abaixo, com seus respectivos relatos.

Familiares:

> Meus pais, minha mãe, meu tio *(in memorian)*, minha avó paterna *(in memorian)*, minha bisa *(in memorian)*, minha tia *(in memorian)*. (Sujeito 5).

Festividade:

> A única coisa é que Batatais era, há alguns anos atrás, famosa por seu desfile de escolas de Samba. Eu saí duas vezes no Carnaval. Sei que meus pais saiam em blocos de rua, minhas avós costuravam as fantasias. (Sujeito 3).

Quintal:

> Um grande quintal com árvores, terras e animais, mas que foi invadido pelo "desenvolvimento" da cidade grande. (Sujeito 1).

Sentimento:

> Sinto uma relação de contigüidade do meu corpo, ou mais ainda, da minha existência, com a minha terra de origem. (Sujeito 6).

Observando os dados acima podemos constatar que as referências de suas terras de origem estão distanciadas de suas vivências, pois seus relatos enfatizam os locais e as características de suas cidades natais e pouco nos contam daquilo que ficou de mais significativo para cada um. Apenas quando trazem a referência da família, da festividade, do quintal e do sentimento como terra de origem, é que podemos perceber uma maior integração deles com suas experiências, ocorrendo, então, uma mudança do referencial externo para o interno.

5.1.5. QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 1

(1) Cinemas, barzinhos com música ao vivo, shoppings e às vezes teatro e dança.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O sujeito 1 tem como referência de sua cultura regional cinema, bares, shoppings e apresentações de teatro e dança.

SUJEITO 2

(1) É pouco definida para mim, mas tenho os festejos populares e a presença dos índios guaranis de Ubatuba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 tem pouca definição, mas cita os festejos populares e os índios guaranis da região.

SUJEITO 3

(1) Tenho pouco contato, eu sinto. Minha família tem pouco contato. Me sinto um pouco carente neste aspecto. Careço de maior investigação também, eu acho.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 tem pouco contato e carece de investigação.

SUJEITO 4

(1) O que eu poderia descrever não seria muito sobre cultura, poderia ser classificado como religião, mas sempre freqüentei procissões de eventos católicos em alguns feriados santos, algumas festas e quermesses católicas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 tem como referência a religião católica, através de procissões, festas e quermesses.

SUJEITO 5

(1) Carnaval.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 tem como referência de sua cultura regional o Carnaval.

SUJEITO 6

(1) Uma gama de sentimentos e circunstâncias herdada da ancestralidade. (2) Vejo, também, como uma busca de identidade coletiva e um conforto no se identificar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 tem como referência a ancestralidade (circunstâncias herdadas) e uma busca de identidade coletiva.

SUJEITO 7

(1) Alguns pontos fortes que ainda cultivam costumes antigos e na maior parte uma grande influencia norte-americana.
(2) Também há valor e forte prática de religião, ainda sobressaindo a católica.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 tem como referência os costumes antigos, uma grande influência norte-americana e a forte prática da religião católica.

SUJEITO 8

(1) Pouca. Conheço mais sobre outros Estados na verdade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 tem pouco conhecimento.

SUJEITO 9

(1) A cultura que envolve minha vida é caipira. Modas de viola, Folias de Reis, cavalgadas, Catira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 tem como referência a Cultura Caipira: Moda de Viola, Folia de Reis, Cavalgadas e Catira.

SUJEITO 10

(1) Do que me conecta ao interior de São Paulo, as manifestações da cultura caipira, moda de viola, festejos religiosos, festa do Divino, Sírio de Nazaré, Festas Juninas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem como referência a Cultura Caipira: Moda de Viola, Festa do Divino, Sírio de Nazaré e Festas Juninas.

SUJEITO 11

(1) Cultura regional campineira rica em tradição e grupos culturais africanos, características da identidade negra em luta contra a escravidão. (2) Grupos de Samba e blocos de Carnaval. (3) Pela família bastante influência de modos italianos da avó (matriarca) e musicais da era do ouro do radio pelo avô (ambos por parte de mãe). Pelos pais contato musical de festivais (em especial Elis Regina e Chico Buarque) e bossa nova.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem como referência os grupos culturais africanos de Campinas, o Carnaval e os programas musicais (rádio e TV).

5.1.5. QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Atividades de Lazer												
1. Cinema, bar, shopping e apresentações de teatro e dança (1.1)	x											
2. Programas musicais (rádio e TV) (11.3)											x	02
Costumes Antigos												
1. Circunstâncias herdadas (6.1)						x						
2. Grande influência norte americana (7.1)							x					02
Festividades												
1. Carnaval (5.1)					x							
2. Carnaval (11.2)										x		02
Pouco Contato												
1. Tem pouco contato e carece de investigação (3.1)			x									
2. Busca de identidade coletiva (6.2)						x						
3. Pouco conhecimento (8.1)								x				03
Religião Católica												
1. Procissões, festas e quermesses (4.1)				x								
2. Forte prática (7.2)							x					02
Segmentos Culturais												
1. Festejos populares e os índios guaranis de Ubatuba (2.1)		x										
2. Cultura Caipira (9.1)									x			
3. Cultura Caipira (10.1)										x		
4. Grupos culturais africanos de Campinas (11.1)											x	04

5.1.5. QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL

RESULTADOS

A unidade de significado interpretada **Segmentos Culturais** recebeu quatro citações, com as seguintes referências: festejos populares, índios guaranis de Ubatuba, cultura caipira e grupos africanos de Campinas. Apenas a Cultura Caipira foi citada duas vezes.

Já a unidade **Festividades** recebeu duas menções relacionadas ao Carnaval.

Três participantes mencionaram a unidade de significado interpretada **Pouco Contato**. Eles esclareceram que careciam de investigação, conhecimento e de identidade coletiva.

A unidade **Religião Católica** recebeu duas menções dos sujeitos da pesquisa. Como informação da prática religiosa católica eles utilizaram as seguintes citações: procissões, festas, quermesses e forte prática.

Com relação aos **Costumes Antigos** recebemos as seguintes declarações: "Uma gama de sentimentos e circunstâncias herdada da ancestralidade" (Sujeito 6). "Alguns pontos fortes que ainda cultivam costumes antigos e na maior parte uma grande influencia norte-americana" (Sujeito 7).

Dois participantes citaram suas **Atividades de Lazer** como referências de suas culturas regionais. Atividades estas descritas como ir ao cinema, teatro, bar e shopping, bem como escutar programas musicais no rádio ou assisti-los na TV.

Portanto, constatamos que os participantes desta pesquisa não possuem uma definição clara do que seja a sua cultura regional, sobressaindo algumas citações de segmentos culturais e a percepção de terem pouco contato com estes.

5.2. QUESTIONÁRIO APLICADO NO FINAL DAS SESSÕES DE DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO

Aplicamos o questionário final no último dia das aulas do eixo Inventário no Corpo, a 03 de dezembro de 2009. As questões são praticamente as mesmas do anterior, apenas excluída a questão referente ao contato prévio com o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete e incluídas duas outras, com o intuito de avaliarmos como foi a experiência do desenvolvimento do trabalho e como cada participante avaliou o tempo destinado a este. O questionário possuía nove questões, as quais estão transcritas abaixo:

1) Qual o seu nome?
2) Qual a data e o local de seu nascimento?
3) Qual a sua filiação?
4) Qual a sua descendência e a origem da sua família?
5) Qual a sua referência sobre as manifestações populares brasileiras?
6) Qual a sua referência da sua terra de origem?
7) Qual a sua referência da sua cultura regional?
8) Como foi para você a experiência do desenvolvimento do Eixo Inventário no Corpo do Método BPI?
9) Você avalia o tempo utilizado (quatro horas semanais durante oito meses) para as sessões de aplicação do Eixo Inventário no Corpo do Método BPI como satisfatório, razoável ou insatisfatório? Por quê?

Como no primeiro questionário aplicado no início do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, as questões um, dois e três foram avaliadas de maneira quantitativa, com o objetivo de formar uma idéia geral do grupo participante mantendo as informações individuais resguardadas. Já as demais questões (de quatro a nove) foram avaliadas a partir da Análise do Fenômeno Situado.

A seguir apresentamos a análise do questionário final aplicado.

5.2.1. QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 1

(1) Italiana, Portuguesa e Espanhola. (2) A origem da família é do interior de São Paulo, minha mãe é de Itajú, perto de Bauru, meu pai é de Monte-Mor, próximo de Campinas, bem como seus pais. (3) Minha avó materna era de Bauru, perto de Itajú e meu avô materno era do interior do Paraná, próximo à Ponta Grossa.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 possui uma descendência européia e uma origem familiar do interior do estado de São Paulo e do Paraná.

SUJEITO 2

(1) Meus pais são filhos de famílias do Vale (do Paraíba) mesmo. (2) Meus bisas são europeus, mas vieram para trabalhar aqui no Brasil. (3) Mas a família em si é tudo do Vale do Paraíba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 possui uma descendência européia e uma origem do interior do Estado de São Paulo.

SUJEITO 3

(1) Português, (2) índio, (3) sírio-libanês, (1) italiano, (1) austro-húngaro, (4) brasileiros. (5) Um tanto de tudo. (6) Ainda não descobri nenhuma referência negra, mas desconfio muito... Essa parte que se diz sírio-libanesa, no fim das contas, me parecem mais um bando de caboclos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 possui uma origem miscigenada de descendência européia, asiática, indígena, brasileira e negra.

SUJEITO 4

(1) A descendência que minha família sempre diz é de ser descendente de italianos, portugueses e espanhóis. (2) Mas depois de pesquisar para o inventário descobri que tenho raízes negras e (3) indígenas, um pouco distante, mas tenho. (4) Sou uma mistura de diferentes culturas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 possui uma descendência européia, negra, indígena e miscigenada.

SUJEITO 5

(1) Sou descendente dos meus pais, dos meus avôs, tios, bisa. Sou mistura de todos parentes, que quanto mais eu conheço, mais acho que mistura tudo e que veio tudo para mim desde o sangue a herança e a convivência. (2) Meu pai é de índio e negro. Acho que o pai dele devia ser (negro) e a mãe também era mulata, próximo de índio. Avó (índia e negra) e bisa que até morava na tribo. (3) Minha mãe é de brasileiros, diz (ela) que é italiana por causa do sobrenome XXXX, mas ela nunca me fala de alguém que veio da Itália. Acho que talvez a mãe da bisavó da minha mãe (tenha vindo da Itália).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 possui uma origem miscigenada de descendência indígena, negra, brasileira e européia.

SUJEITO 6

(1) Os avós maternos da minha mãe vieram da Itália, do sul. (2) E os avós paternos eram mulatos do interior de Minas, da região de Parapoeba. (3) Sobre a origem da família do meu pai, o pouco que sei é que eram do triângulo mineiro e meu avô, José, ferroviário, levou a família pra várias cidades na busca de boas condições de vida para seus 11 filhos. (4) Pra mim a origem da família não se dá apenas pelos encontros, mas também dentro de nós. A origem da minha família sou eu, o sentimento de viver, um sentimento/significado vital.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 possui uma origem miscigenada de descendência européia e do interior do Estado de Minas Gerais. Para ele, a origem familiar é interna, um sentimento de vitalidade.

SUJEITO 7

(1) Vasta descendência européia, (2) indígena e (3) provavelmente negra e (4) turca. (5) Além de possuir judeus e padres.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 possui uma descendência européia, indígena, negra, judaica e religiosa.

SUJEITO 8

(1) Descendo de espanhóis, (2) portugueses, (3) italianos e (4) índios.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 possui descendência européia e indígena.

SUJEITO 9

(1) Apesar de ter uma família que traz a referência, com os sobrenomes, do povo europeu (italiano, português e espanhol), (2) minha família hoje conhecida, que convivi, viveu e cresceu no Brasil, na região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 possui referências européias nos sobrenomes dos familiares e é de descendência brasileira, de origem do interior dos Estados de Goiás e São Paulo.

SUJEITO 10

(1) Na parte paterna: sírio e (2) africano. (3) Na parte materna: italiano, português e (4) índio.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 possui descendência asiática, africana, européia e indígena.

SUJEITO 11

(1) Sobre etnias, maioria da família portuguesa, de ambos os lados, e da parte da minha avó materna, italiana. (2) Do local todos, desde a vinda ao Brasil, moram em Campinas, e os locais principais são Vila Industrial, Cambuí e Bonfim. (3) Na pesquisa não apareceu nenhuma descendência nem indígena, nem negra.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 possui descendência européia e origem do interior do estado de São Paulo.

5.2.1. QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA - QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Descendência Africana												
1. Descendência paterna africana (1.1)	x											01
Descendência Asiática												
1. Sírio-Libanês (3.3)			x									
2. Descendência paterna Síria (10.1)										x		02
Descendência Brasileira												
1. Brasileiros (3.4)			x									
2. Mãe brasileira. (5.4)					x							
3. Família brasileira (9.2)									x			03
Descendência Européia												
1. Italiana, Portuguesa e Espanhola (1.1)	x											
2. Bisavós e bisavôs de origem européia. (2.2)		x										
3. Português, italiano e austro-húngaro (3.1)			x									
4. Italiana, portuguesa e espanhola. (4.1)				x								
5. Italiana (6.1)						x						
6. Européia e turca (7.1)							x					
7. Espanhola, portuguesa e italiana. (Sujeito 8.1)								x				
8. Italiana e Portuguesa. (Sujeito 10.3)										x		
9. Portuguesa e Italiana. (Sujeito 11.1)											x	09
Descendência Indígena												
1. Índio. (Sujeito 3.2)			x									
2. Descobriu raízes distantes indígenas. (4.3)				x								
3. Pai, avó e bisavó materna de descendência indígena. (5.2)					x							
4. Descendência Indígena. (7.2)							x					
5. Descendência indígena. (8.2)								x				
6. Descendência materna indígena. (10.4)										x		06
Descendência Negra												
1. Acredita possuir referências negras. (3.5)			x									
2. Descobriu raízes distantes negras. (4.2)				x								
3. Pai, avó e bisavó materna de descendência negra. (5.3)					x							
4. Provável descendência negra. (7.3)							x					04
Descendência Religiosa												
1. Descendência religiosa judaica e católica. (7.4)							x					01
Origem do Interior do Estado de Goiás												
1. Da região do interior de Goiás. (9.3)									x			01
Origem do Interior do Estado de Minas Gerais												
1. Região de Parapoeba e do triângulo Mineiro. (6.2)						x						01
Origem do Interior do Estado de São Paulo												
1. Itajú e Monte-Mor. (1.2)	x											
2. Vale do Paraíba. (2.1)		x										
3. Ribeirão Preto. (9.4)									x			
4. Campinas. (11.2)											x	04
Origem do Interior do Estado do Paraná												
1. Próximo de Ponta Grossa. (1.3)	x											01
Origem Interna												
1. Sentimento de vitalidade. (6.4)						x						01
Origem Miscigenada												
1. Um tanto de tudo. (3.4)			x									
2. Mistura de diferentes culturas. (4.4)				x								
3. Uma mistura. (Sujeito 5.1)					x							
4. Mulatos. (Sujeito 6.3)						x						04
Referência Européia no Sobrenome												
1. Mãe considera-se de descendência italiana por causa do sobrenome. (5.5)					x							
2. Sobrenome italiano, português e espanhol. (9.1)									x			02

5.2.1. QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL

RESULTADOS

Dos 11 participantes dessa pesquisa a maioria, nove, considerou como descendência familiar a origem européia. Desses nove, cinco disseram também possuírem descendência indígena e quatro, disseram também possuírem descendência negra. Um disse possuir descendência africana, sem esclarecer se referia-se à raça negra ou ao continente africano. Dois afirmaram possuírem descendência asiática (sírio-libanesa). Um afirmou-se também como brasileiro. Desses nove que possuem descendência européia três se classificaram como "misturados", "mulatos" e como "um tanto de tudo", ou seja, miscigenados:

> Um tanto de tudo. Ainda não descobri nenhuma referência negra, mas desconfio muito... Essa parte que se diz sírio-libanesa, no fim das contas, me parecem mais um bando de caboclos. (Sujeito 3).
>
> Sou uma mistura de diferentes culturas. (Sujeito 4).
>
> E os avós paternos eram mulatos do interior de Minas, da região de Parapoeba. (Sujeito 6).

Portanto, concluímos que estamos lidando com um grupo miscigenado, tanto culturalmente, quanto racialmente e que a liderança de descendência européia acaba por mascarar o dado miscigenado.

Os dois sujeitos que não se consideraram de descendência européia acabaram por reafirmar as observações acima, pois ambos se consideraram brasileiros e de referências européias apenas em seus sobrenomes:

> Minha mãe é de brasileiros, diz (ela) que é italiana por causa do sobrenome XXXX, mas ela nunca me fala de alguém que veio da Itália. (Sujeito 5).
>
> Apesar de ter uma família que traz a referência, com os sobrenomes, do povo europeu (italiano, português e espanhol), minha família hoje conhecida, que convivi, viveu e cresceu no Brasil, na região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto. (Sujeito 9).

Dos onze participantes, seis afirmam possuir descendência indígena e, desses seis, quatro afirmam ter descendência negra, dados que também reafirmam a conclusão acima.

Com relação à localidade, identificamos um grupo de origem familiar do interior e não de capitais, pois quatro são do interior do Estado de São Paulo, um do interior do Estado de Minas Gerais, um do interior do Estado do Paraná e um do interior do Estado de Goiás.

Apenas um sujeito abordou suas descendências religiosas como judaica e católica. E um afirmou perceber sua origem familiar como um sentimento de vitalidade:

> Pra mim a origem da família não se dá apenas pelos encontros, mas também dentro de nós. A origem da minha família sou eu, o sentimento de viver, um sentimento/significado vital. (Sujeito 6).

Concluímos então, que o grupo dos onze participantes é na sua totalidade formado por brasileiros, que na sua maioria são originários de famílias dos interiores dos Estados brasileiros e que possui na sua maioria uma descendência européia (9) e indígena (6).

5.2.2. QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 1

(1) O Maracatu, o Boi, o Candomblé, a Folia de Reis, o Samba, o Carnaval, a Congada, o Batuque de Umbigada, o Frevo, as Quadrilhas das Festas Juninas, o Tambor de Crioula, as "procissões", as festas populares do folclore.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 tem como referência das manifestações populares brasileiras as Festas Populares do Folclore.

SUJEITO 2

(1) São somente as vividas, vistas, todas ao decorrer da minha vida (2) e as recordadas pela busca do inventário.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 tem como referência das manifestações populares brasileiras as vivenciadas no decorrer de sua vida e as recordadas pelo trabalho do Inventário no Corpo.

SUJEITO 3

A minha referência (1) é de corpos bem escavados, modelados com tônus e força da terra, (2) e que têm um pulsar de vida em especial. (3) Tenho essa referência a partir não só do que eu vejo e já vi, mas também das vivências práticas nas aulas de Danças do Brasil. Depois dessas aulas do inventário me familiarizei mais com manifestações que eu não conhecia tanto. (4) O Congado em especial me trouxe uma conexão interna bastante forte. Posteriormente, descobri que vários primos da minha mãe foram criados em cidade onde há guardas de Congado.

(5) A relação com os índios se identificou ainda mais, o quanto me interesso (principalmente meu corpo se interessa) por estes povos. (6) Muita, muita conexão com a terra. Muita, muita raiz. Essas são referências fortes que eu tenho hoje das manifestações populares brasileiras.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 tem como referência das manifestações populares brasileiras corpos com força da terra, enraizamento e que possuem um pulsar de vida. Sua referência foi desenvolvida nas práticas das aulas de Dança do Brasil e do Inventário no Corpo, o que acarretou numa conexão interna e numa identificação corporal.

SUJEITO 4

(1) Desde que entrei na universidade a minha referência sobre as manifestações brasileiras mudou muito, mudou para melhor**.** (2) Antes tinha algumas visões meio estereotipadas, tendo até uma crença que veio de família, que algumas manifestações eram "coisa do diabo". (4) Hoje não vejo isso, deixei de ter essa crença que foi puxada de mãe para filha.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 teve uma mudança e um desenvolvimento do referencial das manifestações populares brasileiras, após sua entrada na universidade, deixando de ter uma visão estereotipada.

SUJEITO 5

(1) Referência para mim forte é o Carnaval e (2) cada vez mais conheço e aprofundo no meio do Samba (tanto corporalmente quanto conhecimento da manifestação). (3) Tenho certeza que vim do Samba.

(4) Para mim manifestação popular é referência do povo que é como nasceu e mantém e preserva suas vivacidades e heranças na medida do possível.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 tem como referência das manifestações populares brasileiras um povo que preserva e mantém sua vivacidade. Possui identificação com o Carnaval, sentindo-se proveniente do Samba e vem tendo um maior conhecimento e aprofundamento corporal desta manifestação.

SUJEITO 6

(1) Não importa para a arte as circunstâncias da vida; só importa que haja vida. E arte é incrustada no humano, muito próxima dos "canais de conexão" com o que é mais Divino e, as vezes, a própria arte é religião. Para mim, todo humano tem essa necessidade de viver arte e se sentir em sintonia com o mundo ao seu redor e seu "Deus" particular, que está em cada um. As manifestações populares são "emanações" destes aspectos humanos. (2) Encher de poesia a dura vida, deixa ela menos dura. Menos dura também na fé. "Fé cega, faca. E o trabalho, além da fé, também inspira poesia, amola!".

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 considera as manifestações populares brasileiras como emanações da necessidade humana de viver e de estar em sintonia com o mundo e com a espiritualidade. E através delas pode-se superar a dura vida cotidiana.

SUJEITO 7

(1) De rituais que ocorrem naturalmente, (2) passados de pai para filho, (3) mas que hoje tem se perdido, tornando-se apenas reprodução e (4) os jovens desinteressados.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 tem como referência das manifestações populares brasileiras os rituais espontâneos, que são repassados através de gerações. Menciona o desinteresse dos jovens por estas manifestações e a tendência destas à cristalização, quando realizadas de maneira reprodutiva.

SUJEITO 8

(1) (Através de) TV, vídeos, oficinas, apresentações: Maracatu, congado, Cavalo- Marinho, Dança Xavante e indígena (TV), Canto Afro, Cavalhada, Samba de roda, Capoeira, bandinhas de rua, Ilubé de Mim (percussão afro).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 tem como referência das manifestações populares brasileiras um contato distanciado através da televisão, de vídeos, oficinas e apresentações.

SUJEITO 9

(1) Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era XXX

(2) Entretanto, a cultura caipira das musicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 tem como referência das manifestações populares brasileiras a lembrança de infância do desfile de Carnaval e possui uma familiaridade com a cultura caipira, a qual pertence ao seu cotidiano familiar.

SUJEITO 10

(1) Minhas referências a manifestações populares brasileiras estão ligadas as festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo, (2) principalmente as que ocorrem na minha cidade, Festa do Divino, Festa de São José, Batuque de Umbigada, Samba de Lenço, Congada, Carnaval.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem como referência das manifestações populares brasileiras as festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo, principalmente as de sua cidade.

SUJEITO 11

(1) Carnaval e Sambas quase que unicamente, da parte familiar em relação a festa e música. Da parte religiosa, um catolicismo pouco praticante.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem como referência das manifestações populares brasileiras a familiaridade com o Carnaval e o Samba.

5.2.2. QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	T
Ancestralidade												
1. Repassagem realizada por gerações (7.2)							x					01
Conexão com a terra												
1. Corpos com força da terra e enraizamento. (3.1)			x									01
Conexão Interna												
1. O contato trouxe uma conexão interna. (3.4)			x									01
Contato com a vida												
1. Corpos que possuem pulsar de vida. (3.2)			x									
2. Preservação da vivacidade (5.3)					x							
3. Viver em sintonia com o mundo e com a espiritualidade. (6.1)						x						03
Contato Distanciado												
1. Através da televisão, de vídeos, oficinas e apresentações. (8.1)								x				01
Festividades												
1. As Festas Populares do Folclore. (1.1)	x											
1. Festas religiosas e Carnavalescas da minha cidade (10.1)										x		02
Identificação												
1. O contato trouxe uma identificação corporal. (3.5)			x									
2. Sente-se proveniente do Samba. (5.1)					x							02
Desinteresse dos jovens												
1. Desinteresse dos jovens. (7.4)							x					01
Familiaridade												
1. Com a cultura caipira (9.2)									x			
2. Carnaval e Samba. (11.1)											x	02
Memória												
1. As vividas e as recordadas. (2.1)		x										
2. Lembrança de infância do Carnaval. (9.1)									x			02
Mudança de referencial												
1. A referência sobre as manifestações brasileiras mudou. (4.1)				x								01
Rituais												
1. Rituais espontâneos. (7.1)							x					01
Referência desenvolvida												
1. Desenvolvida nas práticas das aulas. (3.3)			x									
2. Deixou de ter visão estereotipada. (4.2)				x								
3. Conhecimento e aprofundamento corporal. (5.2)					x							03
Superação do cotidiano												
1. Preencher a vida de poesia. (6.2)						x						01
Tendência a cristalização												
1. Perda com a reprodução. (7.3)							x					01

5.2.2. QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

RESULTADOS

As repostas à questão "Qual a sua referência sobre as manifestações populares brasileiras?" forneceram respostas diversas. Os discursos abordaram os seguintes temas: a) definições do que sejam as manifestações populares; b) referências de manifestações que os participantes tiveram contatos; c) os significados das manifestações para os participantes; d) as proximidades ou os distanciamentos dos participantes às manifestações populares; e) os desenvolvimentos dos referenciais dos participantes em relação às manifestações populares brasileiras.

Com relação à definição das manifestações populares brasileiras os sujeitos pesquisados consideraram estas como **rituais** (1) e **festividades** (2) que possuem uma **ancestralidade** (1), por meio de uma repassagem de seus conhecimentos através de gerações. Atualmente, há um **desinteresse dos jovens** (1) para com estas manifestações e uma **tendência à cristalização** (1), o que as torna uma mera reprodução.

Sete dos sujeitos pesquisados citaram manifestações populares brasileiras com as quais tiveram contato: **Samba** (5), **Congado** (4), **Batuque de Umbigada** (2), **Maracatu** (2), **Boi** (1), **Candomblé** (1), **Capoeira** (1), **Cavalhada** (1), **Cavalo- Marinho** (1), **Cultura caipira** (1), **Dança xavante** (1), **Dança Indígena** (1), **Folia de Reis** (1), **Frevo** (1), **Música Africana** (1) e **Tambor de Crioula** (1).

As festividades citadas foram as seguintes: **Carnaval** (5), **Festa de São José** (1), **Festa do Divino** (1), **Procissões** (1), **Quadrilhas das Festas Juninas** (1) e **Bandinhas de rua** (1).

Com relação aos significados das manifestações populares brasileiras para os sujeitos pesquisados, percebemos que estas promovem um **contato com a vida** (3), uma **conexão com a terra** (1), uma **conexão interna** (1) e uma **superação do cotidiano** (1). Abaixo, as citações referentes aos significados das manifestações.

Contato com a vida:

> A minha referência é de corpos bem escavados, modelados com tônus e força da terra, e que têm um pulsar de vida em especial. (Sujeito 3).
>
> Para mim manifestação popular é referência do povo que é como nasceu e matém e preserva suas vivacidades e heranças na medida do possível. (Sujeito 5).
>
> Não importa para a arte as circunstâncias da vida; só importa que haja vida. E arte é incrustada no humano, muito próxima dos "canais de conexão" com o que é mais Divino e, as vezes, a própria arte é religião. Para mim, todo humano tem essa necessidade de viver arte e se sentir em sintonia com o mundo ao seu redor e seu "Deus" particular, que está em cada um. As manifestações populares são "emanações" destes aspectos humanos. (Sujeito 6).

Conexão com a terra:

> Muita, muita conexão com a terra. Muita, muita raiz. Essas são referências fortes que eu tenho hoje das manifestações populares brasileiras. (Sujeito 3).

Conexão interna:

> O Congado em especial me trouxe uma conexão interna bastante forte. Posteriormente, descobri que vários primos da minha mãe foram criados em cidade onde há guardas de Congado. (Sujeito 3).

Superação do cotidiano:

> Encher de poesia a dura vida, deixa ela menos dura. (Sujeito 6).

Os sujeitos pesquisados também manifestaram suas proximidades ou os seus distanciamentos em relação às manifestações populares. Encontramos as seguintes unidades de significados interpretadas: **memória** (2), **familiaridade** (2), **identificação** (2) e **contato distanciado** (1).

Memória, relatos que descrevem as lembranças dos sujeitos com as manifestações populares brasileiras:

> São somente as vividas, vistas, todas ao decorrer da minha vida e as recordadas pela busca do inventário. (Sujeito 2).
>
> Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era XXX. (Sujeito 9).

Familiaridade, descrições que retratam o envolvimento da família do sujeito pesquisado com as manifestações populares brasileiras:

> Entretanto, a cultura caipira das músicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar. (Sujeito 9).
>
> Carnaval e Sambas quase que unicamente, da parte familiar em relação a festa e música. Da parte religiosa, um catolicismo pouco praticante. (Sujeito 11).

Identificação, relatos de identificação corporal:

> A relação com os índios se identificou ainda mais, o quanto me interesso (principalmente meu corpo se interessa) por estes povos. (Sujeito 3).
>
> Tenho certeza que vim do Samba. (Sujeito 5).

Contato distanciado, um depoimento que retrata o contato com as manifestações populares brasileiras de forma distanciada e por intermédio de terceiros ou pelos meios de comunicação:

> (Através de) TV, vídeos, oficinas, apresentações. (Sujeito 8).

Os sujeitos pesquisados também apresentaram dados referentes aos desenvolvimentos dos referenciais em relação às manifestações populares brasileiras, nos quais encontramos as seguintes unidades de significados interpretadas: **referência desenvolvida** (3) e **mudança de referencial** (1). Aqui, observamos os resultados das vivências do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo:

Referência desenvolvida:

> Tenho essa referência a partir não só do que eu vejo e já vi, mas também das vivências práticas nas aulas de Danças do Brasil[37]. Depois dessas aulas do inventário me familiarizei mais com manifestações que eu não conhecia tanto. (Sujeito 3).
>
> Antes tinha algumas visões meio estereotipadas, tendo até uma crença que veio de família, que algumas manifestações eram "coisa do diabo". Hoje não vejo isso, deixei de ter essa crença que foi puxada de mãe para filha. (Sujeito 4).
>
> Referência para mim forte é o Carnaval e cada vez mais conheço e aprofundo no meio do Samba (tanto corporalmente quanto conhecimento da manifestação). (Sujeito 5).

Mudança de referencial:

> Desde que entrei na universidade a minha referência sobre as manifestações brasileiras mudou muito, mudou para melhor. (Sujeito 4).

[37] Disciplinas de Dança do Brasil ministradas no Curso de Dança do Instituto de Artes da Unicamp, onde aspectos do método BPI são abordados.

5.2.3. QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 1

(1) Os quintais das casas vividas, as árvores da infância (jabuticabeira, limoeiro, pé de romã, a pata-de-vaca, o chapéu de sol, o pé de amora), o cimento, as calçadas, a pracinha, o público, o chafariz, as balanças, os sítios de meu avô, a casa de minha avó, seu jardim, os sítios de meu pai e tios, as árvores, os animais, os cachorros, as aves, as cabras, os eucaliptos, as mangueiras, as amoreiras.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 tem como referência de sua terra de origem os seus quintais: as casas vividas, as árvores da infância, a praça, as pessoas da rua, os sítios dos familiares e os animais.

SUJEITO 2

(1) Terras caiçaras, quintais (inventário)[38], terras onde já passei, ou onde eu vou passar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 tem como referência de sua terra de origem os seus quintais de terras caiçaras, de terras que já passou e de terras que irá passar.

SUJEITO 3

(1) Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue...

(2) Referências que eu tenho de Batatais, hoje, é que não é mais só aquela cidadezinha pequena e pacata. Tem muita terra lá também. Tem Folia de Reis (embora eu nunca tenha visto, já ouvi falar bastante). Acho que deve ter muita coisa lá que eu nem imagino! To com essa coisa dos caboclos... lá deve ter uma caboclada! Tem muito sertanejo ali perto também.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 tem como referência de sua terra de origem sua terra de húmus (imaginária) e suas novas referências de sua cidade natal.

SUJEITO 4

(1) Não tenho muitas referências da minha terra de origem, sai de lá muito pequena e não tenho contato até hoje.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 observa não possuir referências de sua terra de origem, a qual considera sua cidade natal, por ter perdido o contato com esta cidade na infância.

SUJEITO 5

(1) Pra mim hoje minha terra de origem é de barro, é marrom forte, é tanto do meio da mata, e é também da terra que bate o pé e que sai poeira, e é em roda. E pode tá sozinha ou com mais gente. (2) Da terra que dá sustentação pro corpo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 tem como referência de sua terra de origem sua terra de húmus (imaginária), a qual lhe dá eixo e sustentabilidade.

[38] A referência dos quintais foi trabalhada no desenvolvimento de aplicação do eixo Inventário do Corpo. Trabalhamos os quintais como um espaço onde o imaginário é expresso.

SUJEITO 6

(1) Em Minas Gerais me sinto "interno" do planeta terra. Dois trechos do meu inventário respondem bem essa pergunta: quando falo de Minas Gerais e quando falo das minhas referências de terra...

(2) Terra linda com energia de água limpa e cristais e minerais "poderosos".

... muita lama...

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 tem como referência de sua terra de origem sua terra de húmus (imaginária), a terra de estado natal (Minas Gerais), a qual lhe dá o sentimento de pertencimento ao planeta.

SUJEITO 7

(1) Uma cidade quente, bem desenvolvida e organizada, mas que ainda guarda valores.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 tem como referência de sua terra de origem sua cidade natal, a qual é quente, desenvolvida e de valores.

SUJEITO 8

(1) São Paulo é uma megalópole transtornada. Porém tem teatros, apresentações, oficinas, muitas referências à cultura. Sei do entorno que a sustenta onde vive gente mais simples e também sábia (ou não). Canavieiros. Já fiz entrevistas em Cubatão com essas pessoas, sei que elas sustentam a cidade onde nasci.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 tem como referência de sua terra de origem sua cidade natal de São Paulo, a qual considera uma megalópole transtornada, de muitas referências culturais (artísticas) e sociais.

SUJEITO 9

(1) A minha terra de origem é longe, distante. É uma terra inalcançável. Mas também é o chão de cimento lá de casa da cidade. O mesmo chão que fez eu me esconder em um quarto escuro aos quatro anos, depois de desfigurar o rosto. É um chão de cimento que carrega tristezas e uma criança só. É o chão de cama do quarto da XXX que eu dormia tranqüila com seu cheiro incrustado nos lençóis.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 tem como referência de sua terra de origem solos que carregam emoções (medo e tristeza) e sentimentos (impotência, solidão e tranqüilidade) de fatos vivenciados.

SUJEITO 10

(1) As minhas referências de Piracicaba se alteraram um pouco desde o começo do trabalho do inventário, porque comecei a descobrir além da raiz caipira muito evidente na cidade, um número grande de grupos e manifestações de origem afro-brasileira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal. Esta referência foi desenvolvida pelo trabalho do inventário, que acabou descobrindo manifestações de origem afro-brasileira, além da já conhecida cultura caipira.

SUJEITO 11

(1) Sobre a minha terra de origem há várias referências dos meus avôs, pomares, fazendas e a estrada anhanguera ainda de terra. Do meu pai, os brejos do Cambuí. Da minha mãe o quintal (de sua casa no centro e os animais do quintal). Minhas referências são os cantos e as árvores do jardim Pacaembu, e a praia, em especial, o mar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem como referência de sua terra de origem os quintais familiares e os seus: pomares e fazendas dos avôs, os brejos do pai, o quintal da casa da mãe, o jardim Pacaembu, a praia e o mar.

5.2.3. QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
A Imensidão dos Quintais												
1. Casas, árvores, praça, pessoas, sítios e animais (1.1)	x											
2. Terras caiçaras, terras passadas e terras futuras (2.1)		x										
3. Pomares, fazendas, brejos, quintal, jardim Pacaembu, praia e mar (11.1)											x	03
Cidade Natal												
1. Novas referências de Batatais (3.2).			x									
2. Sem referências. (4.1)				x								
3. Cidade quente, desenvolvida e de valores (7.1).							x					
4. São Paulo: megalópole de muitas referências culturais e sociais (8.1).								x				
5. Referência desenvolvida pelo trabalho do inventário (10.1)										x		05
Estado Natal												
1. Minas Gerais (6.2).						x						01
Terra de Afeto												
1. Sentimento de pertencimento (6.1).						x						
2. Impotência, medo, tristeza, solidão e tranqüilidade. (9.1)									x			02
Terra de Húmus												
1. Terra úmida, enlameada, granulada, com raízes, sementes, ossos e sangue (3.1).			x									
2. Terra que dá sustentação ao corpo (5.1).					x							
3. Terra linda, com energia de água, cristais, minerais e de muita lama (6.3).						x						03

5.2.3. QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
RESULTADOS

A metade dos sujeitos pesquisados (5) tem como referência de sua terra de origem a sua **Cidade Natal**. Apenas um sujeito mencionou o seu **Estado Natal** como sua referência de terra de origem, o que nos faz concluir que para a maioria do grupo (6) as localidades onde nasceram são suas fortes referências de terra de origem.

Dos cinco sujeitos que mencionaram a cidade natal como terra de origem:

Dois descreveram suas cidades:

> Uma cidade quente, bem desenvolvida e organizada, mas que ainda guarda valores. (Sujeito 7).
>
> São Paulo é uma megalópole transtornada. (Sujeito 8).

Dois mencionaram que tiveram suas referências desenvolvidas pelo trabalho do Inventário no Corpo:

> Referências que eu tenho de Batatais, hoje, é que não é mais só aquela cidadezinha pequena e pacata. Tem muita terra lá também. Tem Folia de Reis (embora eu nunca tenha visto, já ouvi falar bastante). Acho que deve ter muita coisa lá que eu nem imagino! To com essa coisa dos caboclos... lá deve ter uma caboclada! Tem muito sertanejo ali perto também. (Sujeito 3).
>
> As minhas referências de Piracicaba se alteraram um pouco desde o começo do trabalho do inventário, porque comecei a descobrir além da raiz caipira muito evidente na cidade, um número grande de grupos e manifestações de origem afro-brasileira. (Sujeito 10).

Um disse não possuir referência de sua cidade natal, por ter se mudado de lá muito pequeno:

> Não tenho muitas referências da minha terra de origem, sai de lá muito pequena e não tenho contato até hoje. (Sujeito 4).

Com relação à unidade de significado interpretada **A imensidão dos quintais**, obtivemos três relatos de sujeitos (Sujeito 1, 2 e 11). Nestes observamos descrições que relatam espaços vivenciados, que ganharam a conotação dos quintais[39] pesquisados no Inventário do Corpo. Encontramos, nestes quintais, as seguintes paisagens: casas, árvores, praças, sítios, pomares, fazendas, brejos, quintais, jardins, praias, mares, terras caiçaras, terras passadas e terras futuras. Estas paisagens eram ocupadas por familiares e por animais de estimações.

A unidade de significado interpretada **Terra de Húmus**[40] teve três descrições de paisagens imaginárias de suas terras de vitalidade, como podemos observar nos relatos abaixo:

> Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue... (Sujeito 3).
>
> Pra mim hoje minha terra de origem é de barro, é marrom forte, é tanto do meio da mata, e é também da terra que bate o pé e que sai poeira, e é em roda. E pode tá sozinha ou com mais gente. Da terra que dá sustentação pro corpo. (Sujeito 5).
>
> Terra linda com energia de água limpa e cristais e minerais "poderosos"... muita lama... (Sujeito 6).

---

[39] Trabalhamos as referências dos quintais encantados da infância, que são os lugares da vivência da liberdade de expressão e do extravasamento do imaginário.

[40] No desenvolvimento do Inventário no Corpo trabalhamos a referência da Terra de Húmus nos espaços individuais, os *dojos*. O sentido da Terra de Húmus promove no corpo um contato com o solo, uma busca por paisagens onde o corpo possa estar disposto com vitalidade e fornece ao dojo a sua característica de espaço de acolhimento e aconchego para o recebimento da memória do corpo. Estes princípios encontram-se descritos em Rodrigues (2003). Mais adiante, nos Relatos dos *Dojos*, explicitaremos melhor esta referência da Terra de Húmus no Método BPI.

Na unidade de significado interpretada **Terra de Afeto,** encontramos relatos (2) de sentimentos e emoções vinculados às paisagens vividas.

Neste primeiro relato abaixo, encontramos o sentimento de pertencimento relacionado ao Estado Natal do sujeito pesquisado: "Em Minas Gerais me sinto "interno" do planeta terra" (Sujeito 6).

Já neste segundo relato abaixo, percebemos os sentimentos (de impotência, de solidão e de tranqüilidade) e as emoções (de medo e de tristeza) vinculadas às paisagens onde estes afetos foram vivenciados:

> A minha terra de origem é longe, distante. É uma terra inalcançável. Mas também é o chão de cimento lá de casa da cidade. O mesmo chão que fez eu me esconder em um quarto escuro aos quatro anos, depois de desfigurar o rosto. É um chão de cimento que carrega tristezas e uma criança só. É o chão de cama do quarto da Maria que eu dormia tranqüila com seu cheiro incrustado nos lençóis. (Sujeito 9).

5.2.4. QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 1

> (1) As festas da Igreja, as quermesses, as Festas Juninas, o Carnaval ("de salão"), as festas típicas italianas, holandesas, portuguesas, (2) a Capoeira de Angola, o Batuque de Umbigada (Piracicaba), (3) os grupos populares de Campinas, como os Urugungos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 tem como referência da sua cultura regional as festividades (quermesses, Festas Juninas, Carnaval e festa de nações), as manifestações (Capoeira e Batuque de Umbigada de Piracicaba) e os grupos populares de Campinas (Urugungos).

SUJEITO 2

> (1) São sempre lugares ligados a fé (inventariando a família) e (2) as manifestações vivenciadas em Ubatuba e região. Durante muitos *dojos* eu inventariei muitas imagens dessas manifestações. Cultura do meu lar, de Ubatuba, das minhas paisagens.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 tem como referência da sua cultura regional a religiosidade, através dos lugares ligados a fé, e as manifestações de Ubatuba e região.

SUJEITO 3

> Além do que já foi citado acima, lembrei que (1) em Batatais sempre teve Carnaval de rua. No começo eram blocos que iam ao redor da praça (meus pais sempre saíam). Depois virou escola de Samba mesmo, e tinham escolas muito boas! O desfile era bonito e bom mesmo! Eu saí duas vezes numa escola quando era criança.
>
> (2) Lá na região teve muita plantação de café, tinha muita fazenda, muito antepassado meu que teve e morou em fazenda. Muita lida com a roça. Hoje tem praticamente só cana...

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 tem como referência da sua cultura regional a participação sua e de seus pais no Carnaval de rua de Batatais e a relação com a terra de seus antepassados, que trabalhavam na roça e conviviam em fazendas.

SUJEITO 4

> (1) Não sou muito "ligada" com minha cultura regional, sei que existem muitas festas católicas, muitas festas de santos, algumas festas para homenagear as famílias mais antigas da cidade, entre outras, mas (2) vejo que são festas que estão muito ligadas com o ganho do dinheiro, que perderam um pouco da sua tradição, do ser do povo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: Apesar de não ser ligada a sua cultura regional o Sujeito 4 tem como referência da sua cultura regional as festividades católicas e em homenagem a familiares. Para o Sujeito 4 estas festas perderam a tradição do ser do povo.

SUJEITO 5

(1) O Carnaval e Samba sempre foram minhas referências fortes de manifestações populares, de cultura e festa, mesmo até quando eu não tinha noção de tamanho que era pra mim, mas sabia que não conseguia sair. (2) Que já na minha casa sempre teve Samba, meu pai sempre cantou, tocou, todo mundo dança muito. Sempre teve muita comida e eu sou filha de pais que dançam e Sambam não tinha como não dançar como falam. E cada vez mais eu sei que não tinha. Tá dentro de mim e nem nunca esqueci, mas também nem acho que assumi consciente assim.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Carnaval e o Samba são as referências da cultura regional do Sujeito 5, que foi criado neste universo, através de um cotidiano familiar.

SUJEITO 6

(1) Vejo a valorização da família e dos hábitos ancestrais...

(2) Tudo é motivo de festa, pretexto para comer e beber muito! (3) Muita fé e misticismo. (4) Muita música o tempo todo. E dança...

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 tem como referência da sua cultura regional a valorização da família e dos hábitos ancestrais, a fé, o misticismo e as festividades, onde tudo é motivo para festejar comendo, bebendo e dançando.

SUJEITO 7

(1) Superficial e pouco valorizada, e que falta explicações de valores. Ao mesmo tempo tem uma forte cultura de costumes, que é tão natural, que só se vê como cultura quando comparado a outras. Como o fato de serem prestativos, educados e acolhedores, também o pessoal da roça mesmo é humilde. (2) Pela minha família uma cultura fundada na religião católica, que é uma forte referência que trago em mim, não sendo externa, mas é minha mesmo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 tem como referência da sua cultura regional uma cultura superficial, desvalorizada e não explícita, cujo povo desta é prestativo, educado, acolhedor e humilde. É católico e provém de uma família fundada na religião católica.

SUJEITO 8

(1) Não sei diferenciar muito bem o que é da minha região. Nem a cultura de lá. Mas os teatros, as festas do boi de S. Paulo, baladas (faz parte tb não?), correria, avenida Paulista, centro da cidade... Sanfoneiro de rua, malabares de rua, palhaços, circo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 relata como referência de sua cultura regional o cotidiano metropolitano de São Paulo, apresentando suas atividades artísticas, suas expressões populares de rua, sua correria de cidade grande, seu centro e sua Avenida Paulista.

SUJEITO 9

(1) Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era XXX (2) Entretanto, a cultura caipira das musicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 apresenta como referência de sua cultura regional a lembrança do Carnaval da casa da avó e a cultura caipira marcante em seu cotidiano familiar.

SUJEITO 10

> (1) Repetindo o item anterior minhas referências de cultura regional, acabam por vagar dentro desse universo caipira e (2) afro, que permeiam minha cidade natal e toda a região que circundei.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 tem como referência de sua cultura regional a cultura caipira e as manifestações afro da sua cidade natal e região.

SUJEITO 11

> Muito dessa questão foi respondido no item 5. (1) Quase tudo o que aprendi de cultura regional foi por pesquisa individual. Família pequena e pouco voltada a manifestações e cultura regional. Sempre fechada em si, e coletivamente nos almoços de domingo. Da pesquisa posso citar os bailes dos meus avôs, e cine República. E da minha mãe o rock (que não dá pra considerar cultura regional, tirando o Roberto Carlos).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 tem como referência da sua cultura regional o que aprendeu por meio de pesquisa individual, pois considera sua família pequena, fechada e pouco aberta às manifestações.

5.2.4. QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Cotidiano metropolitano												
1. São Paulo (8.1)								x				01
Cultura Caipira												
1. Presente em seu cotidiano familiar (9.2)									x			
2. Da sua cidade natal e região (10.1)										x		02
Festividades												
1. Quermesses, Festas Juninas, Carnaval e festa de nações (1.1)	x											
2. Carnaval de rua de Batatais (3.1)			x									
3. Católicas e em homenagem a familiares (4.1)				x								
4. Carnaval (5.1)					x							
5. Tudo é motivo para festejar comendo, bebendo e dançando (6.2)						x						
6. Carnaval (9.1)									x			06
Grupos Populares												
1. Urugungos (1.3)	x											01
Manifestações												
1. Capoeira e Batuque de Umbigada (1.2)	x											
2. Vivenciadas em Ubatuba e região (2.2)		x										
3. Samba (5.2)					x							
4. Manifestações afro da sua cidade natal e região (10.2)										x		04
Relação com a terra												
1. Antepassados vinculados a lida da roça nas fazendas (3.2)			x									01
Religiosidade												
1. Lugares ligados a fé (2.1)		x										
2. Fé e misticismo (6.3)						x						
3. Católico e de família católica (7.2)							x					03
Valores												
1. Festas perderam a tradição do ser do povo (4.2)				x								
2. Familiares e dos hábitos ancestrais (6.1)						x						
3. Cultura superficial, desvalorizada e não explicita. Povo prestativo, educado, acolhedor e humilde (7.1)							x					
4. Família fechada, pequena (11.1)											x	04

5.2.4. QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL

RESULTADOS

A maioria do grupo tem como referência da sua cultura regional as **Festividades** das suas regiões. Dos onze sujeitos participantes, seis mencionaram as seguintes festividades: Carnaval (4), festas familiares (2) e festas do catolicismo popular (1). Aqui, notamos mais uma vez que o Carnaval é a festividade mais citada em todas as questões que abordam este tema das festas.

As unidades de significados interpretadas **Manifestações** e **Valores** foram as segundas mais mencionadas, cada uma com quatro citações.

Em manifestações, não percebemos uma característica comum, pois cada manifestação foi citada uma única vez. São estas: Capoeira, Batuque de Umbigada, Samba, manifestações afro e as vivenciadas em Ubatuba e região.

A unidade de significado interpretada **Cultura Caipira** recebeu duas citações, mas os sujeitos que a mencionaram não expuseram nenhuma festividade e/ou manifestação vinculada a ela.

Com relação à unidade **Valores**, já mencionada anteriormente, encontramos descrições que trazem referências aos valores da cultura regional dos sujeitos participantes, referências dos valores do povo que a pratica, referência à sua tradição e referência aos valores que os familiares do sujeito pesquisado possuem da cultura regional. Como podemos observar, abaixo:

Referências aos valores da cultura regional dos sujeitos participantes:

> (...) vejo que são festas que estão muito ligadas com o ganho do dinheiro, que perderam um pouco da sua tradição, do ser do povo. (Sujeito 4).

Referências dos valores do povo que a pratica:

> Superficial e pouco valorizada, e que falta explicações de valores. Ao mesmo tempo tem uma forte cultura de costumes, que é tão natural, que só se vê como cultura quando comparado a outras. Como o fato de serem prestativos, educados e acolhedores, também o pessoal da roça mesmo é humilde. (Sujeito 7).

Referência à sua tradição:

> Vejo a valorização da família e dos hábitos ancestrais... (Sujeito 6).

Referência aos valores que os familiares do sujeito pesquisado possuem da cultura regional:

> Família pequena e pouco voltada a manifestações e cultura regional. Sempre fechada em si. (Sujeito 11).

A unidade de significado interpretada **Religiosidade** teve três sujeitos que a mencionaram como parte de sua cultura regional, como verificamos abaixo:

> São sempre lugares ligados a fé (inventariando a família). (Sujeito 2).
>
> Muita fé e misticismo. (Sujeito 6).
>
> Pela minha família uma cultura fundada na religião católica, que é uma forte referência que trago em mim, não sendo externa, mas é minha mesmo. (Sujeito 7).

As unidades de significados interpretadas **Cotidiano Metropolitano**, **Grupos Populares** e **Relação com a terra** receberam, cada uma, única menção. A unidade **Cotidiano Metropolitano** refere-se a cidade de São Paulo, cidade natal de um dos sujeitos partcipantes. A unidade Grupos Populares traz a referência do grupo Urucungus da cidade de Campinas. E a unidade Relação com a terra relata a lida na roça dos antepassados familiares de um dos participantes.

5.2.5. QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 1

> (1) Foi fantástica, pois possibilitou a criação de novos movimentos, os quais nunca tinha vivido, mas foram resgatados através do método BPI com muito louvor. (2) Os trabalhos dos pés, das raízes, da bacia, sacro, joelhos, espiral dos músculos da coxa, o púbis, a coluna lombar, torácica, cervical, o esterno, a cabeça e suas profundidades.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 considerou a experiência como fantástica por facilitar-lhe a criação de novos movimentos e relata a Estrutura Física como enraizada e profunda.

SUJEITO 2

> (1) Uma busca, uma investigação, (2) um prazer em me re-descobrir, me afirmar, (3) me pesquisar, buscar minha "XXXXX". (4) Redescobrir minha família. (5) Superar muitas coisas (6) (gostinho de quero mais!).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 considera que a experiência foi uma pesquisa individual de si mesmo, uma redescoberta de si, de sua família e uma possibilidade de superação. Relata ainda ter necessidade de continuidade.

SUJEITO 3

> (1) Houve muita abertura, eu senti, e uma conexão bem maior e mais verdadeira com os sentidos do meu corpo. (2) Muita coisa surgiu. Muitos pontos ainda não desvendados. Muitas sínteses também, e *insights* sobre minha criação, formação, meus antepassados, e como isso tudo atua em mim. (3) Senti um grande desenvolvimento pessoal e artístico. (4) Senti e sinto uma expansão de meu corpo e de suas possibilidades. (5) Maior compreensão da conexão imagem-sentimento-sensação-movimento. Maior compreensão do método BPI e da função e importância do eixo Inventário neste método. (6) Maior disponibilidade para entrar em contato e vivenciar os sentidos intrínsecos da história do meu corpo. Maior abertura. (7) As colocações, tanto individuais quanto coletivas, da Carol[41] foram importantes. Essenciais na compreensão e no lidar com vários dados. (8) Esta disponibilidade da Carol foi fundamental para o trabalho atingir o grau de profundidade que atingiu. (9) Para mim foi também um desencucar, um aprender a lidar melhor com os mecanismos de defesa. (10) Reverbera e reverberará muito ainda todo esse trabalho. Sei que ainda se desdobrará muito e que continuará seguindo...

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: Para o Sujeito 3 a experiência proporcionou uma abertura corporal, uma autodescoberta, uma expansão corporal, um desenvolvimento pessoal e artístico e uma maior compreensão do Método. O Sujeito 3 menciona ainda a importância da direção para o desenvolvimento do trabalho e relata que este é um trabalho que não se cessa.

[41] Carol é o apelido de Ana Carolina Lopes Melchert, que foi quem estava dirigindo o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, sob orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues.

SUJEITO 4

(1) Foi muito bom, foi prazeroso ver a evolução que tive em meu corpo, com as descobertas, com os ganhos, com todos os esclarecimentos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 relata que a experiência lhe possibilitou um desenvolvimento corporal, com descobertas, ganhos e esclarecimentos.

SUJEITO 5

(1) Foi fundamental para o meu crescimento e firmamento pessoal e artístico. (2) Como já tinha participado antes deste desenvolvimento foi um privilegio poder entrar em contato novamente, aprofundar mais, (3) e que ligava com meus outros trabalhos em desenvolvimento.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: Para o Sujeito 5 a experiência lhe proporcionou um desenvolvimento pessoal e artístico, um maior aprofundamento no Método BPI e uma integração com seus outros trabalhos em desenvolvimento.

SUJEITO 6

(1) Muito proveitoso! O contato com minha história aconteceu por vários canais... (2) muito bom perceber em mim mesmo aspectos da minha história e deixar fluir. (3) Descobrir diferentes estados de percepção e diferentes sustentações, tudo em movimento. (4) Aprendi a equilibrar a liberação e a contenção dos fluxos. Vários ganhos... alguns que eu até desconheço.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 relata que a experiência proporcionou um contato com sua história, a descoberta de diferentes estados de percepção e sustentação e o aprendizado em equilibrar os movimentos de conter e de fluir. Todo esse aprendizado foi realizado através de percepções e descobertas em movimento.

SUJEITO 7

(1) Muito boa, pude me perceber e tentar mudar algumas coisas, me conter e em situações cotidianas (2) me aproximei da minha família.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 relata que a experiência lhe proporcionou uma autodescoberta e uma aproximação com sua família.

SUJEITO 8

(1) Gostei muito é um trabalho que nos dá autonomia. (2) Quero continuar a conhecê-lo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: Para o Sujeito 8 a experiência lhe deu autonomia. Tem necessidade de continuar a desenvolver o trabalho.

SUJEITO 9

(1) Esta experiência foi fundamental para o meu desenvolvimento, não só profissional, penso o quanto isso não foi secundário, mas tanto mais pessoal. (2) O trabalho com o inventário aproximou minha relação com meu pai. O que me faz sentir mais querida.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 relata que a experiência lhe proporcionou um desenvolvimento pessoal e profissional, bem como uma maior aproximação de seu pai o que lhe fez sentir querido.

SUJEITO 10

> (1) A experiência com o Eixo Inventário foi maravilhosa, em dois aspectos, principalmente: num primeiro de compreensão corporal, no sentido do entendimento das correlações entre as formas que esse corpo apresenta e dos imaginários que perpassam a minha formação subjetiva, (2) e num segundo ponto, enquanto método de criação, que onde proporcionou através do primeiro item que mencionei, explorar várias novas possibilidades corporais inexploradas anteriormente.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 relata que a experiência lhe proporcionou uma maior compreensão corporal da integração entre forma e imagem, bem como, lhe permitiu vivenciar a criação de novas possibilidades corporais.

SUJEITO 11

> (1) A experiência do BPI foi excelente e muito esclarecedora. Primeiro, por não ter contato nenhum anterior, e pouco contato familiar, mas mesmo assim me interessar tanto pelo trabalho. (2) Segundo por ter uma resposta muito positiva do meu corpo, e me permitir desenvolver uma pesquisa por um viés mais sensorial e intuitivo. (3) Mas o principal foi entender meu corpo, permitindo-me resolver várias questões corporais e também familiares. (4) Aprendi a lidar melhor com desenvolvimento do aprendizado, e a negar menos meu corpo. (5) E por isso foi tão presente nos *dojos* as partes do corpo da minha família.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 relata a experiência como esclarecedora e que gerou respostas positivas e esclarecedoras, através da efetivação de uma pesquisa por um viés sensorial e intuitivo. Realizou autodescobertas corporais, negou menos o seu corpo e percebeu a presença de seus familiares em si mesmo.

5.2.5. QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Aprofundamento no Método												
1. A Estrutura Física possui profundidade (enraizamento) (1.2)	x											
2. Do método, do seu circuito de imagens e do eixo Inventário no Corpo (3.3)			x									
3. Aprofundamento no método (5.2)					x							03
Aproximação com família												
1. Re-descobrir a família. Superar as coisas (2.3)		x										
2. Aproximou-se da sua família (7.2)							x					
3. Aproximou-se do pai e sentiu-se querido (9.2)									x			03
Autodescoberta												
1. Re-descobrir a si mesmo e afirmar-se (2.2)		x										
2. Sínteses e *insight*s pessoais e criativos. Expansão corporal e melhor lida com seus mecanismos (3.1)			x									
3. Desenvolvimento corporal: descobertas, ganhos e esclarecimentos (4.1)				x								
4. A descoberta de diferentes estados de percepção e sustentação e o aprender o equilíbrio do conter e liberar o fluxo (6.3)						x						
5. Pôde se perceber e realizar mudanças (7.1)							x					
6. Integração entre forma corporal e imagem (10.1)										x		
7. Compreensões e resoluções corporais. Parou de negar seu corpo. Percebeu os familiares em si (11.2)											x	07
Autonomia												
1. O trabalho lhe deu autonomia (8.1)								x				01
Contato com sua história												
1. Por vários canais e em movimento (6.1)						x						01
Continuidade do trabalho												
1. Querer continuar (2.4)		x										
2. Trabalho que não se cessa (3.5)			x									
3. Quer continuar a desenvolvê-lo (8.2)								x				03
Criação de Movimentos												
1. Exploração de novas possibilidades corporais (10.2)										x		
2. Facilitou a criação (1.1)											x	02
Dar movimento												
1. Realizar percepções e descobertas em movimento (6.2)						x						01
Desenvolvimento												
1. Pessoal e artístico (3.2)			x									
2. Pessoal e artístico (5.1)					x							
3. Desenvolvimento pessoal e profissional (9.1)									x			03
Importância da Direção												
1. Colocações e disponibilidade auxiliaram na compreensão e aprofundamento do trabalho (3.4)			x									01
Integração												
1. Integração com outros trabalhos (5.3)					x							01
Pesquisa												
1. Busca e investigação de si mesmo (2.1)		x										
2. Por um viés sensorial e intuitivo que gerou respostas positivas e esclarecedoras (11.1)											x	02

5.2.5. QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

RESULTADOS

Todos os onze participantes consideraram positiva a experiência do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI. Sete mencionaram terem realizado autodescobertas, três relataram terem tido um bom desenvolvimento, três observaram terem se aprofundado no Método, três disseram que gostariam que as sessões de aplicação continuassem e um participante referiu-se à importância da atuação da direção para o sucesso do trabalho. Houve dez citações que reforçaram as características do eixo Inventário no Corpo, a saber: Aproximação com família (3), Autonomia (1), Criação de Movimentos (2), Contato com sua história (1), Dar movimento (1), Integração (1) e Pesquisa (2).

A unidade de significado interpretada Autodescoberta obteve relatos de sínteses e de aprendizados corporais dos candidatos. Através destes relatos podemos perceber um bom desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo. Ressaltamos que a pesquisa deste eixo se processa no corpo. Como podemos observar nos relatos abaixo:

> Um prazer em me re-descobrir, me afirmar. (Sujeito 2).
>
> Houve muita abertura, eu senti, e uma conexão bem maior e mais verdadeira com os sentidos do meu corpo. Muita coisa surgiu. Muitos pontos ainda não desvendados. Muitas sínteses também, e *insight*s sobre minha criação, formação, meus antepassados, e como isso tudo atua em mim. (Sujeito 3).
>
> Foi muito bom, foi prazeroso ver a evolução que tive em meu corpo, com as descobertas, com os ganhos, com todos os esclarecimentos. (Sujeito 4).
>
> Descobrir diferentes estados de percepção e diferentes sustentações, tudo em movimento. Aprendi a equilibrar a liberação e a contenção dos fluxos. (Sujeito 6).
>
> Muito boa, pude me perceber e tentar mudar algumas coisas, me conter e em situações cotidianas. (Sujeito 7).
>
> A experiência com o Eixo Inventário foi maravilhosa, em dois aspectos, principalmente: num primeiro de compreensão corporal, no sentido do entendimento das correlações entre as formas que esse corpo apresenta e dos imaginários que perpassam a minha formação subjetiva. (Sujeito 10).
>
> Mas o principal foi entender meu corpo, permitindo-me resolver várias questões corporais e também familiares. Aprendi a lidar melhor com desenvolvimento do aprendizado, e a negar menos meu corpo. E por isso foi tão presente nos *dojos* as partes do corpo da minha família. (Sujeito 11).

Os dez depoimentos que reforçaram as características do eixo Inventário no Corpo intensificaram a idéia acima de que este é um trabalho de pesquisa artística, realizada via corpo, visando promover um contato com a história do sujeito participante, uma aproximação com seus familiares, a criação de novos movimentos e permitir dar movimento aos dados processados. Os participantes também mencionaram dois aspectos importantes que o Método promove: a integração corporal e o desenvolvimento de uma autonomia corporal. Podemos verificar estas características do Método através das unidades de significados interpretadas:

Aproximação com família:

> Redescobrir minha família. Superar muitas coisas. (Sujeito 2).
>
> Me aproximei da minha família. (Sujeito 7).
>
> O trabalho com o inventário aproximou minha relação com meu pai. O que me faz sentir mais querida. (Sujeito 9).

Autonomia:

Gostei muito é um trabalho que nos dá autonomia. (Sujeito 8).

Contato com sua história:

Muito proveitoso! O contato com minha história aconteceu por vários canais... (Sujeito 6).

Criação de Movimentos:

Foi fantástica, pois possibilitou a criação de novos movimentos, os quais nunca tinha vivido. (Sujeito 1).

Num segundo ponto, enquanto método de criação, que onde proporcionou através do primeiro item que mencionei, explorar várias novas possibilidades corporais inexploradas anteriormente. (Sujeito 10).

Dar movimento:

Muito bom perceber em mim mesmo aspectos da minha história e deixar fluir. (Sujeito 6).

Integração:

Como já tinha participado antes deste desenvolvimento foi um privilegio poder entrar em contato novamente, aprofundar mais, e que ligava com meus outros trabalhos em desenvolvimento. (Sujeito 5).

Pesquisa:

Uma busca, uma investigação. (Sujeito 2).

Segundo por ter uma resposta muito positiva do meu corpo, e me permitir desenvolver uma pesquisa por um viés mais sensorial e intuitivo. (Sujeito 11).

A unidade de significado interpretada **Importância da Direção** também é um fator essencial e uma característica do Método BPI, pois a direção é fundamental para o estabelecimento do trabalho. O diretor do BPI deve já ter vivenciado todo o Método e ter suas questões internas já mais elaboradas para que ele tenha consciência de suas possíveis projeções nas pessoas com quem trabalha. Importante também que haja uma abertura e um acolhimento da parte da direção para receber e acolher o outro, vendo-o de uma perspectiva fenomenológica, como um ser único. Para esta unidade de significado, podemos observar a seguinte menção:

As colocações, tanto individuais quanto coletivas, da Carol foram importantes. Essenciais na compreensão e no lidar com vários dados. Esta disponibilidade da Carol foi fundamental para o trabalho atingir o grau de profundidade que atingiu. (Sujeito 3).

Três participantes mencionaram terem tido um bom **Desenvolvimento** artístico e pessoal:

Senti um grande desenvolvimento pessoal e artístico. (Sujeito 3).

Foi fundamental para o meu crescimento e firmamento pessoal e artístico. (Sujeito 5).

Esta experiência foi fundamental para o meu desenvolvimento, não só profissional, penso o quanto isso não foi secundário, mas tanto mais pessoal. (Sujeito 9).

Com relação à unidade de significado interpretada **Aprofundamento no Método**, obtivemos três referências de sujeitos que já haviam tido contato com o Método através de disciplinas na graduação em Dança e em projetos de pesquisas no Método. Colhemos os seguintes relatos, conforme a seguir:

Os trabalhos dos pés, das raízes, da bacia, sacro, joelhos, espiral dos músculos da coxa, o púbis, a coluna lombar, torácica, cervical, o esterno, a cabeça e suas profundidades. (Sujeito 1).

> Maior compreensão da conexão imagem-sentimento-sensação-movimento. Maior compreensão do método BPI e da função e importância do eixo Inventário neste método. (Sujeito 3).
>
> Como já tinha participado antes deste desenvolvimento foi um privilegio poder entrar em contato novamente, aprofundar mais. (Sujeito 5).

A unidade de significado interpretada **Continuidade do trabalho** foi citada por dois participantes que disseram que gostariam que as sessões de aplicação continuassem e por um participante que ressalta a natureza contínua e dinâmica do eixo Inventario no Corpo, como observamos nos seguintes depoimentos:

> Gostinho de quero mais! (Sujeito 2).
>
> Reverbera e reverberará muito ainda todo esse trabalho. Sei que ainda se desdobrará muito e que continuará seguindo... (Sujeito 3).
>
> Quero continuar a conhecê-lo. (Sujeito 8).

5.2.6. QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 1

(1) Satisfatório, pois possibilitou a vivência corporal de todo método. (2) Poderia ser um tempo maior, mas durante 8 meses foi bem satisfatório, pois o grupo foi se clareando e ficaram 11 pessoas ocupando bem o espaço. (3) Bem que poderia continuar o próximo ano!

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 1 considerou o tempo satisfatório. Pondera que poderia ter sido mais tempo, mas os oito meses foram bem satisfatórios. Deseja que continue no próximo ano.

SUJEITO 2

(1) Satisfatório, até o momento, (2) poderia haver mais oito meses. (3) Creio que o tempo e as aulas foram "caminhadas" em uma "costura" muito adequada, cada coisa ao seu tempo, (4) só que há mais coisas, assim querendo mais tempo, eu ainda tive a grande sorte de fazer mais 4 horas com BPI, assim as ligações foram muitas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 2 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado para que cada coisa ocorresse a seu tempo. Deseja que haja mais oito meses de trabalho.

SUJEITO 3

(1) Satisfatório. (2) Menos tempo que isso o trabalho não atingiria o grau que atingiu. Mais tempo, para mim, seria bom, mas este tempo foi ideal pela heterogeneidade do grupo. (3) Além disso, havia disponibilidade da Carol extra tempo de aula, bem como nós também nos dedicamos ao inventário extra sala de aula, aprofundando ainda mais. (4) Acho que mais tempo que isso também não seria possível pelas atividades que todos (inclusive eu) têm fora daqui. Este tempo foi bem dentro do real e possível.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 3 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado para o grau que o trabalho atingiu, ideal para a característica heterogênea do grupo e para as realidades e as possibilidades do grupo. Mencionou ainda que a disponibilidade da direção e do grupo auxiliou no aprofundamento.

SUJEITO 4

(1) Considero como satisfatório. Senão fosse satisfatório não poderia dizer que tive uma evolução, que tive um grande desenvolvimento em relação aos encontros e em relação às minhas questões.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 4 considerou que o tempo foi satisfatório para a sua evolução e desenvolvimento.

SUJEITO 5

(1) Considerei satisfatório, com dois pontos: (2) foram horas muito bem aproveitadas e também coube nos horários de cada um.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 5 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado, com horas bem aproveitadas, para os horários do grupo.

SUJEITO 6

(1) Satisfatório. (2) Foi possível sentir uma trajetória progressiva e o fechamento foi num bom momento, em que o corpo, mais esclarecido, pode concatenar alguns aspectos desenvolvidos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 6 considerou que o tempo foi satisfatório, com uma trajetória progressiva e o fechamento do trabalho ocorreu num momento adequado ao desenvolvimento.

SUJEITO 7

(1) Razoável. (2) Talvez por uma dificuldade particular, só comecei a conectar e entender agora, de poucos encontros até hoje, (3) em relação a semana achei ideal.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 7 considerou que o tempo foi razoável, pois talvez por dificuldades pessoais só passou a ter uma boa compreensão no final dos encontros. Considerou adequado o horário para o tempo semanal.

SUJEITO 8

(1) Achei satisfatório para uma primeira etapa. (2) Em termos de freqüência achei ideal (2xsemana/2horas). Mais seria demais. Menos seria pouco aprofundado.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 8 considerou que o tempo foi satisfatório e a freqüência semanal foi ideal.

SUJEITO 9

(1) Razoável. (2) Eu gostaria ou precisaria de mais tempo. Tenho uma família muito grande, com a qual as relações são difíceis de serem expostas. Eu percebo uma grande dificuldade em me aproximar. Pareço querer fugir deles.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 9 considerou que o tempo foi razoável, pois precisaria de mais tempo para entrar mais em contato com a família, que é grande e de difíceis relações. Possui dificuldade em se aproximar da família.

SUJEITO 10

(1) O tempo utilizado no projeto para minha opinião foi satisfatório, pois (2) possibilitou uma exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. E os dias das sessões também permitiam o assentar das dinâmicas e dos dados que emergiam.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 10 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado para a exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. A freqüência semanal o auxiliou para o processamento do aprendizado.

SUJEITO 11

(1) Satisfatório. (2) Deu muito bem para desenvolver o trabalho de uma aula em si e o trabalho do ano todo inclusive sofri bastante com as dores musculares do meu corpo pouco acostumado.

(3) A única frustração é de parar o trabalho, mas isso sabendo que sempre dá para aprofundá-lo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA: O Sujeito 11 considerou que o tempo foi satisfatório e as aulas adequadas para os limites de sua condição física. Frustra-se por parar, mas sabe que é possível aprofundá-lo.

5.2.6. QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUADRO DE ANÁLISE NOMOTÉTICA

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

CATEGORIAS												
UNIDADES DE SIGNIFICADOS INTERPRETADAS	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**T**
Adequado												
1. Tempo adequado para que cada coisa ocorresse a seu tempo (2.3)		x										
2. Tempo adequado para o grau que o trabalho atingiu, ideal para a característica heterogênea do grupo e para as realidades e as possibilidades do grupo (3.2)			x									
3. Horas bem aproveitas. Adequação aos horários do grupo (5.2)					x							
4. Trajetória progressiva com um fechamento no momento adequado ao desenvolvimento (6.2)						x						
5. Boa adequação para os horários da semana (7.3)							x					
6. Freqüência semanal ideal (8.2)								x				
7. Possibilitou exploração e aprofundamento. A freqüência semanal o auxiliou para o processamento do aprendizado (10.2)										x		
8. As aulas foram no limite de sua condição física (11.2)											x	08
Desejo de continuidade												
1. Desejo de que continue no próximo ano (1.2)	x											
2. Deseja mais oito meses. Há mais coisas por sair (2.2)		x										
3. Frustração por parar, mas sabe que dá para aprofundá-lo (11.3)											x	03
Dificuldades pessoais												
1. Por dificuldades pessoais só passou a ter uma boa compreensão no final dos encontros (7.2)							x					
2. Família de relações difíceis. Dificuldade em se aproximar da família (9.2)									x			02
Disponibilidade extra-aula												
1. A disponibilidade da direção e do grupo auxiliou no aprofundamento (3.3)			x									01
Razoável												
1. Razoável (7.1)							x					
2. Razoável (9.1)									x			02
Satisfatório												
1. Poderia ter sido mais tempo, mas os oito meses foram bem satisfatórios (1.1)	x											
2. Satisfatório (2.1)		x										
3. Satisfatório (3.1)			x									
4. Satisfatório para a sua evolução e desenvolvimento (4.1)				x								
5. Satisfatório (5.1)					x							
6. Satisfatório (6.1)						x						
7. Satisfatório (8.1)								x				
8. Satisfatório (10.1)										x		
9. Satisfatório (11.1)											x	09

5.2.6. QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

RESULTADOS

A maioria, nove participantes, considerou o tempo utilizado para as sessões de aplicação do eixo Inventário no Corpo como sendo **Satisfatório** e dois participantes consideraram o tempo como **Razoável**. Esses dois participantes informaram dificuldades pessoais para o desenvolvimento do trabalho, a saber:

> Talvez por uma dificuldade particular, só comecei a conectar e entender agora, de poucos encontros até hoje. (Sujeito 7).
>
> Eu gostaria ou precisaria de mais tempo. Tenho uma família muito grande, com a qual as relações são difíceis de serem expostas. Eu percebo uma grande dificuldade em me aproximar. Pareço querer fugir deles. (Sujeito 9).

Oito participantes consideram o tempo **Adequado** para o desenvolvimento das sessões de aplicação do eixo Inventário no Corpo. Quatro desses oito consideraram a freqüência semanal, de dois encontros com duas horas de duração, adequada aos horários do grupo, ideal por conciliar as sessões às atividades acadêmicas dos participantes e suas reais possibilidades. Um participante considerou o intervalo entre os dias das aplicações favorável para o processamento do seu aprendizado. Esses oito participantes relataram que as horas foram bem aproveitadas (Sujeito 5), com tempo adequado para que cada coisa ocorresse no tempo devido (Sujeito 2) e para que o trabalho atingisse o grau de profundidade que atingiu (Sujeito 3), com uma trajetória progressiva, com um fechamento no momento adequado (Sujeito 6), possibilitando exploração e aprofundamento (Sujeito 10).

Houve ainda referências que observaram o acolhimento às necessidades individuais. O Sujeito 3 mencionou o tempo como ideal para a característica heterogênea do grupo e o Sujeito 10 relatou que as aulas foram no limite da sua condição física pouco habituada a um trabalho corporal.

O Sujeito 3 observou ainda que a disponibilidade extraclasse da direção (de atendimento) e do grupo, que realizou pesquisa da sua cultura regional, auxiliou no aprofundamento do trabalho.

Três participantes, novamente, mencionaram o **Desejo de continuidade** ao trabalho:

> Bem que poderia continuar o próximo ano! (Sujeito 1).
>
> Poderia haver mais oito meses. (Sujeito 2).
>
> A única frustração é de parar o trabalho, mas isso sabendo que sempre dá para aprofundá-lo. (Sujeito 11).

Tais respostas nos fazem perceber que o tempo foi adequado e obteve um bom aproveitamento do grupo.

5.3. ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS QUESTIONÁRIOS QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

No questionário inicial, encontramos um grupo que, na sua totalidade (11 participantes), considerou-se de descendência familiar européia. Houve também citações de descendências africana (02), asiática (02), brasileira (02) e latino-americana (01), bem como, tiveram menções as etnias indígena (03) e negra (01). E apenas uma referência à localidade geográfica da origem familiar do interior do Estado de São Paulo.

Já no questionário final, este mesmo grupo de 11 participantes, considerou-se, na sua maioria (09) de descendência européia. Houve também citações de descendências africana (01), asiática (02), brasileira (03), bem como, tiveram menções as etnias indígena (06) e negra (04). Com relação à localidade geográfica encontramos as seguintes regiões: Interior de Minas Gerais (01), Interior de São Paulo (04), Interior do Goiás (01) e Interior do Paraná (01).

Comparando os resultados desses questionários, percebemos uma diminuição da referência à descendência africana e européia. Com relação à etnia encontramos, no questionário final, um aumento da referência indígena e negra. As regiões (localidades geográficas) também tiveram um aumento de citações, bem como um aumento de referências. Podemos observar estas diferenças no quadro abaixo:

Unidade de Significado	Questionário Inicial	Questionário Final
Africana	02	01
Asiática	02	02
Brasileira	03	03
Européia	11	09
Indígena	03	06
Latino-Americana	01	___
Negra	01	04
Interior de MG	___	01
Interior de SP	01	04
Interior do GO	___	01
Interior do PR	___	01

Os resultados iniciais à questão "Qual a descendência e a origem da sua família?" constataram uma falta de conhecimento de suas origens e descendências. Havendo uma supervalorização do europeu, do colonizador, em detrimento de suas origens brasileiras, ou seja, do colonizado.

Já nos resultados finais, observamos que estávamos lidando com um grupo miscigenado, tanto culturalmente, quanto racialmente, e que a liderança da descendência européia acabava por mascarar o dado miscigenado.

Relatos de "misturados", "mulatos" e como "um tanto de tudo", ou seja, miscigenados foram notados após o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo. Apareceram também observações de sujeitos participantes que se

consideravam brasileiros, mas que possuíam referências européias apenas em seus sobrenomes e que por isto suas famílias se consideravam de descendência européia.

O *Dicionário das famílias brasileiras* (BARATA & BUENO, 2001) nos confirma estas observações acima, trazendo-nos referências de nossa miscigenação e da raiz européia de nosso sobrenome, sem necessariamente supor que ainda haja laços diretos com os países de sua origem.

> (...) século após século as vagas migratórias se sucedem, trazendo novos contingentes populacionais vindos dos mais variados quadrantes, portanto os mais diversos sobrenomes. Novos nomes que, pouco a pouco, perdem o excesso de consoantes ou a guturalidade e amoldam-se à vocalização melodiosa da língua portuguesa como é falada no Brasil, sinal da definitiva incorporação dessas famílias ao Novo Mundo (BARATA & BUENO, 2001, p. XI).

Nos onze sujeitos participantes, verificamos a presença de vinte sobrenomes (maternos e paternos)[42], os quais foram consultados no referido dicionário. Desses vinte sobrenomes, encontramos a presença de catorze no *Dicionário das famílias brasileiras* (2001).

Constatamos que, os catorze sobrenomes pesquisados, possuem raízes européias e que estas origens provêm de inúmeras famílias "que passaram ao Brasil, no decorrer destes seus 500 anos de história" (BARATA & BUENO, 2001, p. 161). Estes sobrenomes aportaram por aqui através das imigrações de estrangeiros, cujas famílias se estabeleceram em nosso território nacional e passaram com este sobrenome por diversas partes do Brasil, em varias ocasiões.

Os catorze sobrenomes possuem as seguintes raízes européias: origem espanhola (2), origem italiana (5) e origem portuguesa (7).

Este dicionário também aborda as linhagens dos sobrenomes, cujas referências são baseadas em bases documentais. São estas as linhas encontradas:

1) Linha Africana, que trata das famílias cujos sobrenomes não são originalmente africanos e, sim, resultado da miscigenação.
2) Linha Cristã-Nova, que trata das famílias que descendem dos chamados cristão-novo, os quais se referem aos sobrenomes adotados por judeus forçados ao batismo católico, a partir de 1497.
3) Linha Indígena, que trata das famílias cujos sobrenomes não são originalmente indígenas e, sim, resultado da miscigenação.
4) Linha Natural, que trata das famílias que descendem de uma união não oficializada pela igreja ou pelo registro civil.

Dos catorze sobrenomes encontrados, obtivemos a seguinte configuração das Linhagens dos Sobrenomes: Linha Africana (8), Linha Cristão-Novos (8), Linha Indígena (3) e Linha Natural (4).

Vale ressaltar ainda, que a Linha Indígena pode apresentar dados incompletos, uma vez que, o *Dicionário das famílias brasileiras* (2001) trabalhou apenas com dados documentais. Mas sabemos historicamente que muitos dos sobrenomes de origem indígena desapareceram ao longo do movimento de aculturação do índio, em nosso processo "civilizatório" do Brasil colonial. Como podemos constatar nesta citação de Lobato (2007):

[42] Dois sujeitos participantes possuem sobrenome simples, composto apenas pelo sobrenome paterno.

> O batismo era o mito de entrada na igreja e simbolizava a confissão pública do abandono dos costumes indígenas e a aceitação das leis portuguesas. Era uma espécie de diploma de adaptação ao regime colonial. O batismo era uma solenidade na qual o índio abdicava de seu nome tupi e passava a usar o sobrenome de um português que o apadrinhava (LOBATO, 2007, p.40).

Confirmamos aqui, o dado de que trabalhamos com um grupo miscigenado e de origem eminentemente brasileira. Os discursos dos sujeitos participantes, que no início se apresentaram como descendentes europeus e que, posteriormente, revelaram traços miscigenados da cultura brasileira, exemplificam a citação abaixo:

> Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. (FREYRE, 2004, p. 367)

Parece-nos que a postura do colonizador ainda imperava sobre os participantes da pesquisa, pois estes ainda apresentavam resquícios do índio apadrinhado pelo português, que numa estratégia de sobrevivência era aceito socialmente. Ou ainda vigia a estrutura social da casa grande e da senzala, na qual, ao se adotar uma postura colonizadora, tinha-se uma maior proximidade com a esfera social validada. "Os mal-assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos que são quase os mesmos por todo, o Brasil" (FREYRE, 2004, p. 36).

Confirmamos aqui a tendência em negarmos nossa própria cultura, pois se formos descendentes de europeus não seremos apenas brasileiros colonizados, mas poderemos possuir um pouco daqueles que detêm o poder de ser colonizador e pertencermos ao Primeiro Mundo, o mais validado socialmente.

Assumir a descendência brasileira e suas porções de miscigenação é assumir o índio, o europeu e o negro em si mesmo. O antropólogo Darcy Ribeiro (1997) nos reforça essa noção de ser brasileiro e de ser formado por um processo de mestiçagem:

> Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na *ninguendade*. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro (RIBEIRO, 1997, p. 453).

O ato de assumir sua mestiçagem assusta aqueles que estão em busca de aceitação social. Só o contato com as matrizes de movimentos provindas das manifestações populares brasileiras já provoca, muitas vezes, esse embate, que é expresso por posturas distanciadas, provindas de um preconceito que é reforçado por nossa histórica tradição socioeconômica.

Mas, duas perguntas insistem: Como trabalharmos questões relacionadas à identidade corporal sem tocarmos nestes aspectos? E o que isto reverbera corporalmente?

As pesquisas com o Método BPI têm nos revelado que, ao assumirmos nossas porções miscigenadas, estamos assumindo pedaços esquecidos de nós mesmos, que irão reverberar numa amplitude de movimento e expressão corporal: "Inventariar o Corpo é descortinar paisagens esquecidas que são fundamentais para se alcançar uma produção com vitalidade" (RODRIGUES, 2003, p. 96).

O desenvolvimento do Inventário no Corpo trouxe à tona traços da cultura velada dos sujeitos pesquisados, ou

seja, trouxe referências não assumidas pela família, por serem traços humildes, aqueles que não são socialmente investidos, como, por exemplo, as culturas dos negros e dos índios.

Como podemos observar através das seguintes análises ideográficas:

O Sujeito 3 identifica sua descendência familiar como "um tanto de tudo", possuindo origem portuguesa, indígena, sírio libanês, italiana, austro húngara e brasileira. Não descobriu referências negras, mas "acredita possuir uma origem cabocla não assumida por parte dos sírios libaneses".

O Sujeito 4 verifica que sua família diz possuir uma descendência italiana, portuguesa e espanhola, "mas que, após a pesquisa, descobriu raízes distantes da cultura negra e indígena". Considera-se uma mistura de diferentes culturas.

O Sujeito 6 possui uma origem miscigenada, de descendência européia e do interior do Estado de Minas Gerais. Ele assumiu seus avôs paternos como mulatos.

Rodrigues (2003) relata este momento no processo de desenvolvimento, onde a cultura velada aflora:

> Têm-se observado principalmente os momentos em que as pessoas sentem rejeição às qualidades de elementos culturais propostos. Quando elas enfrentam esse sentimento, elas passam a fazer uma série de descobertas relacionadas à sua cultura velada (RODRIGUES, 2003, p. 84).

Neste desenvolvimento, ocorre um processo de autodescoberta, no qual história é assumida através da ampliação dos referenciais culturais. Esta ação acaba por favorecer um assumir a si e a desenvolver a sua identidade, como nos esclarece Meyer (1993):

> Percebe-se um processo que se poderia chamar de *deflagração da memória*, algo como uma volta do reprimido. Não me refiro aqui à ideologia governamental da "memória nacional", mas sim a um processo subjetivo, onde memória puxa memória. (MEYER, 1993, p. 43).
>
> A descoberta do Brasil em nós pela *deflagração da memória* poderia ser um passo nesse processo de reconhecimento, talvez uma ponta para uma nova forma de *ação e criação* (MEYER, 1993, p. 44).

Aqui deflagramos um aspecto fundamental do eixo Inventário no Corpo, que é o espaço de abertura do processo criativo, que é desenvolvido através do contato com suas sensações, percepções, sentimentos, movimentos e histórias, enfim, é um processo onde se desenvolvem várias ações de "contato" consigo mesmo, numa ação de re-conexão interna. O desenvolvimento da referência de descendência e origem familiar é uma dessas ações que promovem o re-conectar.

> Existem aspectos ligados ao desenvolvimento da sensibilidade que devem ser observados e que dizem respeito a uma palavra chave que é o contato, ou seja, uma re-conexão corporal que parta de dentro para fora para então emergir o movimento que ganhará contorno e lugar no espaço existencial de seus sujeitos (RODRIGUES, 2008, p.1).

Por fim, concluímos que o grupo foi formado por participantes brasileiros, que, na sua maioria, são dos interiores brasileiros e cuja descendência e origem familiar foram reconhecidas pelo desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo.

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

No questionário inicial, observamos que o universo das manifestações populares brasileiras era distante dos sujeitos pesquisados. A unidade de significado interpretada **Pouco Contato** (4) foi a mais mencionada, seguida da

unidade **Contato na Universidade** (3), que relatava o início do contato com as manifestações populares brasileiras com o ingresso na universidade, através das disciplinas de graduação.

Encontramos, num primeiro momento, confusões acerca dos conceitos de manifestações populares brasileiras e festejos folclóricos que, como vimos anteriormente, possuem visões diferentes. Houve também duas definições das manifestações populares brasileiras, as quais foram distintas e opostas. E, também, foram apresentados os movimentos de identificações e de sentimentos paradoxais de proximidade e distanciamento.

A unidade de significado interpretada **Manifestações** (3) constou de onze referências às manifestações populares brasileiras (Capoeira, Cavalo- Marinho, Ciranda, Coco, Jongo, Maculelê, Maracatu, Modas Indígenas, Puxada de Rede, Samba e Umbigada). Apenas as manifestações da Capoeira e do Maracatu receberam duas menções. E a unidade **Festividades** (2) constou de cinco referências às festas (Candomblé, Carnaval, Festa de Paraitins, Festa de Santa Cruz e Festa de São Pedro).

Já no questionário final, encontramos definições do que sejam as manifestações populares de maneira mais uniforme e consensual. As manifestações populares brasileiras foram abordadas como **rituais** (1) e **festividades** (2) que possuíam uma **ancestralidade** (1), por meio de uma repassagem de seus conhecimentos através de gerações. Havendo um **desinteresse dos jovens** (1) para com estas manifestações e uma **tendência a cristalização** (1), o que a tornava uma mera reprodução.

Percebemos, aqui, uma ampliação do conceito das manifestações populares brasileiras, antes vistas de maneira distanciada, com pouco contato e confundidas como folclore.

No questionário final, houve uma clareza de que quando as manifestações populares brasileiras são abordadas como folclore elas tendem a uma cristalização. O desinteresse dos mais jovens é um dado comum na cultura popular, por estes serem altamente influenciados pela cultura de massa, através dos meios de comunicação. Em nossas pesquisas de campo com o Método PBI[43], verificamos que sempre há um grupo daqueles que detêm os fundamentos das manifestações.

Para Alfredo Bosi (1999, p. 322), as organizações da cultura popular, visão que se assemelha a abordagem das manifestações populares no BPI, são "modernas e complexas que administram a produção e a circulação de bens simbólicos", que se desenvolvem à margem da cultura oficial e são uma cultura que se refere a modos de viver.

Rodrigues (2003, p. 86) esclarece que: "são instrumentos favoráveis para O Inventário no Corpo as diversas matrizes de movimentos e as temáticas provindas das manifestações culturais brasileiras, próximas à também chamada cultura popular".

As manifestações populares brasileiras, presentes na cultura popular, são consideradas como uma forma de consciência, através dos saberes e da experiência das pessoas que a vivem. Possuem a característica de se relacionarem com o modo de viver, sentir e agir, com a identidade cultural, a união de festividade e cotidiano e com o sentido de resistência cultural.

Com o desenvolvimento do Inventário no Corpo, percebemos que o grupo pesquisado teve uma assimilação dos princípios que regem as manifestações populares brasileiras, como pudemos verificar no surgimento de novas unidades de significado interpretadas, que diziam respeito aos significados destas para os participantes. Foram

[43] Onde realizamos pesquisas com manifestações populares brasileiras que mantenham o sentido genuíno de festividade e de resistência cultural.

estas as novas unidades que apareceram: **contato com a vida** (3), **conexão com a terra** (1), **conexão interna** (1) e **superação do cotidiano** (1).

O encontro dos sujeitos participantes com as manifestações populares brasileiras, através da Estrutura Física do BPI, possibilitou-lhes um contato com a vida e consigo mesmos. Este fato explica-se pelas características dessas manifestações em resguardarem seus sentidos genuínos de festividade e de resistência cultural, o que possibilitou aos sujeitos um contato com matrizes de movimentos nos quais os sentidos de vida e de qualidade humana estavam presentes. As manifestações populares brasileiras são como:

> (...) fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. Ao co-habitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis (RODRIGUES, 1997, p. 24).

A unidade de significado interpretada **Manifestações**, no questionário final, constou de dezesseis referências às manifestações populares brasileiras (Samba, Congado, Batuque de Umbigada, Maracatu, Boi, Candomblé, Capoeira, Cavalhada, Cavalo- Marinho, Cultura caipira, Dança Xavante, Dança Indígena, Folia de Reis, Frevo, Música Africana e Tambor de Crioula). Dessas dezesseis referências obtivemos vinte e cinco menções. A manifestação do Samba foi a mais citada, com cinco menções, seguida da manifestação do Congado com quatro menções e da manifestação do Batuque de Umbigada e do Maracatu cada qual com duas menções. As demais manifestações obtiveram uma menção cada.

A unidade de significado interpretada **Festividades** constou de seis referências às festas: Carnaval, Festa de São José, Festa do Divino, Procissões, Festas Juninas e Bandinhas de rua. Apenas o Carnaval recebeu cinco menções e as demais festividades receberam apenas uma menção cada.

Comparando os questionários, inicial e final, observamos um aumento no número de referências de manifestações populares brasileiras, de onze para dezesseis. Já com relação à quantidade de menções, observamos um aumento significativo de treze para vinte e cinco. Com relação à unidade **Festividades** observamos um pequeno aumento do número de referências de festas, de cinco para seis, e um aumento em dobro, de cinco para dez, das menções das festividades.

No questionário final, a manifestação do Samba e a festividade do Carnaval foram as mais citadas. Este fato explica-se pelo motivo de que as referências de manifestações e festividades passaram a ser desenvolvidas a partir de um referencial interno, onde as vivências e a memória foram deflagradas.

Como já vimos anteriormente, muitos dos sujeitos participantes relataram terem tido contato com as manifestações populares na Universidade, através de disciplinas da graduação. Com o desenvolvimento do Inventário no Corpo eles realizaram uma pesquisa corporal e de coleta de dados a cerca de suas referências culturais o que lhes proporcionou um resgate de suas vivências com estas.

O Samba e o Carnaval aqui apresentados não dizem respeito apenas àquele reproduzido em nossos meios de comunicação. Se supusermos que o Samba e o Carnaval são as expressões populares brasileiras mais conhecidas e divulgadas, confirmaremos nossa identificação nacional como "o país do Samba" ou como "o país onde tudo se inicia após o Carnaval". Estes são jargões populares que reforçam o quanto o Samba é referência para nós, brasileiros. Porém, temos algumas ressalvas, pois podemos entender o Samba como uma manifestação popular brasileira, que resguarda o sentido genuíno de festividade e possui um caráter de resistência cultural, como podemos também

abordar o Samba como uma cultura de massa inserida nos grandes sistemas financeiros, políticos e sociais.

Portanto, avaliamos que o Samba citado foi aquele que foi vivenciado pelos participantes da pesquisa como uma manifestação popular brasileira e não como uma cultura de massa. Como podemos verificar nos seguintes relatos:

> A única coisa é que Batatais era, há alguns anos atrás, famosa por seu desfile de escolas de Samba. Eu saí duas vezes no Carnaval. Sei que meus pais saiam em blocos de rua, minhas avós costuravam as fantasias (Sujeito 3).
>
> Referência para mim forte é o Carnaval e cada vez mais conheço e aprofundo no meio do Samba (tanto corporalmente quanto conhecimento da manifestação). Tenho certeza que vim do Samba (Sujeito 5).
>
> Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era XXX (Sujeito 9).
>
> Minhas referências a manifestações populares brasileiras estão ligadas as festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo, principalmente as que ocorrem na minha cidade (Sujeito 10).
>
> Carnaval e Sambas quase que unicamente, da parte familiar em relação a festa e música (Sujeito 11).

No questionário final apareceram, novamente, os movimentos de proximidade ou de distanciamento dos participantes em relação às manifestações populares, através das seguintes unidades de significado interpretadas: **Memória** (2), **Familiaridade** (2), **Identificação** (2) e **Contato Distanciado** (1).

Em memória, encontramos recortes das manifestações vinculadas a vivências, que estão guardadas na memória do corpo. Em familiaridade, observamos manifestações que pertenciam ao âmbito familiar do sujeito pesquisado. Em identificação, verificamos o movimento de se sentir parte integrante do universo das manifestações populares brasileiras. E, em contato distanciado, encontramos uma descrição das manifestações através dos meios de comunicação e por contato de terceiros.

Comparando ambos os questionários, deflagramos uma maior proximidade dos sujeitos participantes às manifestações populares brasileiras, pois, em apenas um participante, observamos um contato distanciado. Diferentemente do questionário inicial onde as unidades de significado interpretadas Pouco Contato e Contato na Universidade foram as mais mencionadas. Portanto, ressaltamos que o movimento que antes era o de sentimento paradoxal (de proximidade e de distanciamento) alterou-se para um movimento de proximidade, através da memória, familiaridade e identificação. Com a exceção de um participante que apresentou um contato distanciado.

Com relação ao sentimento de proximidade e distanciamento, Rodrigues (2003) explica que:

> No Inventário no Corpo tem-se utilizado na prática o trabalho do corpo imerso em elementos da cultura popular e das manifestações culturais brasileiras. (...) Além disso, trabalha-se com os elementos simbólicos e as matrizes de movimentos relacionados a esses universos. As pessoas que estão realizando o Inventário são convidadas a terem as suas próprias percepções e sensações quanto à experimentação desses elementos. Isso tem provocado nas pessoas o sentimento de familiaridade ou de estranheza, muitas vezes evidenciando o registro emocional de amor ou de ódio (RODRIGUES, 2003, p. 83).

Com o desenvolvimento do Processo, verificamos que, uma vez superados, através do enfrentamento, os sentimentos de amor e ódio, o sujeito participante começa a realizar descobertas acerca da sua *cultura velada*, permitindo-se ampliar suas referências culturais e corporais: "Na prática verifica-se a força dessa relação cultural como parte imprescindível ao desenvolvimento da imagem corporal" (RODRIGUES, 2003, p.84).

Ainda de acordo, com a explanação acima sobre o desenvolvimento do Processo, presenciamos, no questionário final, o surgimento de duas novas unidades de significado interpretadas, que dizem respeito ao desenvolvimento dos referenciais dos participantes em relação às manifestações populares brasileiras, são estas: **Referência Desenvolvida** (3) e **Mudança de Referencial** (1).

Em referência desenvolvida e mudança de referencial, encontramos relatos que diziam respeito a uma maior familiaridade com as manifestações através do desenvolvimento do Inventário no Corpo, o que acarretou uma ampliação e mudança de referencial.

Aqui podemos constatar que o desenvolvimento do Inventário no Corpo proporcionou aos sujeitos participantes uma abertura corporal, abrindo mão de crenças e valores pré-estabelecidos. Como constatamos com esse depoimento:

> Antes tinha algumas visões meio estereotipadas, tendo até uma crença que veio de família, que algumas manifestações eram "coisa do diabo". Hoje não vejo isso, deixei de ter essa crença que foi puxada de mãe para filha (Sujeito 4).

Turtelli (2009), ao discorrer sobre o eixo Inventário no Corpo, confirma e esclarece as observações acima:

> No eixo ***Inventário no Corpo*** o bailarino é conduzido a uma investigação de seu corpo, a qual envolve um re-avivamento das memórias que o constituem, um resgate de sua história pessoal, uma redescoberta de suas origens e uma redescoberta do meio sócio-cultural que o permeia, pois tudo está inscrito em seu corpo. Este eixo visa ao re-conhecimento do bailarino de seu próprio corpo, desconstruindo crenças e padrões pré-formatados de movimento e entrando em contato com seus gestos vitais. (TURTELLI, 2009, p. 10).

Por fim, observamos que o desenvolvimento do Inventário no Corpo proporcionou: 1) uma maior compreensão do universo das manifestações populares brasileiras, através da assimilação de seus princípios; 2) uma diferenciação dos conceitos de folclore e cultura popular; 3) um aumento no número de referências e menções às manifestações populares brasileiras e de suas festividades; 4) uma ampliação do referencial das manifestações populares brasileiras e 5) uma mudança de referencial (do externo para o interno) das manifestações populares brasileiras.

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

No questionário inicial, os sujeitos pesquisados apresentaram como referências de suas terras de origem as seguintes unidades de significados interpretadas: **Cidade Natal** (07), **Cidade onde viveu** (02), **Familiares** (01), **Festividade** (01), **Quintal** (01) e **Sentimento** (01).

Inicialmente, as referências de suas terras de origem estavam distanciadas de suas vivências, pois seus relatos enfatizaram os locais e as características de suas cidades natais. Apenas quando eles trouxeram a referência da família, da festividade, do quintal e do sentimento como terra de origem, é que pudemos perceber uma maior integração deles com suas experiências.

No questionário final, a unidade de significado interpretada **Cidade Natal** (5) foi novamente a mais citada pelos sujeitos. Apenas um sujeito mencionou o seu **Estado Natal** como sua referência de terra de origem, o que nos faz concluir que para a maioria do grupo (6) as localidades onde nasceram são suas fortes referências de terra de origem.

As demais unidades de significados interpretadas, presentes no questionário final, foram as seguintes: **A imensidão dos quintais** (3), **Terra de Húmus** (3) e **Terra de Afeto** (2).

Estas unidades dizem respeito ao desenvolvimento do Inventário no Corpo. No início de seu desenvolvimento adotamos como prática o trabalho da Estrutura Física do Método BPI, juntamente com atividades que auxiliassem aos sujeitos participantes a se re-conectarem com seus corpos. Trabalhamos, então, referências de terra, solos e dos quintais. Estes espaços foram abordados como chaves para contatarmos a memória do corpo.

> Com freqüência atribui-se a esses espaços uma referencia como sendo, por exemplo, um quintal, um terreiro, um altar ou um espaço de dançar mágico que traz aquele momento de reencontros com os sentidos da Dança antes perdida na memória corporal (RODRIGUES, 2003, p. 85).

Com relação à unidade de significado interpretada **A imensidão dos quintais**, obtivemos três relatos, que descreviam os quintais vivenciados na infância.

No desenvolvimento do Inventário no Corpo, realizamos a abertura dos espaços dos *dojos*. Os *dojos* são espaços individuais, demarcados na sala de dança, para decantação, processamento e contato com as imagens internas. Os *dojos* são procedimentos laboratoriais do Método BPI:

> O laboratório é o espaço onde se dá visibilidade às sensações e imagens. As emoções são conhecidas, elaboradas e trabalhadas a partir do fluxo de movimentos. O laboratório é um espaço de experimentação (considerando o tempo, espaço e ritmo de movimento), de decantação e de liberdade de expressão. É o espaço onde as fontes de pesquisa são processadas (MELCHERT, 2007, p. 3).

No eixo Inventário no Corpo, trabalhamos as referências do solo, como terra de húmus, onde se hasteiam os mastros, abrem-se as bandeiras e se descortinam espaços imaginários de vitalidade, criando assim condições dos participantes de contatarem seus eixos e a partir destes abrir seus processos criativos.

> Portanto, na delimitação dos espaços e no decorrer de seus desdobramentos em quintais, terreiros, altares e demais referenciais é que são construídos a base e o eixo de cada corpo. Nesta abordagem os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas (RODRIGUES, 2003, p. 85).

Na unidade de significado interpretada **Terra de Húmus**, encontramos descrições das paisagens imaginárias de suas terras de vitalidade, como podemos observar nos relatos abaixo:

> Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue... (Sujeito 3).
>
> Pra mim hoje minha terra de origem é de barro, é marrom forte, é tanto do meio da mata, e é também da terra que bate o pé e que sai poeira, e é em roda. E pode tá sozinha ou com mais gente. Da terra que dá sustentação pro corpo. (Sujeito 5).
>
> Terra linda com energia de água limpa e cristais e minerais "poderosos"... muita lama... (Sujeito 6).

Já na unidade de significado interpretada **Terra de Afeto**, encontramos relatos de sentimentos e emoções vinculados as paisagens vividas. Como esclarece Rodrigues (2003, p. 87): "O contato é corporal, mobilizado pela afetividade num trabalho em que a terra é o corpo".

Comparando as respostas, iniciais e finais, à questão "Qual a sua referência da sua terra de origem?", averiguamos que houve uma forte mudança de referencial das respostas aos questionários. Num primeiro momento, encontramos discursos distanciados e baseados em referências externas. Já, num segundo momento, após o desenvolvimento do Inventário no Corpo, encontramos discursos próximos e baseados em vivências corporais, onde o referencial interno foi a linha condutora:

> O corpo, através das ações dos pés, trouxe referências únicas de cada um. Numa ação de permitir-se escutar a "fala" que está no corpo e não de impor a ele um modelo externo a ser seguido. (RODRIGUES & MELCHERT, 2008, p. 4).

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

No questionário inicial, a unidade de significado interpretada **Segmentos Culturais** (4) foi a mais citada, seguida de: **Festividades** (2), **Religião Católica** (2), **Costumes Antigos** (2) e **Atividades de Lazer** (2).

Em **Segmentos Culturais**, encontramos as descrições de festejos populares, cultura caipira e grupos africanos de Campinas. Aqui notamos a confusão inicial do que sejam os conceitos de folclore e de cultura popular. Em **Festividades**, encontramos novamente o Carnaval, como a festividade mais citada. Em **Religião Católica**, observamos relatos de procissões, festas, quermesses e forte prática religiosa. Em **Costumes Antigos**, obtivemos relatos de circunstâncias herdadas e característica de uma cultura regional de grande influência norte americana. E em **Atividades de Lazer**, tivemos relatos de programas de lazer, tais como: ir ao cinema, bar, shopping e teatro, bem como, assistir programas musicais.

Neste momento inicial, concluímos que os participantes dessa pesquisa não possuíam uma definição clara do que seja a sua cultura regional, sobressaindo algumas citações de segmentos culturais e a percepção de terem pouco contato com estas.

Já no questionário final, a unidade de significado interpretada **Festividades** (6) foi a mais citada, seguida das seguintes unidades: **Manifestações** (4), **Cultura Caipira** (2), **Valores** (4), **Religiosidade** (3), **Cotidiano Metropolitano** (1), **Grupos Populares** (1) e **Relação com a terra** (1).

Em **Festividades**, encontramos menções às seguintes festas regionais: Carnaval (4), Festas Familiares (2) e Festas do Catolicismo Popular (1). Aqui, notamos mais uma vez que o Carnaval é a festividade mais citada em todas as questões que abordam este tema das festas.

Em **Manifestações**, encontramos as seguintes menções: Capoeira, Batuque de Umbigada, Samba, manifestações afros e as vivenciadas em Ubatuba e região. Observamos aqui não haver uma coesão nesta unidade de significado interpretada, bem como, ressaltamos que o Samba, citado como a manifestação popular brasileira de maior referência, aparece aqui com apenas uma menção. Isto reforça a idéia de que ele é visto como uma manifestação popular brasileira vivenciada sob a ótica de um referencial interno e não como a expressão popular mais conhecida no Brasil.

Em **Cultura Caipira**, não houve nenhuma referência de manifestação ou festividade pertencente a esta unidade, a qual foi relatada como presente no cotidiano familiar e na região da cidade natal.

Em **Valores**, obtivemos referências dos valores do povo que a pratica: "prestativo, educado, acolhedor e humilde"; referências à sua tradição: desvalorizada e não explícita; e referências a postura que os familiares do sujeito pesquisado possuem da cultura regional: de fechamento.

Em **Religiosidade**, encontramos as descrições de lugares ligados à fé e da prática católica. Em **Cotidiano Metropolitano**, encontramos à referência da cidade de São Paulo. Em **Grupos Populares**, obtivemos o relato de um grupo específico da cidade de Campinas. E em **Relação com a terra**, tem-se o relato da lida na roça dos antepassados familiares de um dos participantes.

Analisando ambos os questionários, inicial e final, observamos: 1) um aumento de referências na unidade de

significado interpretada Festividade; 2) a substituição da unidade Segmentos Culturais por Manifestações e Cultura Caipira; 3) um aumento em referências com relação à religiosidade; 4) o desaparecimento das unidades Costumes Antigos e Atividades de Lazer e 5) o surgimento das unidades Valores, Cotidiano Metropolitano, Grupos Populares e Relação com a terra.

A referência da cultura regional aparece, nos questionários aplicados como uma citação à cultura da região em que foram criados. Diferentemente da referência das manifestações populares brasileiras que eram parte integrante de suas vivências pessoais.

Parece-nos que o conceito cultura regional puxa um referencial mais externo, daquilo que pertence à sua região, sem, necessariamente, ser algo significativo para si mesmo.

Observamos que, no questionário inicial, ainda havia resquícios de confusões acerca do folclore, e do que seria cultura popular. Bem como as atividades de lazer, comuns a todos os centros urbanos, eram vistas como partes integrantes da cultura regional.

Já no questionário final, estas confusões apareceram solucionadas, porém, notamos que as citações da cultura regional eram aquelas que eram fortes para a região onde foram criados e não necessariamente para si mesmos. O exemplo do Carnaval, relatado acima, nos confirma estas observações.

As questões **COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO?** e **VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?** foram realizadas apenas no questionário final.

Como vimos anteriormente, todos os participantes consideraram a experiência do desenvolvimento do Inventário no Corpo como positiva, pois tiveram a possibilidade de: realizar autodescobertas; ter um bom desenvolvimento; ter um aprofundamento no Método; ter uma aproximação com a família; ter uma autonomia de ação; criar movimentos; dar movimento ao seu desenvolvimento; realizar pesquisas; ter um contato com suas histórias e ter uma integração. Houve também manifestações de desejos de continuidade e a respeito da importância da atuação da direção para o sucesso do trabalho.

A avaliação do tempo utilizado para o desenvolvimento do Inventário no Corpo foi considerado pela maioria do grupo como sendo satisfatória. Apenas dois sujeitos participantes consideraram o tempo como razoável e apresentaram dificuldades pessoais para o desenvolvimento do trabalho. Houve ainda respostas que manifestaram novamente o desejo de continuidade, bem como respostas que apresentaram como pontos positivos para o desenvolvimento do Inventário no Corpo, o acolhimento da direção às necessidades pessoais e a disponibilidade da direção de atendimento extraclasse.

A importância da direção para o desenvolvimento do Inventário no Corpo

Observamos que as respostas apontaram a importância da atuação da direção para o desenvolvimento do Inventário no Corpo.

Rodrigues (2003) esclarece sobre a formação do diretor do Método BPI:

> O diretor deve ser artista, ter vivido o Processo, ter conhecimentos amplos e experiência em relacionamento humano, estrutura afetiva e autoconhecimento. Estar num momento de se disponibilizar para o outro.

Ou seja, para ser diretor no Método BPI deve-se ter vivido o seu processo dentro do Método BPI, ter aprofundado o seu Inventário no Corpo, conhecer seus processos pessoais para não se projetar no outro[44], continuar com o seu desenvolvimento pessoal e estar aberto para acolher o outro, seu corpo, suas sensações, percepções, sentimentos e movimentos.

Esta ação de estar aberto ao outro envolve ver o outro com uma atitude fenomenológica, vendo o sujeito em processo como um fenômeno único, não realizando julgamentos, censuras ou classificações. Há que se ter a habilidade de realizar uma boa leitura corporal, acolhendo as sensações e os movimentos do outro e possibilitando a este uma liberdade para se expressar e se colocar como um exemplo único no mundo.

> Ressalta-se que a atitude da direção, de estar centrada e em interação com as pessoas que estão vivenciando o Processo, é fundamental. Trata-se de uma aceitação desses corpos, não importando como eles se apresentem – sem censurá-los, sem classificá-los – acolhendo-os, para conduzi-los a uma descoberta que é deles. São necessárias também uma condição de não previsão, um contato interno com o próprio eixo e uma receptividade aos movimentos que estão sendo elaborados pelas pessoas em processo. Verifica-se que essas condutas irão prover a leitura do que está acontecendo e da ação que é preciso ter em cada momento (RODRIGUES, 2003, p. 93).

Rodrigues (2003, p. 156 e 157) ao abordar o reconhecimento do espaço do BPI, levanta sete aspectos fundamentais para o aprimoramento do Processo, são estes: 1) "Direção": onde aborda aspectos relacionados à formação do diretor do BPI; 2) "Contrato inicial claro": onde aborda a necessidade de tempo em aberto e necessidade de ciência do sigilo de cada processo e da vulnerabilidade do seu desenvolvimento; 3) "Espaço adequado e exclusivo": onde reforça estas necessidades; 4) "Ter compromisso com o produto artístico": onde explica que as apresentações públicas é que possibilitarão a conclusão de um processo; 5) "Não estar direcionada a um perfil pré-estabelecido de produto": onde reforça a idéia de que o produto é fruto do processo; 6) "Possibilidade de prosseguimento do Processo durante o período do contato com o público": ressaltando a natureza viva e dinâmica do processo e 7) "Maior relevância para o Inventário no Corpo": reforçando a idéia de que este é o cerne de todo o Processo.

Baseado nestes aspectos fundamentais para o aprimoramento do Processo, este projeto-direção adotou alguns procedimentos para auxiliar o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, tais como: 1) Fornecer um contrato inicial claro, 2) Dar liberdade para sair em qualquer momento da pesquisa, 3) Zelar pelas condições de espaço e horário, 4) Garantir a privacidade e a confiança na não exposição pessoal e 5) Ter compromisso e abertura para o desenvolvimento dos sujeitos participantes.

O fornecimento de um contrato inicial claro foi realizado com a apresentação do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, onde se deixou claro os objetivos da pesquisa, o tempo de seu desenvolvimento e a freqüência necessária.

O direito para sair da pesquisa em qualquer momento foi uma ação respaldada pelo Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que promoveu um compromisso do sujeito participante para com o seu próprio desenvolvimento, pois ele estava livre para escolher em desenvolver seu processo ou não, sendo esta uma escolha pessoal, que não lhe acarretaria em conseqüências externas.

[44] "Para conseguir realmente olhar para a pessoa, neste nível de aprofundamento do qual estamos falando, o diretor precisa ser alguém que conheça seus próprios processos pessoais de forma a estar atento às suas projeções" (TURTELLI, 2009, p. 97).

Zelar pelas condições de espaço e horário foi uma atitude da direção que sempre possibilitou o uso do espaço meia hora antes do horário estabelecido e com direito a ter possibilidade de permanência no espaço, até uma hora e meia após o término do trabalho. A sala de dança sempre se encontrava aberta, com os materiais didáticos expostos e com a direção e os monitores[45] de prontidão para acolher quaisquer necessidades.

A garantia de privacidade foi trabalhada com a escolha do horário noturno, horário em que não há aulas no Curso de Dança, com a sala totalmente fechada para o desenvolvimento deste trabalho e sem nenhuma interferência externa.

O grupo presente foi sempre o das pessoas envolvidas na pesquisa, e todas estavam cientes do sigilo da identificação pessoal. Todos possuíam o direito de ter a sua identidade e os seus dados pessoais mantidos em sigilo absoluto, bem como tinham o direito a um espaço para o desenvolvimento do seu referencial interno, o contato perceptivo com seu próprio corpo e com suas sensações corporais, o desenvolvimento de sua consciência corporal, o contato com uma dança integrada, onde os aspectos físicos, afetivos, culturais e sociais eram respeitados. Esse era um espaço, onde se zelava pelo desenvolvimento pessoal, não havendo preocupação alguma em chegar a um produto a ser exposto.

O compromisso para com o desenvolvimento dos sujeitos participantes foi trabalhado com uma real abertura, por parte da direção. Visando receber o outro com acolhimento e sob uma perspectiva fenomenológica, a direção se disponibilizou integralmente ao recebimento de dúvidas e questões de qualquer natureza relacionadas ao desenvolvimento do Inventário no Corpo; havendo, inclusive, a possibilidade de atendimentos extraclasses, bem como, foram disponibilizados contatos pessoais para quaisquer necessidades.

Estes procedimentos tiveram uma boa repercussão no grupo trabalhado. Por várias vezes, obtivemos depoimentos nos quais os sujeitos participantes relatavam a importância de se sentirem acolhidos, de saberem que a direção não desistiria deles e da confiança em poderem se entregar corporalmente, pois sabiam que havia a presença do diretor, acolhendo e os respaldando.

Estes procedimentos foram fundamentais para o desenvolvimento do Inventário no Corpo. O grupo pesquisado validou e confirmou estas ações, o que reforçou os aspectos fundamentais para o aprimoramento do Processo, abordados pela tese de Rodrigues (2003).

[45] Os bolsistas trabalhos SAE (Serviço de Apoio ao Estudante da Unicamp) Leandro de Souza e Carlos Nascimento.

6. RESULTADOS DOS CORPOS NA ARGILA

Os corpos na argila foram realizados, assim como os questionários, no início e no final do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, sem que os sujeitos participantes tivessem sido informados de que essas dinâmicas iriam ser realizadas. Nosso intuito foi investigar como o eixo Inventário no Corpo auxiliou ou não os sujeitos participantes a desenvolverem ou modificarem suas imagens corporais.

A dinâmica dos corpos na argila consistiu num exercício no qual os sujeitos participantes deveriam permitir que suas mãos modelassem livremente na argila o seu corpo de maneira precisa. Depois de finalizada esta etapa, eles as observaram e as nomearam a partir do que tivessem modelado e não do que idealizaram modelar.

Ressaltamos que toda essa dinâmica com os corpos na argila foi realizada após uma atividade corporal na qual o corpo já estava aquecido e todos já haviam estabelecido um contato sensível com seus corpos.

Rodrigues (2003) relata o exercício de modelar o corpo na argila, através de uma atividade desenvolvida com uma bailarina-pesquisadora-intérprete, no momento em que esta foi tocada por uma identificação corporal, que necessitava ser inventariada para que seu movimento ganhasse fluidez e o corpo tivesse a possibilidade de desvendar seus "nós", suas amarras.

> Peguei um pouco de argila e coloquei nas mãos da pessoa solicitando-lhe que amassasse até que tivesse uma boa textura para modelar. Em seguida indiquei-lhe que relacionasse a massa com o seu tônus muscular. Chegando neste ponto sugeri que as suas mãos modelassem a massa livremente sem preocupações com o que estivesse saindo (este exercício foi feito com os olhos fechados e era incentivado para que ela não perdesse o contato com o seu corpo, ou melhor, que ela modelasse não só com as mãos, mas com o corpo inteiro). (...) Terminando a modelagem pedi que ela abrisse os olhos e observasse o que estava configurado na massa. Após um momento ela passou a reviver as sensações com as primeiras relações objetais. (RODRIGUES, 2003, p. 98).

Foram, portanto, estes os procedimentos adotados para a dinâmica dos corpos na argila: 1) amassar o barro até ter uma boa textura; 2) relacionar a massa com o tônus muscular; 3) permitir que as mãos modelassem livremente o seu corpo; 4) observar o que modelou; 5) nomear o corpo na argila.

Após todos terem observado seus corpos na argila e terem dado um nome para estes, realizamos as apresentações dos mesmos[46], numa atividade em círculo e com a presença de todos os participantes. Neste exercício, cada um mostrava o seu corpo na argila, contava o nome dado e relatava aquilo que lhe havia ficado como o mais significante do seu corpo na argila.

Neste momento, a direção e todos os participantes adotaram uma atitude fenomenológica, na qual a apresentação de cada corpo na argila foi recebida sem julgamentos, interpretações e com uma total abertura para o conteúdo único que estava sendo ali exposto. Sobre esta atitude fenomenológica, no exercício do corpo na argila, Rodrigues (2003) esclarece que:

> É importante chamar a atenção do diretor sobre este momento para que ele não faça uma interpretação de uma memória corporal. Isso seria realizar um construto cognitivo de uma identidade, resultando num falso *Self*. É preciso que o diretor tenha uma atitude fenomenológica, pois valida-se o corpo como ele é, reconhecendo-o como ser existencial. Nessa abordagem é dado continência ao que é sentido pelo outro, acolhendo-o. (RODRIGUES, 2003, p. 99).

Para a análise dos resultados dos corpos na argila utilizamos a análise de conteúdo dialogando com uma análise de expressão, a partir da Estrutura Física do BPI, as quais já foram explanadas anteriormente.

Informamos, antecipadamente, que alguns corpos na argila trazem como referências as zonas libidinais do corpo, que são áreas corporais para onde a libido está voltada. Estas zonas libidinais são partes do corpo que estão em destaques na imagem corporal; ou seja, são áreas onde se apresenta o centro da imagem corporal.

Schilder, ao relatar a relação da libido[47] com a Imagem Corporal, explica o porquê que essas zonas libidinais se tornam centro da imagem corporal:

> Diversas investigações e experiências mostraram-me claramente que a diferença das estruturas libidinais se reflete na estrutura do modelo postural do corpo. Os indivíduos nos quais um desejo parcial se encontra aumentado sentirão determinado ponto do corpo (...) no centro de suas imagens corporais. É como se a energia fosse acumulada em determinados pontos (SCHILDER, 1999, p. 139).

A seguir, apresentamos os corpos na argila (iniciais e finais) e as comparações destes, bem como uma análise geral dos resultados dos corpos na argila.

Informamos que as análises dos corpos na argila são descritas tendo como referência o corpo da argila. Portanto, quando mencionamos que o corpo na argila inclina-se à esquerda estamos nos referindo ao lado esquerdo do corpo da argila. A inclinação está visualmente para o lado oposto. Ou seja, nosso referencial de análise foi o corpo da argila e não o nosso olhar sob perspectiva da projeção direta do corpo.

[46] Esta atividade foi exercida de maneira livre, onde havia a liberdade de participação. E todos os sujeitos participaram desta atividade de livre e espontâneo desejo.

[47] Schilder (1999, p. 153) nos explica que: "a libido não se refere apenas ao desejo, mas também aos processos que se dão no corpo".

6.1. CORPOS NA ARGILA

SUJEITO 1 108

SUJEITO 2 110

SUJEITO 3 112

SUJEITO 4 116

SUJEITO 5 118

SUJEITO 6 120

SUJEITO 7 122

SUJEITO 8 124

SUJEITO 9 126

SUJEITO 10 128

SUJEITO 11 130

SUJEITO 1 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Raízes sem fim

Corpo na argila com base e tronco. Ênfase para o tronco, que está numa postura horizontal[48], com um olhar voltado para o chão. Há pouca verticalidade. Base larga e com enraizamento. Bacia inclinada, flexível e direcionada para frente, numa postura horizontal. O tronco é a parte do corpo que está mais em evidência e também simboliza o órgão sexual masculino como uma parte do corpo de interesse libidinal.

SUJEITO 1– CORPO NA ARGILA FINAL



Dois Caminhos

Corpo na argila com base limitada, tronco, pescoço e cabeça. Ênfase para o tronco e para o órgão sexual masculino. Postura vertical[49]. Inclinação do corpo à esquerda, devido à projeção do órgão sexual masculino para a diagonal esquerda. Cabeça com rosto afundado.

Costas, parte posterior do tronco, em contenção para sustentar a projeção do órgão sexual masculino para a diagonal esquerda. Pescoço largo para sustentar a cabeça numa posição vertical em oposição à projeção para esquerda. É delineada a coluna vertebral.

[48] "A postura horizontal, tronco posicionado paralelamente ao solo, é encontrada nos folguedos do Boi – no indivíduo que carrega a carcaça representando o próprio Boi – e também em outros folguedos onde existem personagens de animais." (RODRIGUES, 1997, p. 51).

[49] "A verticalidade é a prima postura, aquela que assume o comando do circuito energético, possibilitando a abertura dos chakras (centro de energia vital)." (RODRIGUES, 1997, p. 51).

SUJEITO 1 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila inicial possui apenas base e tronco. Já no corpo na argila final encontramos base, tronco, pescoço e cabeça. Em ambos os corpos na argila o órgão sexual masculino é uma parte do corpo em evidência, destacado como uma zona libidinal da imagem corporal. Esta zona libidinal puxa o corpo para a esquerda, nos dois corpos na argila. No corpo na argila inicial, percebemos que o corpo todo parece representar o falo e já no corpo na argila final há um tronco com cabeça, pescoço e base, havendo uma mudança da postura horizontal para a postura vertical. Porém, ressaltamos que, em ambos os corpos na argila, há uma tendência do corpo direcionar à esquerda, a partir do órgão sexual, mas o que era uma direção horizontal sem olhar, agora é uma puxada para a diagonal esquerda, com eixo vertical, cabeça, pescoço e alguma base.

SUJEITO 2 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Diz que tinha...

O corpo na argila possui base larga, com pernas curtas e de ventre e barriga saliente. Os braços estão enrolados ao redor do corpo, formando um volume na região do centro. O pescoço é curto e apóia uma cabeça que pende para frente. A região da cabeça possui saliências, que parecem formar um rosto, com boca, nariz alargado e testa grande. O topo da cabeça tem um afundamento transversal.

Há um movimento espiralado ascendente que se finaliza na região do pescoço. O corpo na argila quebrou-se na região do quadril e do pescoço, por não suportar o peso da barriga (centro) e da cabeça que, além de desproporcional ao tronco, pende para frente. A barriga e a cabeça são as partes do corpo em evidência e o pescoço e o quadril são as partes frágeis.

SUJEITO 2 – CORPO NA ARGILA FINAL



Coisas Minhas do Mar

Corpo na argila com base, membros (superior e inferior), tronco, pescoço e cabeça. A base é estreita, firme e dá sustentação ao corpo. O tronco, na região do esterno é afundado. Os braços são curtos e próximos do corpo. A cabeça é afinada, longilínea e pontiaguda para cima. Há um movimento espiralado ascendente, que se finaliza no topo da cabeça.

As costas são largas e abertas, contrapondo o esterno que se apresenta fechado e afundado. Olhando as costas do corpo na argila verificamos uma bacia pequena para uma costa tão larga.

O corpo na argila pende para a esquerda alta do quadril, para cima, havendo um movimento de contraposição deste, juntamente com as pernas, para o lado oposto. O ombro esquerdo apresenta uma rachadura, observada no corpo na argila de frente e de costas. A cabeça pende para este ombro e toda a parte superior do corpo na argila inclina para esta região. As costas são as partes do corpo em evidência e o ombro esquerdo é a parte frágil do corpo.

SUJEITO 2 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

Ambos os corpos na argila possuem base, membros (superior e inferior), tronco, pescoço e cabeça. As pernas, nos dois, são curtas. A base é larga no primeiro corpo na argila e mais afunilada no segundo, mas nos dois corpos na argila a base é firme e dá sustentação ao corpo. Os braços, no primeiro corpo na argila, apresentam-se enrolados ao redor do tronco e no segundo, eles ganham contornos e estão próximos do tronco, mas não são partes constituintes deste. Nos dois corpos na argila, há um movimento espiralado ascendente. No primeiro, a espiral se finda na região do pescoço e no segundo este movimento segue por todo o corpo, da base até o topo da cabeça. O fluxo do movimento espiralado, antes interrompido, agora percorre todo o corpo.

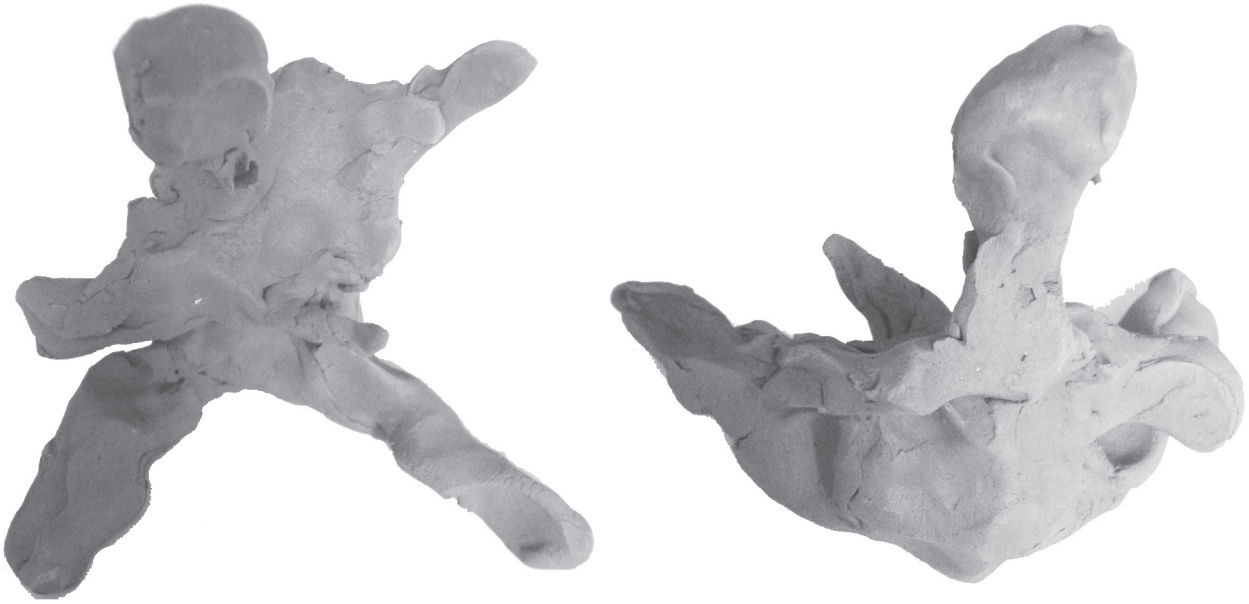
O corpo na argila inicial apresenta uma cabeça grande e uma barriga saliente, da qual os braços fazem parte e a protegem. O corpo na argila final possui costas abertas, grandes e largas, em contraposição ao esterno afundado e fechado.

Inicialmente o corpo na argila pendia a frente, havendo até se quebrado na região do pescoço e da bacia, por não suportar o peso destas partes. Posteriormente, encontramos uma inclinação para a lateral esquerda, na direção da rachadura do ombro esquerdo.

As partes iniciais frágeis eram o quadril e o pescoço, onde ocorreram as quebras do corpo na argila. O ombro esquerdo é a parte frágil do corpo na argila final, mas esta região não se partiu, apenas apresentou rachaduras. Interessante observar aqui que este sujeito participante teve um problema nesta articulação, permanecendo com o braço imobilizado por alguns meses. O corpo na argila final acabou por retratar esta lesão em recuperação através das rachaduras e da inclinação do corpo para esta região, dando a esta parte do corpo uma conotação de zona libidinal.

Ressaltamos uma evolução dos corpos na argila, do inicial para o final, com uma maior representação das partes do corpo, com uma melhora do equilíbrio postural, com um fluxo de movimento que percorre todo o corpo e com uma representação que compensa as oposições corporais.

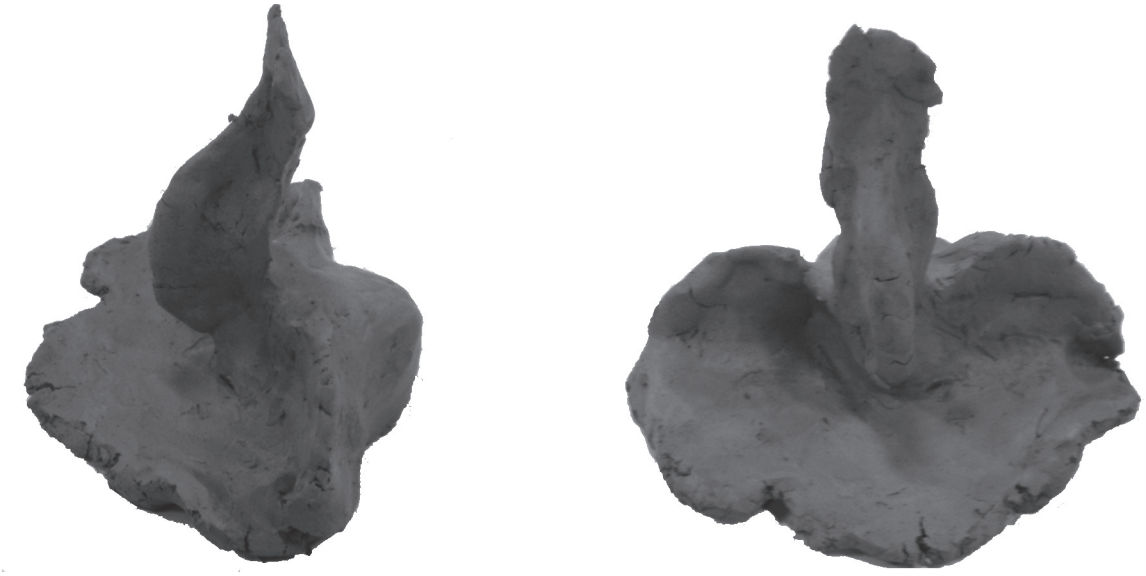
SUJEITO 3 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Coisas que saem

Corpo na argila com tronco, cabeça, pescoço e membros, inferior e superior. Apresenta-se sentado com braços e pernas abertas. A perna e o braço do lado esquerdo são mais longilíneos e abertos, bem como a lateral das costas do lado esquerdo está mais aberta. O ombro esquerdo é mais levantado, havendo quase que um calombo neste ombro. O braço direito entra numa diagonal baixa-frente, como se fosse puxado em espiral pela escápula direita. A cabeça acompanha este desenho e possui um direcionamento inclinado para esta diagonal direita-frente-baixa. Já o braço esquerdo faz uma oposição para a diagonal esquerda-alta. O joelho direito apresenta-se flexionado, o que nos dá a impressão deste corpo na argila estar sentado sob os ísquios. O esterno e o peitoral estão abertos em espiral para a diagonal direita-baixa. Do centro do corpo sai um relevo pontiagudo para fora. O rosto possui os orifícios dos olhos, um pequeno nariz e uma boca em formato de bico pontiagudo, como se fosse um bico de pássaro. Olhando o corpo na argila de costas, observamos uma coluna vertebral saliente e o calombo do ombro esquerdo como um relevo de argila, denotando uma região de tensão. Esta região de tensão inicia-se na coluna cervical e desce para a região do ombro esquerdo. Devido a esta saliência no lado esquerdo, a cabeça acaba por pender para a direção oposta, para a direita. O quadril direito, bem como a perna e o braço direito, são menores e mais largos que os do lado esquerdo, o que denota um mecanismo de compensação das tensões do corpo. O tronco aberto com saliência pontiaguda é a parte do corpo em evidência e a coluna cervical e ombro esquerdo são as partes frágeis.

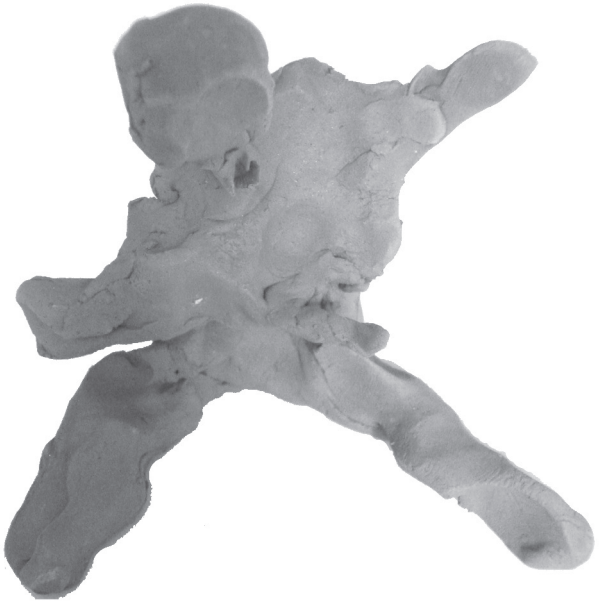
SUJEITO 3 – CORPO NA ARGILA FINAL



Tromba de Elefante

Corpo na argila apresenta base, tronco, pescoço e cabeça. A base é larga, grande e extensa. Da base sai uma bacia larga, ampla e com saliência no sacro. O sacro e a bacia integram a base de sustentação. Esta base lembra uma grande pelve apoiada no chão. O tronco sai do meio da pelve para cima. Já o sacro sai do meio da pelve e puxa para trás. Há uma oposição entre o sacro, que está apoiado no chão e puxa para trás, e o tronco que se eleva para cima e puxa para frente. O desenho do tronco forma a imagem da curvatura da coluna vertebral. Esta curvatura é acentuada para frente na região da coluna torácica. A região da coluna cervical se finda num crânio pontiagudo que aponta para o alto. O tronco também nos remete à imagem de uma cobra, de um papo de cisne ou, como o próprio sujeito participante denominou, de uma tromba de elefante. Verificamos nesse corpo na argila um mecanismo de compensação corporal, com o tronco, na região torácica, projetando-se à frente para compensar o volumoso sacro que puxa para trás e cuja coluna cervical pende para trás para compensar a projeção torácica. A pelve e a coluna torácica são as partes do corpo em evidência. E a coluna cervical é a parte frágil.

SUJEITO 3 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)



Coisas que saem



Tromba de Elefante

O corpo na argila inicial apresenta tronco, cabeça, pescoço e membros. E o corpo na argila final apresenta apenas tronco, pescoço e cabeça, apoiados numa base larga. Ambos os corpos na argila estão sentados no chão. A diferença é que o corpo na argila inicial está sentado sob os ísquios da bacia e o corpo na argila final está apoiado numa grande pelve, com uma extensa área de apoio, na qual verificamos a presença dos ísquios e do sacro.

O corpo na argila inicial é assimétrico, pois o lado direito do corpo apresenta membros menores e mais largos do que o lado esquerdo. Essa diferença ocorre devido ao mecanismo de compensação corporal que tenta aliviar a elevação e a tensão do pescoço (região cervical) e do ombro esquerdo. Já o corpo na argila final é simétrico e equilibrado, porém, ainda percebemos neste um pequeno mecanismo de compensação corporal na região cervical, que se projeta para trás para compensar a projeção à frente da região torácica, que por sua vez tenta equilibrar a puxada do sacro para trás. Portanto, notamos em ambos, a forte presença do quadril e da coluna vertebral, que apresenta pontos frágeis através da região cervical. Observamos aqui que este sujeito participante tem duas hérnias de disco, uma na região lombar e outra na região cervical. Os dois corpos na argila apresentaram a região cervical como um ponto frágil do corpo e em ambas notamos a posição sentada, que enfatiza a atenção para a pelve e para a região lombar. Ou seja, em ambos os corpos na argila os dados das lesões corporais deste sujeito participante estão presentes.

No corpo na argila inicial, notamos a presença de um relevo pontiagudo que se projetava para fora do corpo, cuja existência também se fazia notar no nome do corpo na argila: "Coisas que saem". E, no corpo na argila final, nos deparamos com a presença do tronco, em formato de coluna vertebral, que também traz a imagem de um papo de cisne, de uma cobra estendida e da "trompa de elefante". Percebemos que, no corpo na argila inicial, havia

um conteúdo corporal despontando e querendo sair, e que também foi encontrado no corpo na argila final de maneira mais representativa, dando novas formas de configurações do corpo. A imagem do corpo com tronco, membros, pescoço e cabeça começa a querer simbolizar um novo corpo, com novas modelagens. A presença da boca em forma de bico, no corpo na argila inicial, ganha o contorno de um grande papo de ave, no corpo na argila final. Notamos aqui, um processo corporal onde a representação e a simbolização estão latentes, ou seja, há um processo de transformação em desenvolvimento.

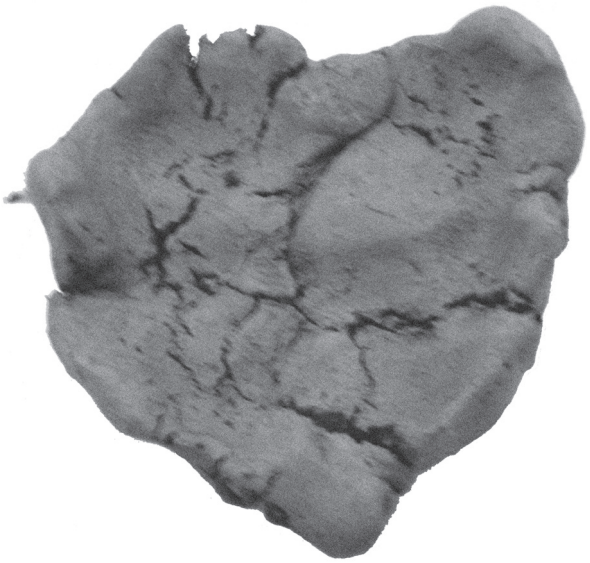
SUJEITO 4 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Torre Espiralada

Corpo na argila com base, tronco, membros, pescoço e cabeça. A base é larga e sólida. O corpo na argila apresenta-se sentado, com as pernas dobradas e com as solas dos pés juntas à frente do corpo. Nota-se uma saliência que marca o centro do corpo, através da projeção do umbigo. O tronco possui um movimento espiralado. Numa dessas espirais formam-se os seios, noutra nota-se a formação de um ombro e, numa próxima, percebe-se os braços enrolados ao redor do corpo. Há uma forte carga expressiva no rosto, com a cabeça pendendo para frente, sob um pescoço que tem forma "derretida" para baixo, como se fosse um grande papo. No rosto, identificamos os olhos e um queixo projetado para o alto. A cabeça inclina-se para a direita, iniciando a espiral descendente, que se finda na base do corpo. O corpo na argila dá a impressão de estar sendo puxado, tracionado para o solo, através da espiral descendente. Ou seja, a ação da gravidade parece atuar de maneira contundente, dando a impressão do corpo na argila não possuir "musculaturas" de sustentação.

SUJEITO 4 – CORPO NA ARGILA FINAL



Coração

O corpo na argila traz a imagem da forma simbólica do coração humano. Um coração com rachaduras e marcas, que denotam as tristezas afetivas. Percebe-se um corpo afetivo em evidência, que se expressa de maneira representativa. Há um forte conteúdo emocional expresso neste corpo na argila, que nos traz a imagem de um coração despedaçado.

Com relação ao corpo físico, percebemos que este corpo na argila possui membros e tronco, sem cabeça. As pernas parecem estar dobradas para frente, com os pés unidos a frente. O tronco, na região do umbigo encontra-se num movimento de contração. O externo apresenta-se fechado e com uma rachadura em seu centro. As costas estão abertas e levantadas do chão. O corpo na argila parece representar um corpo sentado, com as pernas em posição de "sapo" e com um movimento de contração de tronco, o que dá ao umbigo o ponto de sustentação corporal. As costas apresentam-se abertas e curvadas à frente, voltando-se para dentro.

SUJEITO 4 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

Os corpos na argila, inicial e final, apresentam-se sentados, com as pernas dobradas e com as solas dos pés juntas e à frente do corpo. Em ambos, notamos a presença do umbigo. No corpo na argila inicial, o tronco configura-se através de um movimento espiralado descendente e no corpo na argila final o tronco está dando continuidade a um movimento de contração. Nos dois corpos na argila, os membros estão integrados aos troncos, não aparecendo de maneira deslocada destes. No primeiro corpo na argila, percebemos a presença clara da cabeça, que não é notada na segunda. O movimento a favor da gravidade, presente no corpo na argila, é substituído por uma contração de tronco, a qual é suspensa na região do umbigo, centro do corpo. As costas, no segundo corpo na argila, são abertas e presentes, já no primeiro corpo na argila elas não aparecem de maneira enfática, mas sim como parte do tronco espiralado. Ou seja, notamos no corpo na argila final uma maior tonicidade e sustentação corporal, a qual era deficiente na inicial. O primeiro corpo na argila traz uma maior verticalidade que é substituída por uma maior horizontalidade; porém, observamos que o movimento descendente dá passagem a um movimento ascendente, através da suspensão da contração. O último corpo na argila traz o coração como uma simbolização do corpo afetivo. Percebemos aqui, um processo de representação corporal, o que denota o desenvolvimento de um processo criativo. O corpo amarrado preso do primeiro corpo na argila "grita", "berra" e se expressa de maneira simbólica através da imagem do coração despedaçado.

SUJEITO 5 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Largo

O corpo na argila tem apenas um tronco de corpo, não possuindo base. O corpo na argila apresenta-se num formato de corpo com pernas e braços unidos. Percorrendo o corpo na argila, de baixo para cima, percebemos, na região do centro do corpo, um alargamento lateral que, em seguida, afunila-se, na região do pescoço e cabeça. O corpo na argila possui a proporção usual do tamanho das partes corpo, ou seja, o tamanho do membro inferior é maior que o membro superior e há um afunilamento nas partes inferiores e superiores e um alargamento na região do centro do corpo.

Observamos uma verticalidade corporal e uma falta de base, notada como um ponto frágil deste corpo na argila.

SUJEITO 5 – CORPO NA ARGILA FINAL



Dino Uga

O corpo na argila possui tronco, membros, pescoço, cabeça e rabo. Está deitado de barriga para baixo. Tem a forma de um animal réptil. É aderente ao solo e parece realizar um movimento de ventosa no corpo, semelhando sugar o solo. Notamos uma abóboda na região das costas, que nos explicita esta ação de sucção. As pernas e os braços são simétricos, possuem o mesmo tamanho e têm forma torcida, dando-nos a conotação do uso das musculaturas em espirais. O tronco do corpo prolonga-se em rabo, pescoço e cabeça. O pescoço é mais comprido e mais fino que o rabo, que também possui forma em espiral. A cabeça, bem como o pescoço, está inclinada para a esquerda. O rosto possui os orifícios dos olhos e do nariz, e parece realizar o movimento de cheirar o solo. O rabo também está inclinado à esquerda, formando uma curvatura em "c" na coluna.

SUJEITO 5 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila inicial possui apenas o tronco do corpo, sem base e com uma noção de corpo vertical. Já o corpo na argila final possui tronco, membros, pescoço, cabeça e rabo. O corpo estático do primeiro corpo na argila dá passagem para um corpo, no segundo corpo na argila, que adere ao solo, e que realiza o movimento de ventosa, que cheira o solo e que possui formas retorcidas nos membros e no rabo, dando-nos a conotação do uso das musculaturas em espirais. A coluna do corpo na argila final tem curvatura, o que também confere a esta uma noção de ação e de movimento.

A falta de base do primeiro corpo na argila dá passagem para um corpo totalmente apoiado no solo e aderente a este, supondo a relação de um corpo em profundo contato com a terra.

O tronco do corpo na argila inicial ganha membros, rabo, pescoço e cabeça, ou seja, há no corpo na argila final uma maior presença de representações das partes do corpo, as quais estão relacionadas com a Anatomia Simbólica do BPI.

SUJEITO 6 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Pico alto da rocha assentada

O corpo na argila possui base, tronco, pescoço e cabeça. Os braços e pernas estão integrados ao corpo, não possuindo contornos próprios. As pernas parecem estar acopladas à base do corpo e os braços parecem estar abraçados à frente do corpo. O quadril vem logo após a base, o que dá a impressão do corpo na argila estar sentado sobre os joelhos. As costas possuem dois calombos, em formas de degraus, que saem salientes para fora. A cabeça é pontiaguda, em formato de triângulo, cujo vértice se encontra projetado para o alto. O rosto possui uma boca pequena sorridente e olhos afundados, com duas pequenas saliências, na região dos olhos. O queixo é projetado à frente, sobre o pescoço. As partes do corpo que nos chamam mais atenção são as costas com suas corcundas salientes e o rosto em formato de triângulo. A parte fragilizada do corpo na argila é o quadril, que se encontra afunilado e afundado, entre uma base e um tronco largos.

SUJEITO 6 – CORPO NA ARGILA FINAL



Homem Hélice

O corpo na argila possui membros, tronco, pescoço e cabeça. O quadril é a base deste corpo na argila e as pernas parecem estar afundadas no solo, soterradas. O lado esquerdo do tronco, na região do peitoral, possui mais volume e saliência e, conseqüentemente, este mesmo lado é afundado nas costas. Os braços são em formatos de hélices, que são continuidade das escápulas. A escápula esquerda realiza a ação de cavar, num movimento para fora. E a escápula direita realiza a ação de torcer, num movimento para dentro. Ambas as escápulas realizam movimentos em espirais, mas, enquanto uma vai para fora, a outra vai para dentro. Estes movimentos em espirais conferem ao tronco, na região do esterno, a ação de torcer e impulsionam o corpo a entrar em movimentos de giros para a esquerda. A base do corpo, no lado direito, é mais larga, o que denota a continuidade dos movimentos de giros iniciados pela ação de torcer do tronco e das escápulas. Estes giros são realizados na vertical sob o eixo do corpo, e a cabeça é seu pivô central. A cabeça está apoiada no pescoço e possui uma pequena projeção na parte posterior para fora. Observando-a de cima percebemos que ela tem o formato de um corpo vertebral, o que confere à cabeça a noção de continuidade da coluna vertebral, como se esta fosse uma grande vértebra. Como o próprio sujeito participante observou, ao denominar este corpo na argila de "Homem Hélice", este é um corpo que está numa ação de girar em espirais, sob o eixo.

SUJEITO 6 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila inicial possui base, tronco, pescoço e cabeça, cujos braços e pernas são integrados ao corpo. O corpo apresenta-se sentado sobre os joelhos. As costas possuem dois calombos para fora e o quadril é a parte do corpo fragilizada, de menor tamanho e com menos evidência. Há a presença de uma verticalidade corporal, que é reforçada pelo formato triangular da cabeça, cujo vértice é seu topo.

O corpo na argila final possui membros, tronco, pescoço e cabeça. O quadril é a base do corpo, cujas pernas parecem estar soterradas. Os braços são em formatos de hélices, cujas escápulas realizam movimentos em espirais. A cabeça tem o formato de um corpo vertebral, o que confere a esta a idéia de continuidade da coluna vertebral. O primeiro corpo na argila é estático e vertical. Já o segundo possui mais horizontalidade na região das escápulas e todo o corpo está em movimento de giros. Estes giros são iniciados pelas entradas em espirais das escápulas, no espaço.

A parte do corpo em maior evidência, no primeiro corpo na argila, são as costas com os seus calombos. Esta região corporal continua em evidência no segundo corpo na argila, mas através das ações das escápulas de cavar e torcer, de trabalharem com as musculaturas em espirais e de impulsionarem o corpo a girar.

Com relação às demais representações das partes do corpo, percebemos uma maior representação dos membros (inferior e superior) no corpo na argila final.

SUJEITO 7 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Curva do Eu

O corpo na argila possui tronco, pescoço e cabeça. Não possui base, permanecendo apenas deitado sobre o solo. Possui um prolongamento na lateral esquerda, que forma uma base, a qual lhe confere a posição sentada quando apoiada nas mãos. O tronco todo forma uma curvatura em "C". A parte baixa do tronco parece estar integrada às pernas. A parte mediana do tronco forma um buraco, na região da barriga, indicando um movimento de contração. A parte superior do tronco possui os contornos dos seios, que são mais salientes. O pescoço, na parte posterior, é afundado. A cabeça esta disposta na lateral direita do tronco, compensando a base unilateral e à esquerda. O corpo na argila possui apenas o ombro esquerdo, pois toda a lateral direita parece estar cortada, não possuindo continuidade. É como se o lado direito do corpo estivesse esquecido, escurecido. Observando-a de costas, percebemos o contorno da coluna vertebral e a formação das nádegas. A coluna parece possuir uma escoliose, que faz pender para o lado direito, na região lombar. O corpo na argila traz o tronco e a coluna vertebral como as partes do corpo em evidência. E apresenta a falta de base, o buraco da barriga, o afundamento do pescoço e a falta da lateral direita do corpo como suas partes frágeis.

SUJEITO 7 – CORPO NA ARGILA FINAL



Abraço

O corpo na argila possui melhor base, tronco, membros, pescoço e cabeça. Todo corpo esta num formato de curva em "C". O corpo na argila apresenta-se sentado, com as pernas estendidas à frente e o tronco inclinado em direção a estas, em contração. A cabeça quase toca os pés. As costas estão abertas e debruçadas sobre as pernas. Os braços acompanham o movimento das costas. As pernas estão juntas e inclinadas para a direita. A cabeça tem leve inclinação para a esquerda, com o intuito de aproximar-se das pernas, na região dos pés. De maneira geral, o corpo na argila está inclinado para a direita. O movimento de contração do corpo é o que mais nos chama atenção neste corpo na argila. Este movimento promove uma abertura das costas e uma suspensão do tronco, que se debruça sobre as pernas. Há uma boa plasticidade, bem como bom alongamento corporal. As rachaduras deste corpo na argila remetem a um conteúdo emocional, expondo marcas, cicatrizes afetivas e que se auto-recupera com um abraço sobre si mesmo. Percebemos, através do movimento da cabeça que quase toca os pés, que há uma atenção voltada para si mesmo. Um corpo autocentrado, que se volta para si. Um corpo que tenta preencher, ou resguardar, ou proteger, o buraco da barriga, é expresso através da contração do tronco. A parte do corpo em evidência é o tronco em movimento de contração. A parte frágil é o buraco da barriga, que nos remete ao conteúdo de uma carência emocional e a necessidade de sua superação, através do abraçar-se.

SUJEITO 7 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila possui tronco, pescoço e cabeça, não tem base e apresenta-se deitado no solo. O corpo na argila final já demonstra a presença dos membros e está em posição sentada, a qual lhe confere base e disponibilidade em permanecer estável no eixo vertical. Ambos os corpos na argila possuem tronco em forma de "C" e um movimento de contração. Só que o tronco do primeiro corpo na argila apresenta a contração apenas na região mediana do tronco, enfatizando o buraco da barriga. O tronco do segundo corpo na argila está todo ele em contração, as costas são abertas e debruçadas sob as pernas estendidas e a cabeça quase toca os pés. Há maior plasticidade e alongamento corporal neste segundo corpo na argila. O buraco da barriga também é existente nos dois corpos na argila, porém, no corpo na argila final este buraco é "protegido" pelo tronco, que compensa esse vazio com uma suspensão e projeção do tronco sobre as pernas. A retidão das costas do corpo na argila inicial dá passagem para uma ampla abertura e curvatura destas no corpo na argila final. A lateral direita no primeiro corpo estava cortada e esquecida. Já no segundo corpo na argila, há uma maior simetria, já que apresenta ambos os lados, porém o lado direito está em evidência através da inclinação de todo o corpo para este lado. O corpo na argila inicial apresenta a falta de base, o buraco da barriga, o afundamento do pescoço e a falta do lado direito do corpo como suas partes frágeis e o corpo na argila final apresenta apenas o buraco da barriga como sua parte frágil, que é visto como um conteúdo emocional que gera o ato de abraçar-se.

SUJEITO 8 – CORPO NA ARGILA INICIAL



Pesceio

O corpo na argila possui tronco, pescoço e cabeça. Não possui base nem membros. O tronco é fino e pontiagudo na base e volumoso na região do peitoral. Possui seios volumosos e salientes, os quais são as partes do corpo em evidência deste corpo na argila, conferindo aos seios o significado de zona libidinal. O pescoço é alongado e a cabeça não possui um rosto com expressões definidas.

Ao discorrer sobre seu corpo na argila o sujeito participante percebe que a única maneira deste permanecer apoiado numa superfície é quando se vira de costas e apóia os seios no chão. Portanto, o nome "Pesceio" foi dado quando o autor deste corpo na argila verifica que a "base" desta são seus seios, por isso o nome "pés + seios" = "Pesceio".

As partes do corpo em evidência são os seios e a parte frágil é a falta de base.

SUJEITO 8 – CORPO NA ARGILA FINAL



Primeva

O corpo na argila possui base, tronco, membros, pescoço e cabeça. Apresenta-se sentado sobre os joelhos e com o quadril projetado para trás. Possui um movimento em oposição em "X" dos braços. O braço esquerdo vai em direção ao centro do corpo por cima, ou seja, pela região do peitoral. E o braço direito vai em direção ao centro do corpo por baixo, ou seja, pela região da barriga. As mãos de ambos os braços parecem ressaltar, puxando para cima e para fora, partes do corpo. O braço esquerdo cobre o seio esquerdo e ressalta o seio direito. Já o braço direito cobre a região sexual ressaltando o quadril, que se projeta para trás. A posição do tronco, a partir do quadril, é inclinada em espiral baixa para o lado direito. A cabeça dá continuidade a esta espiral inclinando-se para o lado esquerdo, numa posição de escuta, pela qual o ouvido esquerdo é projetado para baixo. O rosto possui testa larga. O topo da cabeça está destacado com uma pequena saliência. As partes do corpo em evidência são: o seio direito e o quadril projetado. As partes frágeis são o seio esquerdo achatado e a região sexual que se fecha para dentro.

O nome "Primeva" é relativo aos primeiros tempos, antigo e primitivo, e está relacionado, segundo o sujeito participante, a uma referência antiga de seu corpo. Verificamos aqui um conteúdo afetivo e libidinal em evidência.

SUJEITO 8 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

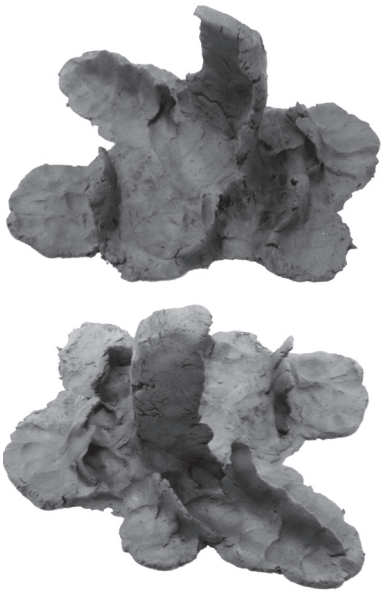
O corpo na argila inicial possui apenas tronco, pescoço e cabeça, não permanecendo numa posição vertical. No corpo na argila final, já encontramos a presença de uma base sólida e dos membros do corpo. As partes do corpo em evidência no corpo na argila primeiro eram os seios, os quais continuam em destaque no segundo corpo na argila, porém de maneira diferenciada. O seio direito projeta para frente, enquanto o esquerdo é coberto e achatado pelo braço. A região sexual também é coberta pelo braço oposto, dando um destaque para o quadril que se projeta para trás.

A falta de base do corpo na argila inicial é substituída por uma base firme, o corpo se apresenta sentado sobre os joelhos. O tronco fino com saliências nos seios dá passagem para um corpo cheio de contornos e curvaturas, possuindo maior plasticidade e um movimento de tronco em espiral. A zona libidinal dos seios do primeiro corpo na argila dá passagem para as referências primeiras do corpo, através de seus conteúdos afetivos e libidinais. Há uma maior sexualidade no segundo corpo na argila, evidenciada no corpo todo e não apenas na região dos seios.

SUJEITO 9 – CORPO NA ARGILA INICIAL



SUJEITO 9 – CORPO NA ARGILA FINAL



Osso

O corpo na argila possui tronco, pescoço e cabeça. Não tem base e não pára em pé. Possui formato em "S", cujas metades são côncavas e convexas. A parte inferior do tronco é achatada, oval e grossa. A parte mediana do tronco é mais volumosa e possui algumas saliências. E a parte superior do tronco afunila-se e dá passagem para o pescoço, que é alongado, desproporcional ao tronco e possui rachaduras. O pescoço possui uma base fina, que se engrossa e dá passagem para a cabeça, que é arredondada na ponta e não possui expressões no rosto. A parte do corpo em evidência é o tronco e a parte frágil é o pescoço comprido, desproporcional e de rachaduras.

O nome "Osso" refere-se à imagem do corpo na argila que lembra o osso da clavícula, que é um osso que liga os membros superiores ao tronco e forma a porção frontal da cintura escapular.

Neste corpo na argila verificamos o pescoço como sua parte fragilizada e a forte presença do osso da clavícula, o que nos faz supor que a região da cintura escapular e do pescoço são as zonas libidinas deste corpo na argila.

Mar

O corpo na argila apresenta base, tronco e cabeça. O pescoço e os membros superiores e inferiores estão integrados ao tronco e à base. A base é larga, espalhada, achatada e possui um formato de "flor" com cinco pétalas, ou cinco pontas arredondadas. Da base saem sete saliências que se projetam para o alto, como se fossem ondas, que estão em formação e que começam a curvar-se na arrebentação. Essas superfícies possuem mais ou menos a mesma altura, com exceção da central, que é mais alta e dá a impressão que seja o tronco do corpo na argila. Todas as superfícies têm um formato côncavo, sugerindo-se como troncos curvos em contração, cujas cabeças se voltam para baixo, como que se fossem mergulhar e formar ondas. O nome "Mar" dá ao corpo na argila um caráter de conteúdos inconscientes que começam aflorar e despontar, emergindo como as ondas do mar. Há também a idéia de um mar revolto, com muitos conteúdos pululando e vindo à tona. Verificamos neste corpo na argila forte conteúdo simbólico, representando aspectos afetivos aflorados.

As partes do corpo em evidências são a base e o tronco. E a parte frágil é o buraco não preenchido do tronco.

SUJEITO 9 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila inicial possui tronco, pescoço e cabeça. Não tem base, não pára em pé e tem um formato de "S". O corpo na argila final possui base, tronco e cabeça, porém, o pescoço e os membros (superiores e inferiores) estão integrados no seu corpo. A completa falta de base do corpo na argila inicial dá passagem para uma base larga, espalhada, achatada. Ambas os corpos nas argilas possuem uma forte simbolização, pois, na primeira, temos a representação do osso da clavícula e, na segunda, encontramos a representação de um mar revolto com ondas em formação, que nos remetem a conteúdos afetivos inconscientes aflorados e expressos no segundo corpo na argila.

No corpo na argila inicial, temos o tronco como a parte do corpo de maior evidência e a falta de base e o pescoço como sua parte frágil. E, no corpo na argila final, encontramos o tronco e a base do corpo como as partes em evidências e a cavidade do tronco como sua parte frágil.

SUJEITO 10 – CORPO NA ARGILA INICIAL



SUJEITO 10 – CORPO NA ARGILA FINAL



Pipa

O corpo na argila possui base, membros, tronco, pescoço e cabeça. A base prolonga-se à frente do corpo. O quadril é mais afunilado nas laterais, bem como, o tronco, na região das escápulas. Portanto, a cintura escapular e a cintura pélvica são afuniladas. O tronco, na região do peitoral, é afundado e fechado. E a porção posterior do tronco, na região das escápulas, possui um calombo saliente na escápula esquerda. Os braços são abertos ao lado do corpo e direcionam-se à frente, como se abraçassem uma bola na frente do corpo. Há uma inclinação dos braços para uma diagonal baixa. O braço esquerdo é mais grosso, volumoso e comprido que o braço direito. O calombo das costas se localiza na escápula esquerda, a qual dá início a este braço. Observando o corpo na argila de costas percebemos que o pescoço, no lado esquerdo, é mais grosso para sustentar este braço maior. A cabeça do corpo na argila é voltada para baixo, com um olhar direcionado para o chão. Todo o corpo na argila pende para frente. Sua posição vertical é bem instável, pois o corpo na argila tende a cair no chão, permanecendo ereto por poucos instantes. Percebemos, acima, que suas pernas e base são voltadas para frente, bem como, sua cabeça e seus braços direcionam-se para baixo, o que faz com que o corpo caia para frente, o que denota uma falta de sustentação do corpo. As partes do corpo em evidência são seus braços abertos e suas partes frágeis são o calombo das costas, o braço direito, o externo afundado e a falta de sustentação corporal.

Orangotango

O corpo na argila apresenta tronco, membros, pescoço e cabeça. Apresenta-se deitado de costas no chão e com o corpo todo apoiado no solo. Suas pernas são menores que seus braços. A cintura pélvica é larga e firme, bem como a cintura escapular. Os braços estão abertos ao lado do corpo. O pescoço se afunila e dá passagem a uma cabeça alongada e arredondada. O braço direito e a perna esquerda são mais grossos e compridos que o braço esquerdo e a perna direita. Há a presença do cruzamento em "X", onde braços e pernas de lados opostos se correspondem em tamanho e volume. O corpo na argila nos remete ao desenho de Leonardo da Vinci do "Homem Vitruviano", que representa o corpo humano de maneira perfeita e proporcional. Porém, este corpo na argila apresenta certa assimetria de braços e pernas.

As partes do corpo em evidência são os braços abertos e as partes frágeis são o braço esquerdo e a perna direita.

SUJEITO 10 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila inicial possui base, membros, tronco, pescoço e cabeça. Já o corpo na argila final apresenta tronco, membros, pescoço e cabeça. O corpo na argila inicial está em pé, porém apresenta uma base instável. O corpo na argila final está disposto deitado de costas e tem todo seu corpo apoiado ao solo. A cintura escapular e a cintura pélvica do primeiro corpo na argila são afuniladas e as cinturas da segunda são largas e firmes. Em ambos os corpos na argila os braços apresentam-se e possuem assimetria de volume e tamanho. No corpo na argila primeiro, o braço esquerdo é mais grosso e comprido. E, no segundo corpo na argila, o braço direito e a perna esquerda são mais grossos e compridos que o braço esquerdo e a perna direita, o que traz a presença do cruzamento de energia em "X" do corpo.

As partes do corpo em evidência dos dois corpos na argila são os braços abertos. As partes frágeis do corpo na argila inicial são: o calombo das costas, o braço direito, o externo afundado e a falta de sustentação corporal. Já as partes frágeis do corpo na argila final são os tamanhos desproporcionais dos braços e das pernas, cujo braço esquerdo e a perna direita são menores.

SUJEITO 11 – CORPO NA ARGILA INICIAL



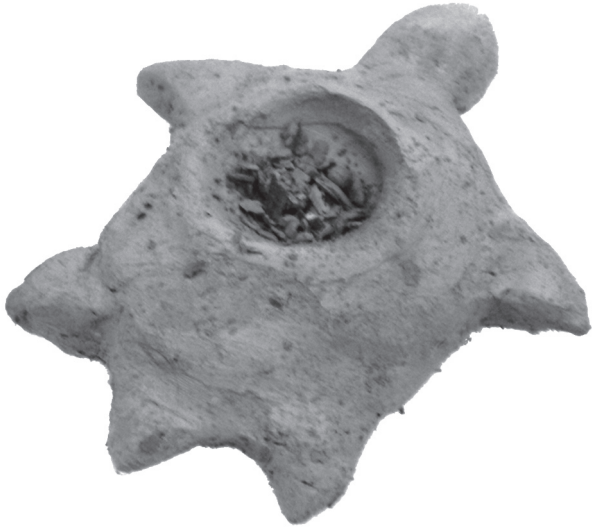
Crânio de Cabra

O corpo na argila possui apenas um centro de corpo, possuindo o formato de uma mão fechada, do tamanho de um coração. O corpo na argila simboliza um crânio, como o próprio sujeito participante denominou. Percebemos, ao observar o corpo na argila, que ele representa a massa cinzenta do cérebro, o córtex cerebral, que é formado pelo corpo celular dos neurônios que processam as informações no cérebro. O corpo na argila não possui membros, nem pescoço e cabeça, mas apenas um centro que simboliza o cérebro. Portanto, a parte do corpo em evidência é o cérebro e as partes frágeis são a falta do corpo com seus membros, tronco, cabeça e pescoço.

Ao discorrer sobre seu corpo na argila o sujeito participante refere-se a si como sendo uma pessoa extremamente racional e sem tanto contato com o seu corpo. Menciona também que a procura pelo trabalho do Inventário no Corpo foi para entrar mais em contato consigo mesmo e com seu corpo.

Identificamos neste corpo na argila uma racionalização em detrimento de um real contato corporal, o que está claramente simbolizado pela presença do crânio.

SUJEITO 11 – CORPO NA ARGILA FINAL



Carregadora

O corpo na argila apresenta tronco, membros, pescoço, cabeça e rabo. Esta todo apoiado no chão e se apresenta deitado de barriga para baixo. As pernas, os braços e o rabo apresentam o mesmo tamanho e volume. O tronco é largo e volumoso. No meio das costas, há um buraco preenchido com pedaços. Este buraco que carrega pedaços é o que gera o nome "Carregadora" deste corpo na argila. O corpo na argila tem a aparência de uma tartaruga, que ao invés do casco, possui um buraco nas costas, onde há pedaços que são carregados com ela. Há uma largura e horizontalidade em maior destaque, porém a parte do corpo em evidência é o buraco das costas. Poderíamos considerar este buraco como uma parte frágil, mas devido ao fato de carregar pedaços, verificamos que há um preenchimento deste.

SUJEITO 11 – COMPARAÇÃO DOS CORPOS NA ARGILA (INICIAL E FINAL)

O corpo na argila inicial, que possuía apenas um centro de corpo, dá passagem para um corpo na argila com tronco, membros, pescoço, cabeça e rabo. O primeiro corpo na argila simbolizava um crânio, com sua massa cinzenta. Já o corpo na argila final tem a aparência de uma tartaruga que, ao invés do casco, possui um buraco nas costas, onde carrega pedaços. Este buraco apareceu de maneira mais discreta no primeiro corpo na argila, porém ganhou maior destaque no segundo. Há uma boa aderência ao solo no segundo corpo na argila, bem como uma maior largura e horizontalidade. A parte do corpo em evidência, no corpo na argila inicial, é o cérebro e as partes frágeis são a falta do corpo com seus membros, tronco, cabeça e pescoço, o que denota um processo de racionalização em detrimento de um real contato corporal. O corpo na argila final traz uma representação de todo o corpo, possuindo o rabo da Anatomia Simbólica do BPI e tem seu buraco das costas preenchido com pedaços, o que demonstra um processo de superação das faltas.

6.2. ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS CORPOS NA ARGILA

Ao analisarmos os corpos na argila iniciais e finais percebemos uma evolução geral destes, e encontramos também uma mais acurada representação do corpo nos corpos na argila finais. Notamos claramente que o desenvolvimento do Inventário no Corpo auxiliou os sujeitos participantes em seus contatos preceptivos com seus corpos, auxiliou-os a ter uma maior consciência corporal e, conseqüentemente, um desenvolvimento de suas imagens corporais.

Em todos os corpos na argila finais, notamos uma maior presença de partes do corpo. Os corpos na argila primeiros enfatizavam mais o tronco, sem trazerem tantas referências aos membros e à base do corpo. Eles eram, na sua maioria, verticalizados e sem base, permanecendo deitados no solo. Já os corpos na argila finais passaram a trazer as representações dos membros (superiores e inferiores) e todos se apresentaram apoiados ao solo, com bases firmes e largas.

Houve, nos corpos na argila finais, um alargamento corporal, onde os corpos apareceram com mais contornos e horizontalidades. Os corpos na argila finos e verticais deram passagem a corpos mais largos, onde o corpo estava mais ampliado, mais bem representado, mais horizontalizado e com maior base de sustentação.

Em algumas dos primeiros corpos na argila percebemos corpos sem a presença de uma de suas laterais, com lados "escurecidos" (esquecidos) e desproporcionais. Em todos os segundos corpos na argila encontramos maior plasticidade, contornos corporais e maior simetria de suas partes e membros.

Um maior contato com o solo foi observado através das bases largas, dos corpos mais amplos, horizontalizados e, também pelo fato, de todos os corpos na argila finais apresentarem-se dispostos de maneira a permanecerem estáveis, sem penderem ou caírem no solo.

Em todos os corpos na argila finais, foi observado um alongamento do corpo, onde os membros e as bases dos corpos apareceram maiores, em volume e comprimento.

Observamos também a presença de movimentos corporais, em todas as finais, em substituição às posturas estáticas iniciais. Movimentos de espirais, contrações, oposições, giros, torções, cruzamentos da energia em "x", agachamentos, ações de cavar com as escápulas, aderências ao chão e sucções do solo foram notados.

Em todos os corpos na argila finais houve uma maior sustentação do corpo, o que nos faz constatar o emprego de uma musculatura de sustentação, que não era enfatizada nos corpos na argila iniciais. Em alguns dos segundos corpos na argila observamos também o emprego das musculaturas em espirais, com as partes do corpo aparecendo de maneira torcida.

A presença do "rabo", da Anatomia Simbólica do BPI, também foi identificada em alguns corpos na argila finais, trazendo a idéia de que este terceiro apoio corporal passou a fazer parte das imagens corporais dos sujeitos participantes. Este elemento, o "rabo", integrou-se como um princípio que rege e traciona o corpo para mover-se.

As zonas libidinais dos primeiros corpos na argila ganharam simbolizações nos segundos corpos na argila. Como exemplos, citamos: 1) os pés-seios, que deram passagem para um corpo na argila que simbolizava um corpo antigo, primeiro, e de forte conteúdo sexual; 2) o osso da clavícula que se transforma num mar revolto; 3) o crânio que dá passagem para um corpo cuja imagem lembra uma tartaruga com buraco nas costas, o qual é preenchido com pedaços de argila.

Outros corpos na argila finais também trouxeram fortes simbolizações, como por exemplo, a "Tromba de Elefante", o "Coração" e o "Dino Uga", que era a referência expressa de um réptil.

Todas estas simbolizações são conteúdos emocionais que se extravasaram através de representações corporais e que denotam estar em processo de transformação.

Apenas dois corpos na argila trouxeram referências a lesões corporais que apareceram como marcas, registros biográficos da história corporal daqueles sujeitos participantes.

Por fim, concluímos que os segundos corpos na argila confirmam, de maneira enfática, o desenvolvimento de um trabalho corporal, cujos resultados são observados através de uma maior abertura, alongamento, plasticidade e tonicidade corporal, bem como um maior contato com o solo, uma maior capacidade de mover-se e uma maior conscientização do corpo e de suas partes. Outro elemento importante de ser salientado foi uma maior simbolização dos conteúdos presentes no corpo, o que aponta para um desenvolvimento criativo e um processamento dos conteúdos emocionais presentes.

7. RESULTADOS DO DOJOS

Os relatos dos *dojos* são os relatos escritos das experiências vivenciadas pelos sujeitos participantes, nos espaços individuais. Como vimos anteriormente, as aulas do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo possuíam uma dinâmica coletiva e uma dinâmica individual, que eram os *dojos*. Rodrigues e Müller explicam o que é o espaço do *dojo*:

> Os estudos de imagem corporal consideram ao redor do corpo uma extensão do corpo por ser uma esfera de sensibilidade especial. Segundo Paul Schilder, do ponto de vista psicológico, os arredores do corpo são animados por ele. Em dança, este espaço significa um espaço pessoal que, segundo Laban, é chamado Kinesfera. Em tradições orientais este espaço em torno do corpo é chamado de dôjo, espaço este que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo por ser parte de seu corpo. (RODRIGUES & MULLER, 2006, p. 136).

Estes espaços individualizados são demarcados e neles cada sujeito participante tem a liberdade de expressão. Cada qual risca e demarca o seu *dojo* com um giz no chão da sala. A aparente delimitação espacial proporciona ao corpo o seu espaço de liberdade, o qual é próprio e individualizado. Não podem haver intersessões entre *dojos*, pois a individualidade de cada corpo deve ser preservada.

> O *dojo* pode ser inicialmente, um modesto porém bem traçado círculo de giz no chão de uma sala. De qualquer forma, o *dojo* do BPI é uma extensão dinâmica do corpo do bailarino. As funções do *dojo* do BPI têm um alcance simbólico ilimitado, personalizado e intransferível no solitário desbravar de um caminho que será sempre único e pessoal mas que poderá futuramente ser compartilhado na essência poética de seu resultado cênico. A diretora explica: "No *dojo*, abram as comportas do corpo para dar passagem ao criativo. Mas o *dojo* ainda não é o momento criativo propriamente dito." (NAGAI, 2008, p. 31).

A idéia de que não se deveria haver preocupação com resultado e produção artística foi insistentemente trabalhada. O *dojo* no BPI é trabalhado como um procedimento laboratorial onde o exercício é a partir do referencial interno e do que o corpo tem necessidade de expressar, numa ação de retirar do corpo, dando a este o seu espaço de expressão, decantação e processamento.

Por várias vezes, fez-se necessário esclarecer que, como não havia a preocupação com produções, poderia haver a necessidade da contenção do movimento ou a necessidade de permanecer com o movimento interno. Rodrigues (2003) afirma a necessidade de permitir ao bailarino o tempo necessário para um processamento do conteúdo no corpo:

> Neste tipo de trabalho, ao se exigir do corpo uma imediata expressividade ou uma atitude de mostrar-se, ele irá trazer as 'suas' formas condicionadas, desconectadas dos sentidos mais profundos, produzindo formas já patenteadas, sem integração consigo mesmo. (RODRIGUES, 2003, p. 94).

No início era perceptível a preocupação de alguns em se observarem. Nestes momentos, era-lhes esclarecido que todos realizavam dinâmicas individualizadas e que, portanto, não cabia, neste momento, a observação. Mas os olhares tendiam a buscar o espelho da sala de dança para se observar. Neste momento inicial, o referencial externo, pautado pelos modelos vigentes, era ainda muito atuante. Trabalhamos esta questão reforçando a importância do exercício do referencial interno e discutimos o texto "Os Cristais do Espelho", que é o prefácio do livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*, de Rodrigues (1997).

Neste texto, Fuser apresenta o trabalho de Rodrigues enfatizando o caráter do referencial interno no Método BPI, fazendo uma correlação com os espaços das salas de aula de dança, onde os espelhos ocupam um lugar de destaque e referência:

> O desafio de Graziela nesta obra não está nos preceitos de uma receita que se cumpre, nem jamais foi prometida. Nem uma única imagem, um só reflexo a ser imitado – palavra proibida. Os espelhos foram quebrados e seus cristais espalhados ao vento – encontre você mesmo o seu cristal! (in, RODRIGUES, 1997, p. 13).

Os cristais são as nossas preciosas individualidades, nossos potenciais criativos e nossa natureza singular, que são nossa matéria prima para o ato artístico. E os espaços convencionais das salas de dança transformam-se em espaços de pesquisa corporal e desenvolvimento criativo.

No final das sessões de desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, encontramos um movimento oposto, onde o exercício do referencial interno e a dinâmica dos *dojos* eram tão prazerosos, que era difícil para os sujeitos participantes quererem sair deles. O exercício dos relatos os auxiliou nessa transição, podendo eles realizarem uma decantação da vivência do *dojo*, numa interação entre corpo, escrita e dança.

> A tarefa de dançar e escrever sobre a dança e sobre o corpo é outra instância e aprendizado do método BPI. (...) A escrita diária sedimenta achados, faz novos achados, levanta questões, amplia a experiência vivida, dá um distanciamento e cria um ritmo de continuidade que retro-alimenta a dança que ainda virá. (NAGAI, 2008, p.94).

Com o desenrolar do trabalho, os *dojos* foram sendo percebidos como espaços pessoais de aconchego, onde era possível expressar-se plenamente. Muitas vezes, escutamos que, nos *dojos,* o corpo ganhava outra qualidade para se mover, realizando movimentos surpreendentes e até impensáveis. Esclarecemos que a junção do movimento com a sensação, a percepção, a emoção e a paisagem promove uma integração corporal, proporcionando um ganho na qualidade expressiva de movimento.

Essa conquista da integração no corpo, por vezes, gerava um fluxo de movimentos, em conjunção com as imagens internas, em ação: uma dança genuína, integrada e com identidade corporal.

> O principal objetivo do trabalho corporal proposto é possibilitar uma geração de movimentos que considere as relações sociais e culturais, onde as sensações e percepções sejam assumidas pela pessoa que o realiza porque são conhecidas

> como verdades do corpo dela. Quando esse objetivo é alcançado, o sentimento expresso é geralmente o de se sentir vivo. (RODRIGUES, 2003, p. 94).

Na abertura dos *dojos*, sempre era ressaltado o caráter de busca e de "neutralidade". Estar "neutro" era estar com uma boa percepção do eixo, estar com um bom ajuste do tônus muscular e estar com bases, pés enraizados[50] e bacia tracionada para o solo[51]. A Estrutura Física do BPI estava presente, só que de maneira "contida", ou seja, o corpo em movimento estaria apto para acioná-la.

O branco e o vazio inicial das dinâmicas dos *dojos* sempre foram enfatizados como momentos primorosos para a escuta do corpo, para que este pudesse se colocar e expressar-se no espaço. Era a tela em branco do pintor, a página em branco do poeta ou a pedra bruta do escultor. As possibilidades eram infinitas e, por isso mesmo, havia o vazio das diversas possibilidades, que era superado com o início do movimento (interno ou externo), e através desse movimento começava a realizar escolhas pela necessidade latente do corpo, seus impulsos. O dançar ia sendo desvendado na ação e no desenho do movimento no espaço. Como Rodrigues costuma verbalizar em suas aulas: "o corpo como um oráculo". Oráculo este que vai sendo decifrado na ação, no mover e no dançar. Uma dança que se faz no desenvolvimento do Processo e que não é pautada por modelos idealizados, mas sim pelo contato com a identidade do corpo.

Trabalhamos com a referência do solo fértil, da terra de húmus ou do espaço de vitalidade. E neste espaço vital é que os mastros eram fincados e as bandeiras hasteadas. Como esclarece Rodrigues (2003):

> No desenvolvimento do Inventário no Corpo situa-se exemplos de espaços onde os mastros são hasteados nas festividades. Os solos escolhidos são aqueles que possuem alguma história, tendo o húmus que fortalece o seu assentamento. Assim também, a pessoa tendo escolhido o seu solo (quanto imagem) hasteia o seu eixo mastro, em seu próprio corpo. (RODRIGUES, 2003, p. 91).

Insistimos nesta busca do corpo em contato com sua força, vitalidade e fertilidade. Esta busca foi dando estofo e subsídios ao corpo para poder processar e trabalhar os conteúdos que havia necessidade de serem emanados. Como o conteúdo interno estava aflorando, era necessário que o corpo tivesse base, eixo e sustentação para o recebimento deste.

Reforçamos aqui a clareza de que, mesmo solicitando as referências da terra de húmus e do solo fértil, cada participante reagia à sua maneira a estes atributos. Essas referências não induziam paisagens específicas, mas solicitavam aos sujeitos participantes o contato com seus corpos e seus eixos. É muito distinto um trabalho que induz paisagens e conteúdos de um trabalho que promove um contato com o corpo, com sua memória e com suas imagens corporais, como explica Turtelli (2009):

---

[50] "A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes." (RODRIGUES, 1997, p. 43).

[51] "A pelve apresenta-se na estrutura física exercendo oposições. Através do direcionamento do cóccix para o solo conseqüentemente as cristas ilíacas se elevam. A força de tração, na região do sacro, materializa-se no imaginário pelo sentido físico da apropriação de um 'rabo'. Portanto, a relação do cóccix-rabo com o solo é uma constante na linguagem de movimento da bacia. A intenção desta força de tração apresenta variantes e quanto maior for esta intenção mais evidencia a verticalidade do tronco." (RODRIGUES, 1997, p. 49).

> Vemos no trabalho do movimento associado a imagens a vantagem de permitir que cada pessoa expresse seu movimento de maneira individualizada. Mesmo que uma única imagem seja sugerida para várias pessoas, cada uma irá formá-la de acordo com suas próprias experiências de vida, seu próprio modo de ser e de se mover. A imagem pode ser usada como um estímulo que não dá uma forma, mas uma intenção, que irá sugerir um caminho para que cada pessoa gere seu movimento. (TURTELLI, 2009, p. 23).

Nos *dojos* do BPI é trabalhado o fluxo das imagens e dos movimentos, não havendo o estímulo, a retenção ou a sustentação de nenhum conteúdo corporal. Busca-se a fluidez e a liberação do corpo. Turtelli (2009) esclarece esse fluxo:

> Busca-se no BPI um contato com as reações corporais provocadas pelas imagens, dando vazão a estas reações. Existe constantemente um exercício de concretizar as imagens no corpo simultaneamente a estas estarem sendo criadas. Os movimentos do corpo e as sensações e emoções geram novas imagens que geram mais movimento e assim existe a possibilidade de entrar em um fluxo de movimento integrado. (TURTELLI, 2009, p. 25).

Como mencionamos acima, na finalização das dinâmicas dos *dojos* solicitávamos aos sujeitos participantes que relatassem de maneira escrita as suas vivências diárias destas. Esta escrita foi realizada dentro do *dojo*, sendo este exercício uma parte integrante das dinâmicas dos *dojos*. Para cada um fornecíamos um papel em branco e uma caneta. O tempo da escrita era livre e a direção ficava à disposição para eventuais dúvidas individuais.

Esses relatos eram entregues à direção ao final das aulas e este material servia de base para o encaminhamento das atividades do desenvolvimento do Inventário no Corpo.

Para os sujeitos participantes essa escrita era o momento de assimilação, decantação e reflexão da vivência corporal. Essa atividade auxiliava os seus desenvolvimentos corporais, bem como, retroalimentava suas danças.

Cada sujeito participante possui uma média de 25 relatos de *dojos*, o que totaliza um total de 273 relatos.

A metodologia utilizada para análise dos relatos dos *dojos* foi a Técnica dos Sentidos (Circuito de Imagens) do Método BPI, que, como vimos anteriormente, uma sensação desencadeia um movimento, que desencadeia uma paisagem e um sentimento. A ordem do circuito não interfere no desencadeamento deste, pois se pode acessar tudo conjuntamente: "Movimentos/emoções/sensações/imagens (não importando a ordem dessas referências) vão escrevendo uma história que o corpo naquele dado momento se dispõe a contar" (RODRIGUES, 2003, p. 85).

Portanto, cada relato foi decodificado em Sensação, Paisagem, Movimento, Sentimento e Modelagem. Incluímos as modelagens por estas serem partes constituintes dos *dojos*. Abaixo, explanamos como cada um destes termos foram trabalhados:

Como **Sensação**, trabalhamos a referência usual do termo, como um processo pelo qual um estímulo externo ou interno provoca uma reação específica no corpo, produzindo uma percepção. No Método BPI a sensação é a *porta de entrada* para a sensibilidade. Realizamos a observação de que não utilizamos objetos para provocar sensações corporais. As sensações descritas nos relatos foram as que o sujeito participante sentiu em seu *dojo*.

Como **Paisagem**, trabalhamos a sua referência no Método BPI, que é a de "espaços onde se desenvolvem experiências de vida, que se instauram no corpo" (RODRIGUES, 2003, p. 126). Alertamos que não trabalhamos com imagens pré-concebidas e que as paisagens foram descortinadas pelo corpo do sujeito participante em seu *dojo*.

Como **Movimento**, trabalhamos com o ato de mover-se e com as mudanças espaciais do corpo (ou partes deste) em ação. Buscávamos a descoberta dos *gestos vitais*, portanto a ação era de "retirar" o movimento do corpo e não de "colocar" um movimento pré-concebido neste.

Como **Sentimento**, trabalhamos com a referência de Damásio (2000), que indica que os sentimentos são as paisagens do corpo. O sentimento é a faculdade de conhecer e perceber. É a atitude mental caracterizada pelo estado afetivo, uma percepção íntima das emoções. Como esclarece Damásio:

> Podemos sentir conscientemente nossas emoções, e sabemos que as sentimos. A trama de nossa mente e de nosso comportamento é tecida ao redor de ciclos sucessivos de emoções seguidas por sentimentos que se tornam conhecidos e geram novas emoções, numa polifonia continua que sublinha e pontua pensamentos específicos em nossa mente e ações em nosso comportamento. (DAMÁSIO, 2000, p. 64).

Ressaltamos que não induzimos ou propomos sentimentos, pois, como vimos anteriormente, apenas exercitamos a Técnica dos Sentidos do BPI, a qual é contrária a trabalhos que limitem ou induzam a expressão do corpo.

Alertamos também que, nem todas as palavras relatadas pelos sujeitos participantes têm a conotação de sentimento, porém são palavras que alojam algum sentimento e que foram trazidas por eles. Portanto, consideramos estas palavras que os sujeitos trouxeram como sentimentos.

E, como **Modelagem**, trabalhamos a referência do conteúdo corporal que está em vias de ser expresso. Modelar um conteúdo é dar vazão no corpo a este, o qual está alojado em nossa memória. Rodrigues nos ensina:

> Pode-se dizer que modelar é despertar uma vivência que está alojada em nossa pele, em nossos músculos, em nossas articulações, em nossas vísceras. É necessário sutileza e uma suave força na ação de esculpir em si mesmo novas posturas que configurarão dinâmicas de uma personagem singular (RODRIGUES, 2003, p.136).

A Modelagem é um procedimento do Método BPI, onde deflagramos um "corpo" em nossa pele. Ou seja, há em nosso corpo um conteúdo que possui uma "postura dinâmica com atributos de emoção, sentido e gestos bem definidos" (NAGAI, 2008, p. 14).

Importante aqui diferenciarmos o que seja um Corpo e uma Personagem no Método BPI. Como vimos, o Corpo é um conteúdo que se manifesta através de uma modelagem. Já a Personagem é a fusão de vários Corpos, como nos reafirma Turtelli (2009, p. 42): "O que chamamos de *corpo* no BPI não é a personagem. Ela será uma nucleação dos vários *corpos*".

A Personagem no Método BPI é trabalhada como uma possibilidade de desenvolvimento da imagem corporal e como um processo de nucleação, no qual as vivências são integradas, possibilitando o fechamento de uma *gestalt*[52].

A primeira decodificação de análise dos relatos dos *dojos* foi a de transportar seus conteúdos para uma tabela com as seguintes divisões, a partir da Técnica dos Sentidos do BPI: sensação, paisagem, movimento, sentimento e modelagem. Para melhor visualização, classificamos por número cada relato de *dojo* e os destacamos por

[52] Rodrigues (2003, p. 81) traz-nos a clareza do termo *gestalt* no BPI: "utilizamos o termo *gestalt* (...) quando a pessoa vivenciou corporalmente aspectos de seu Inventário de maneira a ter uma compreensão sensível e integral sobre o conteúdo do mesmo". Segundo Rodrigues (2003), a *gestalt* no BPI é quando se tem a vivência e a compreensão dos próprios conflitos que se fazem presentes no corpo.

sombreamento. Dividimos por linhas os conteúdos distintos de cada relato. Abaixo transcrevemos um exemplo desta tabela:

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1	Sensação dos objetos que batiam na perna.	Saia cheia de penduricalhos e miçangas.	Rodar para dar movimento aos penduricalhos.	Exibição.	Negra com ancas largas.
		Solo escuro e macio.	Fincar raiz.		Corpo como se fossem os galhos de uma árvore.
2	Sensação da luz no esterno.	Céu com luz. Intensidade da luz aumenta.	Esterno e braços ao céu. Pés querem contato com chão. Corpo vai ao solo. Ajoelha.	Ligação e conexão com céu.	Corpo de devoção.
	Energia da luz no meio do corpo.	Mulher que se exibia para as pessoas à sua volta. A luz estava agora em seu peito.	Sair da casa. Balançar os penduricalhos.	Vitalidade.	Corpo foi passando para uma mulher de saia de penduricalhos.

Informamos que as tabelas dos Relatos dos *Dojos* de cada sujeito participante encontram-se no Anexo 12.7.

As análises dos relatos dos *dojos* apresentadas, abaixo, compõem-se do cruzamento dos dados dessas tabelas de maneira vertical e horizontal. A princípio, apresentamos os relatos dos *dojos*, onde analisamos os dados de maneira vertical. Apresentamos os dados referentes a cada coluna e os subdividimos em categorias, como demonstramos abaixo:

1) Sensação.
2) Paisagem: terra fértil[53], personagens[54], memórias[55], objetos[56] e paisagens diversas[57].
3) Movimentos: ações, partes do corpo[58], qualidades[59], focos do movimento[60] e desenhos espaciais[61].
4) Sentimentos.
5) Modelagens (tônus[62], posturas[63] e corpos[64]).

Depois, apresentamos a Síntese dos Relatos dos *Dojos*, onde verificamos nos Relatos dos *Dojos* a repetência da ocorrência dos dados, bem como realizamos um cruzamento dos dados da tabela na horizontal. Verificamos as modelagens presentes, os seus sentimentos, as suas ações, as suas paisagens e as suas sensações recorrentes.

[53] A terra fértil é a referência da terra de húmus dos sujeitos participantes.
[54] Personagem aqui se refere às imagens de alguém contidas nas paisagens dos sujeitos participantes, podendo ser estas imagens de: pessoas conhecidas, pessoas desconhecidas, familiares, santos de devoção, bichos, foliões, bem como, a imagem do corpo do *dojo* e a imagem da personagem do método BPI.
[55] Em memória registramos as vivências das lembranças afloradas pelo corpo, como por exemplo, o reviver uma situação já ocorrida ou relembrar pessoas e espaços conhecidos.
[56] Aqui tratamos dos objetos imaginários que estavam presentes nas paisagens ou no corpo do sujeito participante.
[57] Em paisagens diversas apresentamos todas as paisagens descritas nos relatos, que não se classificaram como terra fértil.
[58] Aqui encontramos as partes do corpo ressaltadas pelos sujeitos participantes em seus relatos.
[59] Qualidades de movimentos são as suas características especificas, tais como: redondo, retilíneo, deslizado e chicoteado.
[60] É a parte do corpo que está conduzindo o movimento naquele momento.
[61] São os desenhos construídos no espaço pelo corpo em movimento.
[62] Tônus de apoio e resistência, com suas gradações e percepções.
[63] As posturas verticais, abauladas, horizontais e perpendiculares da Estrutura Física do BPI.
[64] Os Corpos dos *Dojos* descritos pelos sujeitos participantes.

No tópico Síntese dos Relatos dos *Dojos*, trabalhamos com os corpos insistentes e com as suas sínteses. Ressaltamos aqui a diferenciação, explicitada acima, de um corpo de *dojo* e de uma personagem no Método BPI. Observamos, porém, que três sujeitos participantes trabalharam com a referência de personagens, uma vez que estes sujeitos já estudavam e atuavam com o Método BPI, através de projetos de iniciações científicas e de produções artísticas.

Por fim, concluímos que os relatos dos *dojos* de cada sujeito participante, constituem-se de universos distintos. Nossa ação, ao decodificá-los, foi a de mergulhar num mundo específico e singular de cada corpo. A seguir, apresentamos as análises dos relatos dos *dojos*.

7.1. RELATOS DOS *DOJOS*

RELATOS DOS *DOJOS* - SUJEITO 1

SENSAÇÕES

Aflição no corpo; amargo; árido; calor corporal que refresca através da terra fértil; cheiro de matéria orgânica; cheiro de urina; da pele; esforço; frescor; frescor da terra; frescor do calor; maciez; ressecado; secura da argila na mão; umidade e umidade do solo.

PAISAGENS

TERRA: terra adubada organicamente (com seus próprios dejetos e misturada com esterco; alimento de cabra; ovelhas; milho; soja e capim); argilosa; com decomposição da matéria orgânica; com folhas secas na superfície; com restos de vegetais; de água marrom; de grama; de lago; de lama mole; dura como argila; fértil e pesada.

AR: chuva; vento e sons de tambores; das vozes da terra; das raízes; do couro dos animais; das madeiras se chocando; dos trovões e do "coaxar" dos sapos.

PERSONAGENS: cabocla; cabra; camarões; caseiros; ceramista; familiares (mãe; pai e tia); gansos; insetos do mato; orixás; ovelhas; pássaros e aves de criação; pássaros que comem insetos; peixes e rãs.

MEMÓRIAS: sítio de minha família.

OBJETOS: barro que faz cerâmica; flores; folhas; frutos; grama; grande cálice de argila; grande vaso; ninho; ovos de uma ave; raízes e sol

PAISAGENS DIVERSAS: ambiente aquático; árvores com histórias; as raízes dos sons reverberando no corpo; celeiro; córregos e laguinhos no solo de fertilidade; estábulo de cabras e ovelhas; grande buraco de terra fértil; lago úmido; misturado com matéria orgânica; húmus e esterco de vaca; jardins; paisagem de lago; parreira; pássaro que toma banho na terra e senzala.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir caminhos; acocorar; buscar alimentos para os bichos; buscar; buscar argila; buscar energia da terra; buscar novos horizontes; carregar água; cavar; cheirar; colher flores e folhas para a fertilização; colher frutos; cortar lenha; criar; criar animais; criar plantas; defender o território; esculpir as paredes do buraco; escutar o som dos pássaros; fazer artesanato com o barro; fazer barulho com os pés; fazer ração; fazer ventosas com os pés; girar; hastear bandeira; lapidar argila; limpar o lago dos aguapés; movimento do oito na bacia; plantar; plantar árvores; retirar; retirar a argila; retirar a energia do solo fértil; sentir o cheiro da terra; sugar a energia do solo fértil; tirar inimigo do caminho e trabalhar com a terra.

PARTES DO CORPO: braços; cabeça; diferentes apoios dos pés; joelhos; mãos; pés e quadril

QUALIDADES: agressão "velada" que está escondida no corpo

FOCOS DO MOVIMENTO: quadril e pés.

DESENHOS ESPACIAIS: exploração de diversas direções

SENTIMENTOS

Aflição; agressão; agressividade; angústia; busca; conquista; continuidade; crescimento; defesa; de fome de terra; de morte; descobrir; desejo de conquista; desespero; esforço; felicidade; fertilidade; liberdade; maleabilidade; necessidade de contato; necessidade de mostrar; procriação; proteção; redescoberta; reviver; segurança; solidão; sufocamento; utilidade e vivacidade.

MODELAGENS

TÔNUS: alto; de grande esforço; de intensidade nº 6; elevado; forte; plástico e maleável.

CORPOS: patas; unhas e garras nas mãos.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* - SUJEITO 1

Paisagem rural, de relação com terra e com ambientes aquáticos (lago e rio). Presença de bichos, aves e insetos, bem como forte presença de homens (caseiros e peões). A memória aflorada pelo corpo foi a do sítio da família, com a presença de seus familiares (pais e tia). A tia aparece nos relatos dos *dojos* como sendo a sua vizinha (cabocla), que tenta seduzir o peão da fazenda. Observamos aqui uma identificação do sujeito participante com esta personagem, pois em alguns de seus relatos o sujeito escreve como sendo esta cabocla.

A terra adubada organicamente com dejetos de bichos e restos de alimentos é a paisagem mais insistente, a qual é percebida pelo sujeito participante como sua terra fértil. As ações de buscar, cavar, criar, plantar, retirar e sugar a energia do solo fértil foram as que mais insistiram. As sensações de esforço, frescor e unidade se inter-relacionam com a paisagem rural, com o trabalho com a terra e com a presença de água e umidade neste ambiente rural. Os sentimentos de esforço, fertilidade e liberdade também se relacionam com a paisagem rural.

Importante salientar que o corpo sinaliza uma "agressão velada", a qual está escondida. E talvez como uma estratégia de conter a agressão que não se quer expressar, o corpo apresenta um tônus que tende ao baixo e uma falta de ritmo.

Houve pouca exploração de direções espaciais e de qualidades de movimentos. E não ocorreu uma evolução de modelagens, as quais trouxeram apenas as periferias dos corpos: patas, unhas e garras.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 2

SENSAÇÕES

Cheiro de suor; de estar desmaiando; pele do rosto; gostos na boca e roupa molhada batendo na pele.

PAISAGENS

TERRA: chão amedrontador; animado; bom; de areia de praia; de barro vermelho; de caminhos com pessoas; de capim; de festa; de grama; de lama; de mangue; de montinhos de terra; de morte; de pedras; de plantação com sementes; de paralelepípedos; de terra; gostoso e grudento.

AR: vento e vento que leva para novas terras.

PERSONAGENS: avó; cavalo; criança arteira; galinhas; mulher de saia encostada no tacho; pessoas; pomba branca com asas; porco; velho de mãos atrofiadas e velho encostado numa madeira.

MEMÓRIAS: Lembrança da avó.

OBJETOS: água; algo nas mãos; canoa; fogão; fogo; máscara na mão; rede; remo; roupas molhadas; saia; saia que é bandeira; varal e vela de sete dias.

PAISAGENS DIVERSAS: água de mar; água de rio; árvores com maçãs; branco no espaço e na saia; cozinha; desenhos na terra; esterno com foco de luz; estupro; sexo e nascimento; fazenda com cerca; fogão vermelho; igreja ao alto; ladeiras; noite estrelada; pessoas dançando e duelando; poço; ponte; praia; puxada de rede; quintal com varal e roupas molhadas penduradas.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir bandeira; abrir espaço; balançar; brincar; buscar; colocar; conhecer espaço; conversar; dançar; deixar-se levar pelo vento; descer as ladeiras; encantar; enrolar saia; entrar com os pés na lama; esconder-se; escutar; estabelecer contato com o solo; estender pano no varal; fechar os olhos; ficar de cócoras; ficar quieta; fincar mastro; flutuar; fugir; girar; marcar o corpo no solo; movimento do oito na bacia; ouvir; passar mãos na água; pegar galinhas; percorrer o espaço; percorrer; percorrer um caminho; projetar esterno ao alto; proteger sua família; proteger; proteger a terra; pular; retirar; sentir pelas mãos; subir com o turbilhão e tapar as sementes.

PARTES DO CORPO: bacia; braços; calcanhares; escápula; esterno; joelhos; pés e região sexual.

QUALIDADES: com dinâmica sutil; desequilíbrio; espirais e giros.

FOCOS DO MOVIMENTO: bacia; costas; escápulas; esterno; joelhos e pés.

SENTIMENTOS

Alegria; apertado; atenção; ausência; brincadeira; cobrança; coragem; de chamar; desistência; dificuldade em escolher; energia; familiaridade; felicidade; festividade; força; fuga; ingenuidade; leveza; medo; observação; prazer; prontidão; proteção; raiva; receio; saudades; sentido de ir; silêncio; vitalidade e vontade de não estar só.

MODELAGENS

TÔNUS: baixo; forte e leve.

CORPOS: corpo com asas; corpo com medo; corpo com saia; corpo de guerra; de luta; de vida; de proteção e de força; corpo de mulher; corpo gordo, forte e grande; corpo presente; atento e pronto; mulher feliz; mulher grande, gorda e de saia.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* - SUJEITO 2

O sujeito participante apresenta como sua terra fértil a areia de praia, a terra de barro vermelho e o mangue. Esta terra fértil relaciona-se com as atividades de cuidar dos bichos (galinhas e porcos); de lavar e estender roupa; e de festejar. É nesta terra que seu mastro é fincado e é nesta que se dança, gira, brinca e balança. Os sentimentos são de brincadeira, felicidade, festividade e vitalidade. E as modelagens desta terra fértil são: o corpo presente, de luta, de vida e de força, que são os atributos do corpo da mulher de saia. Os movimentos presentes são dinâmicos e com forte presença das cinturas, escapular e pélvica.

Já seu solo de morte[65] é onde tem cheiro de suor, onde há medo, onde há estupro e onde a modelagem é de um corpo de guerra, que quer se proteger. Neste solo, há o sentimento de desistência, de raiva, de receio e de vontade de não estar só.

[65] Denominamos como "solo de morte" aqueles espaços onde não há um desenvolvimento com vitalidade, pois estes são os espaços onde há um conteúdo emocional que paralisa, retém e amarra o corpo. São os nós, os pontos que necessitam serem desvendados para que o corpo encontre fluxo e fluência.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 3

SENSAÇÕES

Algo preso na garganta; como se eu tivesse sido violentada; compressão no útero; da pele no espaço; de algo que segura o útero; dureza nos pés; forte na garganta e no maxilar; inchaço; rasgar-se por dentro; sacro destacando-se e secura.

PAISAGENS

TERRA: alaranjada; amarela; boa; com brotinhos nascendo; com buracos; com cipó verde; com sementes vermelhas; com diferentes misturas de cores; com folhas; com fruta vermelha; com matinhos fininhos; com ossos; com ouro; com pedaços de madeira; com pedras; com raízes; com raízes rígidas; com raízes; com sangue; com sementes vermelhas; compactas; da qual nascem plantas; de areia seca; de cimento queimado; de folhas úmidas; de grama; de lama; de pedra; de terra preta; densa; dourada; dura; enlameada; entremeada de coisas azuis; escura; fértil; fofa; fresca; instável; marrom; miúda; negra; pulsante; que gruda no corpo; revirada; revolta; roxa; sucosa; suculenta; úmida; vermelha e viva.

AR: céu; céu aberto; céu azul; céu estrelado; onda de ar e som de tilintar de búzios.

PERSONAGENS: avô; avô emburrado; avô paterno; eu criança; gavião; gavião de asas grandes; gavião filhote faminto; gavião que devora tudo; gente negra; morcegos; mulher antiga; Corpo-Bicho; negros com olhos arregalados; pai; presença de velhos familiares; primos; velha índia carrancuda, corcunda e beiçuda.

MEMÓRIAS: casa da avó; casa da tia; casa dos avôs; chácara da tia e lugar que ia "surfar" na grama quando criança.

OBJETOS: água; bacia com água; bandeira de tiras marrons; bandeirinha; buritis; fogão a lenha; fogo; folhas grandes; lama; mastro; mastro branco e fino; mastro com fitas; mastro de bambu com bandeirinhas; mastro de bambu pintado de branco; mastro de madeira retorcida; mastro grande de bambu; mastro retorcido e reto; mastro flexível; mastro-osso; mastros de buriti; palha; palha de *bakité*; raízes; saia rodada (florida e com renda); tronco grosso de árvore e troncos queimados.

PAISAGENS DIVERSAS: águas revoltas dentro do corpo; aldeia; ambiente urbano; árvores de uma floresta; barriga grande, gorda e com coisas dentro; brejo; buraco largo e centralizado; caminho fechado; casa de parede branca; casa de roça no meio do mato; casinha meio afastada do terreiro; caveira; cemitério xavante; chão de cimento queimado bege; conga; corpo guardado no chão; crânio; esconderijos; festa junina; fios vibrantes em várias direções; floresta; fogão a lenha com panela vazia em cima; fogos; fogueira; folhas verdes brotando do tronco; gramado de campo grande; horizonte; horizonte imenso; imagem de estar escondida no meio dos eucaliptos; lugar escuro; lugar estranho e inóspito; mata; mata grande; mata verde escura, densa e refrescante; mato; mato dos índios; mato fechado com um monte de árvore nascendo; moita com galhos e espinhos; montanhas com cerrado e pasto; paisagem aberta de cerrado; paisagem clara; pátio com árvore; planta crescendo e explodindo a casca; pulsação da terra; raízes brotando; raízes que saem do corpo; seres do submundo sendo tragados para a terra; terreiro aberto; terreiro cheio de gente; trilhas em mata; tronco queimado e veias vermelhas.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir; abrir caminho; horizonte e peito; abrir espaço; abrir garganta; abrir veias na terra; acocorar-se; afastar; afastar o que é ruim; afirmar-se; afundar na lama; agachar; amassar a terra; ancorar; andar de olho fechado; aproximar da terra; aproximar sacro do chão; arrancar; atacar; atacar e defender; beber sangue; brincar; buscar caça; buscar liberdade; cabeça quer entrar para a terra; cavar; cavoucar a terra; chacoalhar o corpo; cobrir e descobrir; colocar; crescer; dançar; dançar debaixo do manto; dançar no meio da fogueira; dar broncas; defender; deitar na terra; deixar peso ir para o chão; descortinar; desenterrar; devorar a caça; encolher para o chão; enfiar cabeça na terra; enrolar-se na terra; enxergar longe; escarafunchar; esconder; espalhar com as mãos; espasmos; explodir ao máximo sua força; explorar; expulsar; fazer buraco; fechar; ficar quieta; ficar sentada; fincar mastro; fugir; impulsionar; jogar; levantar; liberar o movimento; louvar; lutar; massagear; mexer; mexer com a boca; mexer na terra; mostrar, mover as garras; nutrir o chão; ondular; parir; pequenos impulsos; pequenos movimentos; permanecer; pontuar; procurar; procurar alimentos; escarafunchar entre raízes; pulsar; puxar; puxar para o chão; querer levantar; querer pegar algo; rasgar; recolher; resmungar; retirar raízes; retorcer; revirar a terra; revolver; rodar; rolar; sentir o chão; ser tragada para o chão; tentar sair; tirar; tremelicar; tremer; ventosa nos pés; ver tudo de cima e voar.

PARTES DO CORPO: assoalho pélvico; cabeça; coluna; esterno; joelho; mãos; pés; sacro; umbigo e útero.

QUALIDADES: contração e expansão; fluxos e refluxos; movimento estacado e tempo lento.

FOCOS DO MOVIMENTO: movimentos a partir dos pés; sacro e útero com pulsação que se espalha para o corpo.

SENTIMENTOS

Acuada; acuamento; acúmulo; agressividade; alforriar-se; alívio; ansiedade; apodrecimento; braveza; brigar contra a velhice; conflito; confusão; de não caber em si mesmo; densidade; desconforto; desespero; dificuldade; dor; emburramento; energia; enfrentamento; envelhecimento; esforço para concentrar; estranhamento; expansão; falta de espaço; faminto; fechamento; ferocidade; flexibilidade; fome; força; formação; impulsividade; liberdade; louvação; mecanismo de controle; medo; não querer ser percebido; necessidade de crescimento; perdida; perturbação; poder; presença; pressa; prontidão para brigar; proteção; querer sair; racionalização; raiva; receio; sedento; sentimentos infantis; sentir-se sem lugar; ser invasiva; tensão; tentativa de transformação; transformação; violência; vontade; vontade de abrir; vontade de gritar; vontade de não mover e voracidade.

MODELAGENS

TÔNUS: elevação de tônus; falta de tônus e tônus forte.

POSTURAS: abaulada; vertical e eixo à frente.

CORPOS: asas grandes e pontudas de penas brancas e cinzas; asas luminosas e brilhantes; bico do Gavião; boca de bico; corpo aberto; corpo bicho; corpo com manto por cima dele; corpo de árvore com galhos, tronco e raízes; corpo de velha; corpo enorme; corpo enrugado; corpo feminino em mim, retorcido, fechado, violentado; corpo réptil com rabo grande; corpo tenso com nervos saltados; corpo velho; costas com asas; esqueleto de rabo no corpo; eu-caveira-paisagem; garras e penas no corpo; garras nas mãos; garras nos pés; Gavião mirado e esganiçado, com falta de pedaços da asa e com pernas arrepiadas; Gavião sanguinário; mulher com ancas grandes; mulher com pernas grandes e bacia larga; mulher escura de cabelo raspado e corpo pintado; Mulher-Bicho; partes da Mulher-Bicho: asas, garras e bico; partes da Mulher-Bicho: bico; pedaços de ave: assas e garras; pés de Gavião; pés, rabo, coluna e bico de Gavião; ponta de uma asa; rabo de penas longas, pontudas, brancas e pretas; tronco e cabeça flexíveis.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* - SUJEITO 3

As sensações corporais mais presentes foram as da região da garganta e do útero, bem como a sensação de rasgar-se por dentro. As partes do corpo em evidência foram: a coluna, o esterno, o sacro e o útero.

A sua terra fértil é fofa, negra, pulsante, com raízes, com sangue, com semente e fruta vermelha. É nesta terra que seu mastro era fincando. As paisagens mais comuns foram as de fogueira, horizonte, lugar escuro, mata fechada e clareira. As paisagens da pesquisa de campo com os índios, realizada anteriormente por este sujeito participante, foram recorrentes.

O Corpo-Bicho foi a personagem mais constante dos *dojos*. Observamos que as modelagens corporais enfatizaram, primeiramente, as partes do corpo do bicho, depois o seu corpo bicho e, por fim, a Mulher-Bicho, a qual possuía um corpo inteiro, integrado, genuíno e repleto de significados. Suas ações eram a de abrir caminho, aproximar da terra, brincar, dançar, escarafunchar, esconder, explorar, mexer na terra, procurar, pulsar e reavivar a terra. E seus sentimentos mais constantes foram os de: braveza, conflito, de não caber em si mesmo, desespero, ferocidade, liberdade, medo, perturbação, pressa, raiva, vontade de gritar e voracidade.

A memória dos quintais familiares, com suas casas de parentes também foi evidenciada nos *dojos*. Percebeu-se a presença do avô no corpo, o qual é sentido como emburrado.

O sentimento de controle é descrito como um mecanismo pessoal, do qual tem consciência e nele é trabalhada a sua superação.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 4

SENSAÇÕES

Aperto no peito; sensação do vento no corpo; sensação da luz no esterno; sensação de tonteira; sensação de estar com um eixo muito forte; coceira no nariz e sensações na pele: tecido nos braços e colo; pele em contato com a água; sentir chão na sola dos pés; sentir objetos que batem na perna e corpo transmitindo energia pela pele.

PAISAGENS

TERRA: fértil; escura; molhada; fofa; marrom/roxa; macia; de areia de praia; de rio; de poça; de gramado e de mangue.

AR: Céu; nuvens e horizontes.

PERSONAGENS: mãe; madrinha; Nossa Senhora Aparecida; uma espanhola que toca castanholas; uma baiana com roupas brancas; uma porta bandeira com pés de Mestre-Sala; umas velhas que eram lavadeiras; uma índia com uma saia branca cheio de penduricalhos e algo na cabeça; uma mulher gorda varrendo; uma moça bonita; uma mulher que se exibe para as pessoas à sua volta; um velho negrinho e magrinho; uma pessoa que andava com os pés para dentro e imagens de Bobos da Corte; Palhaços; e Mestres-Sala.

MEMÓRIAS: quintal todo de terra que tinha vários chuchus; criança brincando e fazendo sujeira; criança de braços abertos; imagens de pião, batedeira e hélice; a jabuticabeira de casa, que tinha galhos altos; o balanço do barquinho (lago) aonde eu ia quando pequena; lembrança da mãe dizendo-lhe que estava "andando em ovos".

OBJETOS: asas; bandeira; caixa com objetos; fitas coloridas de cetim; folhas verdes; manto de Nossa Senhora Aparecida; raiz; saia branca com pedras douradas; saia cheia de penduricalhos e miçangas; saia de palha; tecido de cetim azul grande e pesado.

PAISAGENS DIVERSAS: árvores fechadas; buracos em cada uma das mãos; buraco enorme no esterno; caminho; caminho com luz; caminho escuro; caminho para chegar ao alto de uma montanha; caminho por onde a velha trilhava; casa de estrutura de madeira; casa de praia; corpo imerso na água; fresta; montanhas; luz no peito; o mar verde; oca; porta e porta entreaberta.

MOVIMENTOS

AÇÕES: enraizar os pés na terra; lambuzar o corpo de barro; colher chuchus; pegar eixo; olhar o horizonte; andar com os pés para dentro; atravessar a porta; observar; olhar; buscar; abrir espaço com as mãos; bater asas; arrancar algo das mãos; lavar roupa; juntar e levantar fardos; peneirar café e milho; catar algodão e pedras; rastejar no chão; batucar com os pés; umbigar o espaço; fincar mastro; pular bacia; levantar poeira com o bater dos pés; ajoelhar; sentar; passar terra no corpo; amparar barriga; lavar-se; sentar no chão com as pernas dobradas a frente; cortar com facões; retirar fitas; andar; escutar; retirar tecido do esterno; hastear bandeira; flutuar na água; trilhar caminho; abrir a porta; girar; fechar bandeira; sentir solo; chorar; exibir-se; trilhar pelo caminho; rodar; manipular bola; espalhar areia; subir; levantar e balançar penduricalhos.

PARTES DO CORPO: tornozelo direito; escápulas; pés; mãos; braços; peitoral; tronco; joelhos; umbigo; ventre; bacia; esterno e cotovelos.

QUALIDADES: girar; espiralar; desequilibrar; agilidade; sustentação; leveza; soltura; pontuar e movimentos circulares.

FOCOS DO MOVIMENTO: o oito da bacia.

DESENHOS ESPACIAIS: ficar no lugar; pequenos deslocamentos e grandes deslocamentos.

SENTIMENTOS

Abandono; admiração; adoração; agradecimento; alegria; alívio; amparo; angústia; beleza; brincadeira; busca; charme; conexão; decepção; desconfiança; desequilíbrio; desistência; devoção; diversão; dúvida; energia; engraçado; exibição; fechamento; fertilidade; fortalecimento; integração; leveza; ligação; medo; nascimento; necessidade de admiração; necessidade de apoio; prazer; procura; proteção; receio; sagrado; sensualidade; serenidade; solidão; timidez; tranqüilidade; tristeza; troca; vergonha e vitalidade.

MODELAGENS

TÔNUS: baixo; médio e relaxado.

POSTURAS: vertical; abaulada e perpendicular.

CORPOS: a espanhola; a índia; a madrinha; a moça da saia de penduricalhos; a negra de ancas largas; a velha frágil; um corpo de grávida; um corpo sem barriga e o corpo raiz.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 4

Identificamos a forte presença de corpos nos relatos dos *dojos* do sujeito 4. Os corpos que afloraram da memória foram o da madrinha, com seu jeito de andar e o da senhora corcunda do seu bairro.

Suas lembranças de infância resgatam o quintal de chuchu, cujas ações neste espaço estão associadas a brincar e os sentimentos são os de alegria e de brincadeira.

Os corpos imaginários são: o de devoção, o da negra de ancas largas e o da espanhola, que se mescla com o da moça da saia de penduricalhos.

O corpo de devoção possui uma forte projeção do esterno para o alto e tem maior relação com o nível alto, céu, e com o eixo vertical. Sua personagem de adoração é Nossa Senhora de Aparecida com seu manto azul. A paisagem recorrente é a do caminho com luz. As sensações deste corpo são as de aperto no peito, sensação de vento e sensação da luz no esterno. Os sentimentos são os de angústia, adoração, devoção e sagrado.

O corpo da negra de ancas largas é um corpo volumoso, cuja parte do corpo em evidência é a bacia com seu movimento de oito. Sua terra é fértil, escura e molhada. Esse corpo dinamiza os movimentos de soltura, que serão desencadeados pelo corpo da moça com a saia de penduricalhos.

O corpo da moça de saia é o corpo que mais dinamiza os movimentos corporais, com seus giros e agilidades. Suas ações são as de exibir-se, dançar, rodopiar, girar e balançar os penduricalhos. Seus sentimentos são os de fertilidade e sensualidade. As sensações deste corpo são as de sentir os objetos batendo nas pernas e a do corpo transmitir energia pela pele.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 5

SENSAÇÕES

Arrepio; arrepio na parte de dentro da perna; barriga quente; buraco no corpo; do ventre por dentro; esterno rasgado; mãos apertadas, gordas e pesadas; quente e úmido no ventre e umidade nos vãos dos dedos.

PAISAGENS

TERRA: amontoadinha; boa para se firmar um lugar; com folhas; com galhos verdes; com minhocas; com pedaço de gente; com pedras grandes; com sementes vermelhas; de areia; de areia fina; de areia grossa de cor bege; de areia marrom; de argila; de argila cinza; de argila úmida; de fibras; de húmus; de lama; de limbo; fria; fértil; fofa; gosmenta; marrom; marrom escura; mole; preta; rasgada; suja e vermelha.

AR: cacho de flores no céu; céu com alambrado deitado; céu; clareira no céu; com sol e do esterno sai o mastro que conecta com o céu.

PERSONAGENS: avó materna; avó paterna; Dona China; Iemanjá; Mãe; Pai e tatu bolinha.

MEMÓRIAS: agremiação do sereno; avó costurando; avó tem infarto, perde paladar e o sentido de cheiro; avó e mãe passando pano no nariz; avó: falando, alisando os joelhos, costurando, pedalando na máquina de costura e fazendo massa de broa; brincadeiras com tia e prima; brincar de elástico; chão da casa da avó; desfilar no Carnaval (na avenida e no carro); estrada de barro do sítio; lembrança de tocar para mãe dançar num bar; lembranças do parque ecológico com a mãe; lugar de fazer histórias; mãe fazendo pão; mãe grávida perdendo o filho; mãe trazendo seu irmão; pai dançando; pandeiro que mãe tocava quando foi passista; quintal da casa da avó; quintal de terra de areia; quintal do clube; sapateio de índio, igual o que aprendeu com tia.

OBJETOS: balanço; banco baixo; bandeira; bandeira transparente; bandeira que vira roupa branca; barro; blusa branca de renda; bolo de argila; cadeira de balanço; cajado; cesto; chocalho de Samba com pedras brancas por dentro; colar azul; corda do Tarzan; erva verde; fios brancos; flor aberta e roxa; fogo; folha de bananeira; folhagem; folhas secas; folhas; folhas verdes novas; forno que cobre pés e pernas; manto de rede laranja; mastro; mastro branco; mastro com raiz que sai do pé; mastro de sementes; mato macerado; óculos; pano branco com ramo dourado; pano branco; pano; pavilhão branco, de franja e desenho dourado no centro; pavilhão grande; ramo; ramo na ponta do mastro; ramo que usa para benzer; ramo; saia branca esticada; saia branca, armada e engomada; samambaia; sementes vermelhas; teia para receber nenê que vai nascer; tijolos e turbante.

PAISAGENS DIVERSAS: água escorre das mãos e formam um rio; árvore; baba branca; bandeirinhas coloridas; bicho; buraco escuro e fundo; caminho comprido; cor branca; cor prata; dança no espaço; duas zonas na paisagem: uma quente, amarela, com sol e outra fria, azul e com pedras grandes; espaço escuro; estrela de cinco pontas desenhada no chão; flores coloridas; fogueira; fumaça branca; homens, índios, carregam uma mulher para ser enterrada; líquido grosso, amarelo e gosmento; lugar de espíritos; mastro é a árvore; mata; mato morto; mato; menina chorando; menina que era meio bicho e meio gente; miolo dourado na bandeira para costurar; nasce um neném; nenê que nasce morto; oca branca de tecido; pessoas dançando; placenta; portão; ritual de passagem; roda de madeira no meio do mato; sangue escorrendo pelas pernas; sangue na terra escura; terreiro de festa; tinta vermelha nas mãos; tribo; ventre fértil; ventre forte com cordão; ventre e verde musgo.

MOVIMENTOS

AÇÕES: apreciar o ramo; abençoar a menina; abrir a bandeira; abrir e descascar flor; abrir esterno; abrir; amaciar; amassar; amassar massa; amassar massa de pão; aprender a dançar com Dona China; aproximar-se; arar; arrancar; jogar; distribuir flores no espaço; arrumar o espaço; arrumar óculos; ascender fogo; bater cajado na terra; bater o pé; benzer; borbulhar; brincar de elástico; carregar a bandeira dentro de si; cheirar; colher; colocar bandeirinhas; colocar barro e folha no corpo; colocar folhas no chão e guardá-las na terra; colocar lenha; colocar o mastro; conduzir o Samba; construir o mastro; conversar; engolir as pessoas; puxar para terra e para o céu; costurar; cozinhar; criar espaço; cuidar; dançar; dançar com quem gosta; dançar para marcar o espaço, dar as mãos; dar luz ao espaço; deitar; descansar na cadeira de balanço; desenhar; desfazer-se; desvestir-se; dormir sob as folhas; enfaixar o corpo; enfeitar; entrar; esconder; escrever na árvore; esfarelar tinta; esfriar na sombra; espalhar a tinta; espirais; espreguiçar; esquentar o corpo; esticar massa de pão; fazer; fazer bolinhos amarelos; fazer bolo; fazer cigarro; fazer comida; fazer marcas; fazer pão; fazer rio; fazer teia; fincar mastro; girar em onda; guardar; guardar o pano na terra; indicar; jogar; juntar as pernas; levantar as flores; levantar poeira; limpar o corpo; limpar rosto com pano; mãos descobrem flores; misturar tudo; montar fogueira; mostrar o neném; mostrar o que é céu e terra; observar; olhar; orar; passar o líquido no mastro; pedir a benção; pisar na terra; plantar sementes; plantar; preparar a terra; preparar o espaço; preparar-se; provar sua força fértil; pulso no corpo; puxar barro; quadril; quebrar; rasgar; recolher-se na terra; renascer; retirar o líquido do corpo; retirar o neném; retirar sementes do corpo; rezar; sair da terra; sair do mato; Sambar miudinho com o pai; Sambar no meio das moças; sapatear; semear; soltar fumaça; sugar o chão; tirar bandeira da terra; tirar flor do cesto; tocar chocalho em todo espaço; tocar na caixa de fósforo; tomar chá verde; trançar manto; trepidar; umbigar e vibrar.

PARTES DO CORPO: bacia; dedos; esterno; joelhos; mãos; pernas; quadril; pés e ventre.

QUALIDADES: giros e torções.

FOCOS DO MOVIMENTO: braço direito; cabeça; esterno; mãos e pés.

DESENHOS ESPACIAIS: caminhos de terra.

SENTIMENTOS

Aflição; agilidade; alegria; amedrontamento; amor; benzimento; braveza; brincadeira; comemoração; continuidade; dor; enraizamento; envolvimento; equilíbrio; espera; exclusão; felicidade; feminilidade; fertilidade; festividade; força; formação; gostar; lamentação; liberdade; liderança; medo; morte; não poder repassar o comando; nascimento; nojo; ojeriza; perda; proteção; provação; purificação; raiva; renascimento; repassagem; resistência; respeito; saudades; seduzir; segurança; solidificação; tristeza; troca e vitalidade.

MODELAGENS

TÔNUS: tônus alto e tônus forte.

POSTURAS: eixo elástico; postura vertical.

CORPOS: braço direito de pedras brilhantes; bunda grande; corpo da velha; corpo feito de argila e barro; corpo forte; corpo grande: gigante; corpo marcado com o ramo no peito e vermelho no ventre; corpo tenso; corpo velho, bravo e com cara de homem; corpo que vira semente; Dona X moça; eu criança; gente que vira bicho; grávida de sementes; joelho da avó: branco e gordo; meio índia; menina da mata; mulher adulta; mulher grávida; mulher velha que vira moça; pés largos e chatos; pés rachados; ramo no corpo e ventre que parece saia.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 5

Identificamos nos relatos dos *dojos* do sujeito 5 um histórico de memórias e lembranças suas com a manifestação do Samba: a sua agremiação, os desfiles de Carnaval, os pais dançando e a mãe como passista.

Suas avós (materna e paterna) foram revividas em seu corpo. Percebe-se a incorporação das muitas ações das avós. São estas as ações mais recorrentes das suas avós: alisar os joelhos, amassar massa de pão, costurar, cozinhar, fazer massa de broa, passar pano no nariz e pedalar a máquina de costura.

Os corpos mais presentes, nos *dojos*, foram o do sujeito participante enquanto criança, o da mulher grávida e o da personagem Dona X. O corpo da mulher grávida vai se revelando como o corpo da Dona X moça. Esse corpo grávido também se relaciona com sua mãe, pois sua gravidez e a perda de seu filho foram revividas pelo sujeito participante, no espaço do *dojo*.

O espaço da personagem Dona X é o da mata, com árvores e clareiras. Sua terra fértil é de areia fofa e marrom, com galhos e sementes vermelhas. Seus objetos são os seguintes: pavilhão, ramo e sementes vermelhas. Suas ações mais recorrentes são: abrir a bandeira, amassar, dançar, fazer comida, levantar poeira e plantar. Seus sentimentos são os de continuidade, fertilidade, festividade, proteção e tristeza.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 6

SENSAÇÕES

Boca seca; calor no corpo; calor; corpo imerso na água; de êxtase; de ser abraçado; gosto de ferro na boca; lama entrando nos vãos dos dedos das mãos e dos pés; lama na boca; maciez e pele queimada.

PAISAGENS

TERRA: aderente; arada; batida; com espinhos; compacta; consistente; de areia; de areia de rio; de areia fina e abundante; de areia fina e branca; de areia granulada, densa e fofa; de areia grossa de cachoeira; de areia úmida; de argila resistente; de grama verde; de grama verde escura; de lama; de lama clara; de pedras; de pedra de cachoeira; de pedra lisa; de pedriscos finos e claros; de terra batida; escorregadia; escura; extensa; firme; flamejante; fofa; fria; grossa; lisa; macia; mole; pegajosa; pesada; pura; quente; seca; úmida e vermelha.

AR: céu e som de chuva.

PERSONAGENS: ave; bonecão de Olinda; fiéis pagadores de promessas; garimpeiro; Mestre-Sala; pescador e touro

MEMÓRIAS: caminhos familiares.

OBJETOS: bandeira; barco; grande pedra; linha de pesca; mastro; mastro com bandeira na extremidade; mastro como prolongamento da coluna; rede; rede de peixe pesada; sementes e tambores imensos.

PAISAGENS DIVERSAS: balanço do barco; cachoeira; campo verde com rio passando ao longe; chão preenche os espaços dos dedos dos pés; construção tosca; deserto; dinâmica de roda; estar dentro de uma roda; estar preso com os braços para cima numa paisagem rural; fios vivos que saem do corpo percorrem trajetórias e se emaranhavam ao redor do corpo; Folia de Reis; lago raso e pantanoso; lajeado; mar; marcas de ondas de vento no chão; marcas no solo; mastro na terra; o vai e vem das ondas; paisagem acidentada; paisagem árida; povo; praia de rio; praia de rio com mata atrás; praias dos rios e cachoeiras; rio; sertão; sol escaldante e vegetação seca e espinhosa.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir; afirmar-se; ajoelhar; alargar; alternar as escápulas; ampliar a cinesfera; andar; andar entregue; andar rápido; apoiar; aproximar do solo; atacar; atacar com os chifres; aterrar; aumentar; avançar; balançar; brincar; cair; caminhar; carimbar o chão; arregar algo nas costas; ceder; cerrar pulsos; cobrir os ombros; curvar; curva-se sobre o mastro; dançar; dançar ao redor do mastro; desenhar o oito no ar; desequilibrar; deslizar; deslocar; diminuir; empurrar lama; enfrentar; entrar na terra; esfregar o rosto; explorar; fazer buracos com os dedos; fazer ventosas com os pés; fechar; ficar a deriva; fincar mastro; fluxo; gingar; girar; hastear bandeira; impor-se; imprimir; impulsionar; ir; jogar ar; lançar as escápulas; levantar os joelhos; liberar; liberar peso do corpo para o solo; manipular fios; mobilizar o esterno; movimento do oito; ondular; oscilar; passar a língua; penetrar na lama; perambular; perceber; perceber o eixo e o pulso; percorrer; percorrer caminhos; percorrer o espaço; pisar; plantar sementes; procurar; projetar o esterno; projetar o umbigo; projetar o peito; pulsar; puxar; recuar; remar com os braços; retirar; saltar; segurar as mãos sob o sacro; sensibilizar; sentir o calor do sol; sentir o chão; ser puxado pela gravidade; serpentear; soltar as escápulas; tocar tambores; torcer; tracionar corpo para baixo; trazer energia para o corpo; trazer o solo para o centro do corpo; verticalizar-se; vir e voltar-se para o chão.

PARTES DO CORPO: bochecha; braços; cintura escapular; coluna; costas; diversas partes; escápulas; esterno; joelhos; lábios; língua; mãos; pernas; pés; punhos; quadril; rosto; sacro e tronco.

QUALIDADES: dinâmica livre, fluida e solta; dinâmicas variadas; energia alta; movimento forte, lento e sustentado; movimento puro, verdadeiro e integrado; movimentos contidos e mínimos; pequenas explosões; pouco aterramento e pouco enraizamento.

FOCOS DO MOVIMENTO: impulso do esterno e mover a partir do quadril.

DESENHOS ESPACIAIS: direções aleatórias e várias direções.

SENTIMENTOS

Acolhimento; alegria; ansiedade; ataque; contato; deleite; desidratação; devoção; Divino; embate lúdico; embriaguez; enfrentamento; entrega; esconder; espontaneidade; exaustão; explosão; fadiga; fraqueza; insuportável; integração; intensidade; leveza; malandragem; mecanismo de racionalização; oferecimento; pessimismo; prazer; proteção em vão; regeneração; repressão; reverência; segurança; sem sentido; sofrimento e vigor.

MODELAGENS

TÔNUS: alto; baixo; elevado; equilibrado; forte (8); intermediário; leve; mediano; médio-alto e mínimo.

POSTURAS: abaulada; apoio interno; diferentes posturas; eixo oscilante; eixo sustentado; inclinada; sustentação com força na cabeça e vertical.

CORPOS: alguém que carregava algo pesado nas costas; corpo animal; corpo festivo; corpo novo; corpo nu; corpo velho e senil; corpo-tecido; corpo-touro; homem negro forte e grande; mulher jovem, forte e de pés descalços; mulher que projeta sexo para frente; olhar vivo; pernas com dificuldade de se manter firme; pés grossos; pescador; velho embriagado e velho pedindo esmola.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 6

Os corpos mais presentes nos relatos dos *dojos* do sujeito 6 foram os seguintes: o corpo do pescador, o corpo do fluxo e o corpo touro.

O corpo do pescador é um corpo velho e curvado, que carrega algo pesado nas costas e que tem a sensação corporal de pele queimada e de embriaguez. Sua paisagem está relacionada com o bater das ondas, com o balanço do barco e com a praia de rio. Sua terra é de lama grossa e compacta de areia. Sua movimentação é a de curvar-se, abaular-se, lançar, saltar, torcer os pulsos, deslocar-se e desenhar o oito com os braços. E seu objeto é uma rede de pesca pesada. Seus sentimentos são os de ansiedade e segurança.

O corpo do fluxo está relacionado com os seguintes personagens: palhaço da Folia de Reis, bonecões de Olinda e Mestre-Sala. Sua dinâmica é de fluxo livre, com muitos giros, desequilíbrios e deslocamentos. Seus movimentos são os de soltar e lançar as escápulas, bem como, girar a partir delas. Sua terra é fofa, com pedras, seca e úmida. Seus sentimentos são os de: leveza, entrega, malandragem, devoção, espontaneidade, comemoração e liberdade.

O corpo-touro é o corpo bicho que tem ataque e defesa. Sua terra é de grama e sua paisagem é aberta. Seus movimentos são os de atacar com os chifres, serpentear a cabeça e defender. Seus ataques são impulsionados pelo esterno e seus sentimentos são os de ataque, repressão, vigor e enfrentamento.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 7

SENSAÇÕES

Água do mar batendo no joelho; ar quente na orelha esquerda; aspereza; maciez; macio nas mãos; macio; maré no corpo e pele ressecada.

PAISAGENS

TERRA: aderente; alaranjada; azul de piscina; branca; com água; com bolhas grandes; com folhas; de areia de praia úmida; de barro fofo; de lama barrenta; escura; fofa; marrom; marrom escura; nivelada; que acumula secreção da tulipa; que sobe poeira; que tem algo azul; resistente; reta; preta e vasta.

PERSONAGENS: alguém atrás que pode me prejudicar; alguém por perto; aranha; avô; bebê; Boi Bumbá; boi; conhecidos; criatura preta com muitas pernas; eu bebê; homem forte e moreno jogando charme para mim; mãe; professora de dança; recém-nascido; serpentes; tio e tio Pedro.

MEMÓRIAS: avô dançando valsa; brincar de Barbie quando criança; eu criança brincando; lembrança de infância do quadro com farol; lembrança de ver a ex-professora dançando no palco; mãe cozinhando o almoço e tio saindo do carro para ir à missa.

OBJETOS: água de rio; algo grande e branco; algum objeto; bandeira branca de cetim; barquinho na maré; bastão; bola azul imensa; bola vermelha; boneca Barbie; cacho de rosa; cano branco; capacete grande e redondo; coisa circular; farol de alto mar; flor gigante lilás com um fio de pólen; flor roxa; folha; lago rosa escuro; lua; massa em recipiente; meias-luas brilhantes; objeto maior; oca de barro; pano branco; pau com arame farpado; pedras cinzas e brilhantes; pedrinhas; plástico; retângulo preto; saco de terra; tenda arredondada; tubo e tulipa azul.

PAISAGENS DIVERSAS: algo do lado esquerdo indefinido; algo inflável que me empurrava; buraco oval; branco; busto feminino; campo fundo, preto, amarelo e com penas brancas; cavalaria saindo de uma floresta e seguindo por um pasto verde; cortina branca; espaço escuro; espaço preto e branco; espécie de átomo, com duas eletrosferas brilhantes; festa; folha iluminada pronta para cair do galho; imagem azul; lado direito azul claro; linha escura; lua amarela num fundo preto; lua cresce e fica branca; lugar branco; lugar cheio de labirinto; meio coração vermelho; montinho de barro; paredes de concreto; pequeno corredor, alto e com paredes grossas de terra; praia; queda d´água; serpentes formando ondas; sonho; traseira preta do boi com faísca dourada; tulipa azul deitada e aberta, da qual sai pontos de luz.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir espaço com bastão; abrir o espaço; admirar; agitar; amassar o chão; andar; apoiar; arredondar; arrumar o lugar; avançar; brincar no chão com terra esparramada; brincar; buscar novas articulações; buscar o eixo; carregar algo nos braços; carregar o bebê; carregar peso; cavar; chegar num lugar; colocar nas costas; conectar pés com mãos; conectar-se com música; construir; conter; crescer as costas; dançar; dançar com alguém; defender; deixar; deixar cair; deixar fluir; descobrir; desenhar flor no joelho; deslizar; dobrar-se ao meio pela coluna; empurrar com as mãos; empurrar terra; enraizar os pés; enrolar argila; envolver-se no pano; enxergar; evitar; explorar extremos; fazer o oito com a bacia; fazer redondos com o corpo; fazer ventosa com os pés; fechar-se; ficar dobrada; ficar fechada nas pétalas; fugir do chão; gingar; girar; guardar a bandeira; guardar; imitar conhecidos; impulsionar; integrar pés e mãos; levar costas para o chão; liberar; liberar a energia; liberar a movimentação; liberar braços e tronco; liberar energia; limpar; mexer a mão; moldar; molejo; mostrar os bastões; mover os pés no chão; mover-se no vento; observar; passar a mão; pegar; pegar bebê no colo; pisar no palco; proteger; provocar alguém; pular; pulsar; puxar pano branco; relaxar o corpo; respirar; reverberar; sair; sair sem destino; seguir; segurar a lua; segurar algo no peito; segurar bola de terra; sentir os músculos; ser conduzida pela música; ser levada; soltar; subir o sacro; tirar do corpo uma pessoa; tocar; usar as mãos e valsar.

PARTES DO CORPO: bacia; braços; joelhos; mãos; ombros e pés.

QUALIDADES: força e esforço; integração com o chão; mínimo contato; movimento interno; movimentos redondos; pés enraizados; peso e refluxo.

FOCOS DO MOVIMENTO: foco nas costas; força da bacia e moleza nos joelhos que reverbera pelo corpo.

DESENHOS ESPACIAIS: mover na diagonal.

SENTIMENTOS

Abertura; aconchego; acúmulo de energia; agitação; alívio; animação; aperto; buscar aconchego; calma; cansaço; contenção; cuidado; defensiva; delimitação; desconexão; descontração; distanciamento; divisão; empolgação; estar presa; exaustão; expansão; fechamento; felicidade; força inversa; fruição; gostoso; incômodo; integração; inteireza; interrogações; irrigação; liberdade; moleza; não conseguir abandonar; proteger; religiosidade; satisfação; solidão; soltura; timidez; vazio; vergonha e vontade de aconchego.

MODELAGENS

TÔNUS: 7 ou 8; bom; fluido; forte; não muito alto; no corpo todo; que faz sentir os espaços articulares e que libera o corpo.

POSTURAS: abaulada.

CORPOS: corpo-bandeira; corpo-cálice; eu grávida; garras nas mãos e terra na barriga.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 7

Os relatos dos *dojos* do sujeito 7 nos remetem a três qualidades de corpos, às quais denominamos de: corpo contido, corpo liberado e corpo regredido.

O corpo contido tem em sua paisagem alguém por perto que quer prejudicar ou uma criatura preta com muitas pernas. Os sentimentos desse corpo são os de: timidez, vergonha, medo e cansaço. Os seus movimentos são contidos e com um tônus alto.

O corpo liberado possui uma dinâmica de movimentos redondos. O foco do movimento é a bacia. Os movimentos são os de: fazer o movimento de oito, girar, gingar, enraizar os pés, impulsionar, liberar e soltar. Seus sentimentos são os de empolgação e felicidade.

O corpo regredido tem como paisagem estar dentro de um buraco oval ou de estar fechado numa grande flor lilás. E é dentro destes espaços que o corpo se molda. O foco do movimento está nas costas, o que confirma a ação de regressão. Os personagens relacionados com este corpo são: um bebê e uma mãe, no caso a do sujeito. A terra deste é fofa e marrom. O corpo grávido e o corpo com terra na barriga relacionam-se com esse corpo regredido, cujas ações são as de: segurar o bebê no colo ou de segurar um bolo de terra, o qual se rompe. Os sentimentos são os de: aconchego, cuidado, proteção e solidão.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 8

SENSAÇÕES

Cabeça pelando; cheiro de terra; energia na cabeça; enjôo; sangue desce para a cabeça e tontura.

PAISAGENS

TERRA: cinza; com pedras redondas e brilhantes; com troncos de árvores molhados; de barro escuro; fofa; funda; granulada; laranja; macia; marrom; menos úmida; molhada; revolvida e úmida.

AR: azul escuro; com muito ar; com vento e úmido.

PERSONAGENS: águia com os braços abertos; alguém fora do buraco; bicho engraçado; borboleta; cavalos; cobra; escorpião; Exu e negra gorda e séria.

MEMÓRIAS: lembrança da família que gesticula muito; lembrança da história da mãe com seu irmão; lembrança da represa do sítio; lembrança das visitas ao Parque Ibirapuera; lembrança de águia de Escola de Samba; lembrança de quando salvou um passarinho, no sítio, com seu pai; lembrança do pai falando sobre meditação; lembrança do sítio da sua infância; lembrança do sítio, do seu cavalo e do seu pai andando nele e lembrança dos primos no jardim da tia.

OBJETOS: água; algo pequeno que esconde; algodão; bandeira; flores; flores amarelas; flores coloridas; flores molhadas e úmidas; mastro; oferenda de flor branca; pote; saco de grãos e sementes.

PAISAGENS DIVERSAS: ambiente aquático; barranco; braço como bicho vivo; capim crescendo no campo; Capoeira; casas por perto; cor bege; corredeiras de água de chuva; corrida em descampado; crianças segurando flores coloridas; dança com fitas coloridas; Deusa das águas; energia feminina; espaço meio verde e azul; floresta; igreja vazia; jorrada d'água; laranja; mato; orvalho da manhã; plantação; rio; ritual com flores; ser idosa; sertão de Guimarães Rosa; terreiro; textura de casco de árvore; trilha de floresta; útero e vale.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir; abrir caminho; abrir espaço com os braços; abrir o peito; acocorar-se; afastar o mato; andar de peito de pé; apoiar bandeira nas costas; atacar; balançar; balançar bacia; buscar; buscar céu; cavar terra; chicotear com a coluna; colher; colocar a cabeça para fora; colocar nas costas; conectar pés com mãos; conquistar espaço; cortar capim; dançar; defender alguém; deitar na grama; desbravar o mato com as pernas; desgrudar escápulas; diminuir o ritmo; encolher; entrar na água; entregar; entregar-se ao solo; espalhar; estender-se como um mastro; fazer graça; fazer movimentos de Capoeira; fazer ventosas nos pés; ficar em pé; fincar mastro; galopar; gingar; girar; grudar barriga no chão; guardar algo pequeno; hastear bandeira; impulsionar; jogar sementes; jogar-se de um lado para o outro; juntar as partes; levar algo precioso (cabeça) a alguém; mão esquerda queria dizer algo; molhar-se na represa; mover a partir dos braços; mover as pulseiras; observar; olhar por cima; passar por debaixo da terra; perfurar a terra; piar devagar; pisar; plantar algo com as mãos; plantar-se na água; pular; querer pegar; rastejar; recolher flores; reconhecer; relacionar rabo com pés; resguardar os seios; retirar os grãos do corpo; revolver terra com os pés; rodopiar; sacanear alguém; semear; sentar; sorrir com os olhos; subir; tentar alcançar algo; tirar líquido do meio das pernas e utilizar pequenos apoios dos pés.

PARTES DO CORPO: bacia; barriga; braços; cabeça; coluna; escápulas; esterno; ombros; pequenos apoios dos pés; pernas; pés; rabo; seios e tronco.

QUALIDADES: fluxo; movimentos circulares; nível baixo; pés presos e tempo lento.

FOCOS DO MOVIMENTO: bacia autônoma; bacia conduzindo o andar; movimentos a partir da cabeça; pés livres conduzindo corpos e seios semeiam.

SENTIMENTOS

Amor; bom humor; brincadeira; cansaço; certeza de que teve algum problema com sua perna no seu nascimento; choro contido; comemoração; contenção; cuidado; de busca; defensora; desbravamento; desconhecido; desejo de mudança; dificuldade; dor; escavação; esperteza; exaustão; ficar encafifada; guerreira; homenagem; impressão de já ter vivido aquilo; indefinição; insatisfação; jogo; liberdade; medo; mudança; não comando; não conseguir fazer o que tem dúvida; necessidade de se livrar da cabeça; nojo; prazer; preocupação; pressa; quem sou eu?; reconhecimento; ritual; sagrado; se perder de propósito; sentir-se uma coisa só; sentir-se viva; sexo vazio; simbolização; solenidade; solidão; suavidade; tristeza; e vontade de ir além.

MODELAGENS

TÔNUS: alto e certo.

POSTURAS: centro mais presente e vertical.

CORPOS: corpo com pulseiras; corpo grávido; corpo meio andrógeno meio animal; corpo novo com vestido azul; corpo que vira saco de grãos; fera criança; pés tortos da negra e unha de Exu.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 8

O sujeito 8 possui em seus relatos de *dojos* a descrição de três paisagens principais as quais estão relacionadas aos corpos: grávido, meio bicho e ao corpo com pulseiras.

A terra marrom e fofa é a terra do corpo grávido. Suas ações são as de jogar sementes no espaço e a de semear com os seios. A memória associada a este corpo é a de sua mãe com o seu irmão.

A terra molhada, funda e fofa é a do corpo meio bicho, cuja paisagem é de mata, barranco e lugar descampado. Os personagens desta paisagem são os cavalos. As ações do corpo meio bicho são as de abrir espaço, atacar, conquistar espaço e galopar. Este corpo também revolve a terra com garras da entidade Exu[66] nas mãos.

A terra com capim crescendo no campo e as paisagens onde há flores pertencem ao corpo com pulseiras. Seus movimentos são os de: girar, rodopiar, dançar e pular. E seus sentimentos são os de feminilidade e solenidade.

Este sujeito relata sensações corporais relacionadas à região da cabeça, tais como: calor e energia. Essa região do corpo sempre aparece, em seus relatos, associadas à sua relação com seu pai.

De uma maneira geral, os sentimentos são os de: cansaço, dificuldade e dor. E os focos dos movimentos estão relacionados à bacia, a qual é autônoma e conduz o andar. E os espaços dos quintais, que são espaços aflorados através das memórias revividas, são os da represa e do sítio da família.

[66] "O elemento terra, comumente associado a Exu, é modificado por ele, já que suas mãos se transformam em garras e realizam o movimento de cavar, revolver a terra." (RODRIGUES, 1997, p. 54)

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 9

SENSAÇÕES

Água nos pés; argila grudada no corpo; argila na pele; cheiro de couro; corpo rasgando-se; gelado; peso nas costas e vento batendo na pele.

PAISAGENS

TERRA: argilosa; batida; com galhos de árvores secas; de argila; de barro; de lama; lamosa e vermelho-alaranjada.

AR: Sol que ilumina corpo.

PERSONAGENS: avó; avô; boi velho; boi; criança de castigo; criança; família; irmãos; Júria; mãe; menina; pais; pessoas; vizinha e xamã.

MEMÓRIAS: avó batendo massa de pão; lembrança de subir em mangueiras na infância; paisagem da frente da casa da avó materna; quintal da avó; solo de chão de barro de Almenara e usina que o avô trabalhava.

OBJETOS: bandeirinhas; boneca; fantoche de boi; fitas coloridas; foto da família; jarro de barro; mastro de Congada cheio de fitas; mastro; objeto com tiras de couro; peixe esmagado; saia de camadas e vaso de barro com água.

PAISAGENS DIVERSAS: água; água do mar transforma-se num riozinho; águas agitadas de rio; águas com correnteza; ambiente escuro e vazio; arbustos; árvores; bananeiras; barranco; beira da praia; buraco; casa simples de tijolo e chão avermelhado; casa vazia; escombros; esqueleto de boi caindo na lama; família entra e sai do corpo; festa a luz do dia; feto entrando no buraco; foto entra no corpo; galinheiro; lama; mangueira; mar com ondas; mato; muro; plantinhas; praça; quermesse; quintal; quintal da casa da vizinha; quintal da criança; quintal de terra; rio engole corpo; rio; rio que vira mar; riozinho; terreirão; vaso grudado na cabeça, que se afunila, direciona ao céu e vira sol.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abraçar; abrir as mãos; abrir o corpo; abrir; abrir o espaço; acalmar o corpo; acariciar a água; afastar e assustar alguém; afundar no chão; afundar os pés; amaciar o corpo; apanhar; apoiar; balançar; bater; bater com a mão; bater no corpo; bater patas no chão; brincar; brincar com a água; brincar com a lama; cantarolar; chifrar; chorar; colocar escápulas na terra; colocar foto no umbigo; dançar; dar chifradas; deitar no chão; deitar no leito do riozinho; despejar no chão; destruir; enfeitar o corpo com as tiras de couro; enfrentar; enterrar esqueleto na lama; entrar em direção ao umbigo; esconder algo; esconder-se nos arbustos; esmagar o estômago; espernear; expandir a partir do umbigo; expandir o corpo; explodir o corpo; fazer birra; fazer comidinhas; fazer manha; fechar as mãos; fechar corpo; ficar em cima dos escombros; ficar parada e quieta; ficar parada; ficar perto; fincar mastro; fremir; gritar; guardar segredo; ir em direção ao rio; mostrar a carne; mostrar força das mãos; mostrar-se; movimentar as escápulas; nadar; peso nas costas; pisar; pisotear; plantar árvore; pular em cima; quebrar; respirar forte; retirar coisas; rodear o espaço; se bater; se sujar; tatear caminhos; tirar a pele; tirar a roupa; tirar do corpo; usar quatro apoios; ver foto e vomitar.

PARTES DO CORPO: bacia (corpo-osso); costas; escápulas; mãos; parte superior do corpo; perna; pés e umbigo.

QUALIDADES: força nas mãos; impulso interior de pular; movimentos fluindo; movimentos pesados e pés lentos.

SENTIMENTOS

À vontade; amarração no corpo; amor; angústia; birra; brava; bravura; cansaço; castigo; chateada; conforto; confusão; desconcentração; desconforto; desilusão pela condição de vida; dificuldade em digerir; emburrada; enfrentamento; entediada; estar presa; estar tampada pelo rio; falta de força; feliz; força; fúria; furiosa; gostar;

incapacidade; indignação; infelicidade; manhosa; medo; merecimento; não gostar; não querer sair; não ser enxergada; ódio; perdida no mundo; perdida; pouca profundidade; prazer; querer desvendar; querer saber; querer ser notada; querer ver; raiva; revolta; satisfação; ser engolida; ser esquecida; seriedade; solidão; tensão; tranqüilidade; tristeza; visão atrapalhada; vontade de bater e vontade de gritar.

MODELAGENS

TÔNUS: Alto; baixo e sem resistência.

POSTURAS: abaulada; perpendicular e vertical.

CORPOS: bicho velho; bicho; boneca; boneca no corpo da criança; corpo da pequena; corpo de barro; corpo jovem de branco; corpo sujo de argila; corpo velho; criança de idade entre zero a quatro anos; manchas sujas no corpo; mãos coladas; mãos fechadas; máscara de tristeza e menina.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 9

O personagem principal dos relatos dos *dojos* do sujeito 9 é a menina. As paisagens da menina são as de espaços com árvores, bananeiras e rios. Nestes espaços a menina nada, brinca, cantarola, diverte-se na lama e faz comidinhas com esta. O sentimento da menina nestas ações é o de felicidade e contentamento. Porém, é através da personagem menina que o sujeito 9 revive lembranças ruins de sua infância, quando a menina reagia com as seguintes respostas: fazer birra, fazer manha, ficar emburrada e espernear. Os sentimentos são os do medo, raiva, ódio, tristeza e solidão. Abaixo relatamos as lembranças revividas pelo corpo da menina:

1) Apanhar e ficar de castigo com idade entre zero a quatro anos. Os sentimentos relativos a esta lembrança são os de raiva e indignação. E as ações são as de fazer birra e espernear.
2) Apanhar. Essa lembrança é associada com a ação de segurar uma foto da família na mão, que se abre e se fecha. O tônus das mãos é alto e a ação é a de bater na mão. Quando o sujeito é questionado se ele bate ou apanha a resposta que ele dá é de que apanha.
3) Esmagar o estômago até vomitar. Essa lembrança associa-se à sensação de enjôo e tontura.

O personagem Bicho presente nos *dojos* é um lado da menina que aflora para superar estas lembranças, pois é o Bicho quem enfrenta estas situações, protegendo e ficando ao lado da menina. Diríamos que o Bicho "toma conta" do corpo da menina para enfrentar esses traumas e superá-los. As ações do Boi são as de enfrentamento.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 10

SENSAÇÕES

Aspires; cócegas; da areia na sola dos pés; dos pés aterrados no chão; gelado nas costas; secura; de algo tentando me segurar e dos tecidos que estavam em contato com a pele.

PAISAGENS

TERRA: acidentada; com valas e buracos; de açude; de gramado; de madeira barulhenta; de praia; de terra batida; dura; escorregadia; escura; esturricada; lamacenta; molhada e seca.

AR: a imagem de um céu.

PERSONAGENS: um mestre sala cortejando uma porta bandeira toda vestida de prata. Grupo que fazia uma brincadeira meio Capoeira; meio Cavalo- Marinho; em que um provocava o outro. Homem de roupas bem pomposas; que costumava empunhar espelhos e leques. Homem com espada; montado num cavalo branco. Personagens do circo: apresentador; equilibrista; mágico e atirador de facas.

MEMÓRIAS: corredor da casa da minha tia. Festa do Divino em São Luiz do Paraitinga. Imagem de brincadeiras e de jogos da infância. O terreno baldio cheio de entulho que havia do lado do meu prédio em Piracicaba. Pedreira de Piracicaba. Quintal.

OBJETOS: bacia de metal; confete; espada; espelho; estandarte; leque; mastro com bandeirolas de festa junina; mastro com fitas coloridas e serpentina.

PAISAGENS DIVERSAS: chão de ladrilhos; circo; cortejo; estradinha de terra; grande cachoeira; mata fechada; multidão; praia de areia muito branca; procissão e uma roda ao longe.

MOVIMENTOS

AÇÕES: acenar para os pais; arrastar-se; atirar lama; balançar; brincar com a terra; brincar com os sons; cavar buraco para fincar mastro; cavar na terra; colocar o traje real; cortejar a porta bandeira; desfilar; emergir da terra; enterrar; escalar a pedreira; escorregar no chão; escrever na areia; esfregar os braços; espalmar o pé no chão; exibir-se; fincar mastro; hastear bandeira; jogar água com sabão; lamber chão; levantar poeira do chão; mostrar-se; pisar no solo; provocar; rastejar no solo; retirar algo das pernas; rolar na terra; saltar e surfar no sabão.

PARTES DO CORPO: costas; escápulas; mãos; ombros e pés.

QUALIDADES: movimentos acelerados; caóticos; circulares; com fluências; fluidos; liberados; rígidos e atrofiados.

FOCOS DO MOVIMENTO: movimentos a partir das costas e dos pés.

DESENHOS ESPACIAIS: Lançar-se no ar e soltar-se no espaço.

SENTIMENTOS

Alegria; ansiedade; brincadeira; cansaço; comemoração; conquista; de busca e procura; de se arriscar desespero; desistência; dureza; estimula; estranhamento; felicidade; festividade; incapacidade; incômodo; irritação; medo; necessidade; prazer; provocação; realeza; receio; simplicidade; sinceridade e vitalidade.

MODELAGENS

TÔNUS: baixo; de mobilidade; leve; relaxado e tenso.

POSTURAS: vertical; paralela; abaulada e perpendicular.

CORPOS: corpo com botas de cano alto; corpo com pés descalços; corpo do palhaço; corpo do malabarista; corpo do velhinho de 200 anos; corpo criança; corpo de vários pés; corpo que se vestia com um traje todo azul escuro com muito adornos dourados e espelho; corpo do Mestre Sala; corpo de um brincalhão; corpo do homem de roupas pomposas com espada; cavalo e bandeira; corpo do trapezista e corpos de bichos: macaco; boi; tamanduá; tatu; calango e leão.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 10

Os relatos dos *dojos* do sujeito 10 possuem três corpos em evidência: o corpo do sujeito criança, os corpos-bichos e o corpo do sujeito de traje pomposo.

O corpo do sujeito criança está associado às suas lembranças de jogos e brincadeiras de infância, nos quais três paisagens são mais recorrentes: 1) a do chão de lama onde se brinca de caça e se atira lama; 2) a do circo, onde o sujeito vive em seu corpo os personagens do circo: malabarista, leão, trapezista, mágico, atirador de facas e apresentador; e 3) a do Carnaval, com seus bailes nos salões com confetes e serpentinas.

Os corpos-bichos são corpos de diversos bichos, tais como: macaco, boi, tamanduá e tatu, que se associam ao corpo de um brincalhão de postura curvada. A paisagem destes corpos-bichos é a da mata fechada.

E, por fim, o corpo com roupas pomposas é corpo de um homem vestido de traje azul, com adornos dourados, espelho, guarda-chuva e espada. Por vezes ele aparece desfilando a cavalo. E sua paisagem-origem é uma grande cachoeira.

RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 11

SENSAÇÕES

Água nos pés; algo entre os vãos dos dedos; corpo preso por raízes; embriaguez; enjôo; grama e mato duro entre os dedos dos pés; grama no meio dos dedos dos pés; grama pinicando os pés; lama entre os dedos; ondas batendo nas canelas; sensação da pele; sufocamento e sujeira nos vãos dos dedos dos pés.

PAISAGENS

TERRA: acinzentada; arenosa; bege; com lençol de água por baixo; com pântano aterrado; com poças; com raízes; com raízes retorcidas; de areia; de areia branca e fofa; de areia de praia; de barro escuro; de brasa quente; de folhas úmidas e fofas; de grama; de grama dura; de gramas altas e macias; de lama; de lama mole; de mangue; de mato; de pedras; de pedras brancas e cinzas; de praia; de terra batida; de terra firme; de terra marrom escura; enlameada; escura; fofa; molhada e úmida.

AR: ar; céu azul; céu branco de dia chuvoso; céu; chuva forte; chuva; fumaça; neblina branca e fria; neblina no ar; névoa e sem nuvens.

PERSONAGENS: avô materno; avô paterno; bando; bêbado dançando na sarjeta e voltando para casa; crianças correndo e brincando; entidade do mar; escravos fugindo para quilombo; mistura de Iansã com Iemanjá; Mickey; multidão; Nossa Senhora; pai; palhaço; pássaros; pescadores; presença indesejada; senhoras com grandes saias e um cego.

MEMÓRIAS: Largo do Rosário de Campinas; lembranças de infância de Ubatuba; lembranças do avô; e paisagem de trás do condomínio do seu apartamento de Ubatuba.

OBJETOS: água, alga vermelha, bandeira, barco, barco de pesca, bolas de madeira, cartola mágica, confete, figura de adoração, fitas coloridas, fitas vermelhas, flores coloridas; lâmpadas enfileiradas, líquido, lixo, mastro, pano vermelho pesado, raízes, serpentina, sujeiras e tronco.

PAISAGENS DIVERSAS: árvore alta e estável; baile; baile antigo; baile de Carnaval, num salão; barco; barco de pesca no horizonte; barco é lançado no mar; beira de mar; brasas se apagando; brejo; buraco fundo; cachoeira com grandes pedras; chuva em mata atlântica; chuva se transforma em corrente de água; ciranda; coqueiro comprido; cores fortes que se misturavam num líquido; denso canavial; dentro do mar revolto; encosta a beira de uma montanha com mar ao longe; escuridão; estar dentro da água; festa; festa de rua; fim de tarde; fim de um dia de Carnaval; final de matinê; fundo do mar; grande buraco; horizonte; igreja branca com cruz de madeira no topo; iluminação amarelada; luz longe do barco; mar; maré; mata atlântica na beira do mar; mata atlântica; mata fechada; montanhas da mata atlântica; morros e baia de praias; noite; onda grande me joga para dentro do mar; ondas do mar; pedra alta; pescadores levando ao mar um barco com uma imagem de nossa senhora; pessoas param para vê-lo dançar; picadeiro de circo; praia; quintal; raiz que do chão percorre o corpo; raízes enroscam em suas pernas e definem o eixo; rebentação; riacho; rua ao amanhecer; salão vazio; solo quebra e água sobe e trilha no meio de mata densa.

MOVIMENTOS

AÇÕES: abrir; abrir a visão; abrir bandeira; abrir caminho; abrir espaço; abrir o chão; abrir os braços; afogar; afundar; afundar as raízes; afundar os pés; agradecer a atenção; alcançar a dimensão da baia; amassar o chão; ameaçar a multidão; apontar; arrancar grama; arrancar grama com os dedos; arrancar o mato com os pés; atravessar a brasa; balançar; balançar com o vento; bater o pé; brincar; cair na água; caminhar; contemplar; contemplar o fundo do mar; contemplar o mar da terra; contemplar o mar; controlar; controlar a chuva; controlar a maré; controlar o vento; crescer; curvar-se; dançar; dar vazão; defender; desequilibrar; dispersar a neblina; empurrar as canas; enfrentar o mar; enrolar; enrolar a chuva; enrolar bandeira de água; enroscar nos troncos; entrar e sair do mar; entrar no cotidiano; entreter; escorregar; espirrar água; esquentar-se; expulsar a névoa com os pés; fazer buraco; fazer conserto; fazer ventosas com os pés; ficar em cima da pedra; fincar mastro; fincar raízes; flertar o salto iminente; flutuar; furar o solo; ganhar superfície; gingar; girar; grudar umbigo nas costas; guardar a chuva;

jogar fitas; juntar água; largar o pano; levantar; levantar do chão; levar; liderar bando; lutar; manter distância da multidão; mover os braços; mover-se rápido; não deixar ninguém ajudar; olhar; olhar a baia; parar; passar rápido de um tônus ao outro; pedir; pegar água; pegar ondas; perder a visão; pisar na lama; pisar no chão; proteger algo; proteger mastro; pular; puxar para cima; puxar para o chão; ressoar; rolar; rolar embaixo das águas; romper o chão; se juntar à multidão; segurar o movimento; sentir; subir pedra; tentar sair; tentar se equilibrar; tirar as pernas do chão; tornar-se leve e virar adulto.

PARTES DO CORPO: braços, costas, cotovelos, esterno, joelhos, mãos, pernas, pés e umbigo.

QUALIDADES: dupla temporalidade; movimento amplo, brusco, circular, constante, devagar, forte, leve, orgânico, pesado, rápido, repetitivo, suave e truncado; nível alto, baixo e médio; pés presos e variação rítmica.

FOCOS DO MOVIMENTO: do joelho se seguiu o movimento de todo o corpo.; movimentos a partir dos pés, que ressoam no corpo; os pulsos dos pés ganham amplitude nas pernas, tomam forma na bacia e se expandem para o corpo todo; movimento que reverberava dos pés para o corpo.

DESENHOS ESPACIAIS: variação de desenho.

SENTIMENTOS

Aceitação; adolescência; adoração; aflição; ameaça; ânsia; boa energia; brincadeira; calma; compreensão; confusão; conquistas; coragem; crescimento; deixar de negar; descompromisso; desequilíbrio; dificuldade; dor; enfrentamento frustrado; entendimento; estar preso; fertilidade; fluência; força do povo; incômodo; infância; infantilidade; limitação; maturidade; medo; organicidade; orgulho; pertencimento; possibilidades; possuidor do mastro simbólico; preocupação; preocupação em integrar o corpo; presença; proteção; raiva incapaz de ser liberada; segurança; sobrecarga; solenidade; sonolência; sufocamento; tendência; tensão; vontade de enfrentar as dificuldades e vontade de pular na cachoeira.

MODELAGENS

TÔNUS: alto; duplo; flexível; forte e médio.

POSTURAS: eixo estável.

CORPOS: avô materno: juventude e velhice; avó no corpo: mulher velha; corpo do avô; corpo do pai com costas e ombros arqueados; corpo imerso; corpo mastro, portador de um grande pano vermelho; costas do pai; eu criança; joelhos tortos do avô materno; mãos e pés como garras; ombros do pai; ombro curvado e personalidade simpática do pai; pés arrastados do avô paterno e pés descalços.

SÍNTESES DOS RELATOS DOS *DOJOS* – SUJEITO 11

Encontramos, nos relatos dos *dojos* do sujeito 11, a presença de dois blocos de sínteses: 1) as memórias vivenciadas através do corpo da infância; 2) a presença de parentes, que foram revividos em seu corpo.

O corpo da infância relembra os bailes de Carnaval e de suas matinês, com o espaço coberto de serpentinas e confetes. Outra paisagem bastante relembrada e revivida pelo corpo da infância foi a da praia de Ubatuba. Os espaços rememorados da cidade de Ubatuba foram: o da praia com areia branca e fofa, e o da mata atlântica, cuja grama entra nos vãos dos dedos dos pés. O mar da praia também é revivido com ondas revoltas, as quais afundam o corpo e o jogam para dentro do mar, causando ao sujeito participante a sensação de sufocamento. Essas paisagens de Ubatuba estão relacionadas às ações de abrir, afundar, arrancar grama, balançar, brincar, caminhar e pular. Os sentimentos encontrados foram os de brincadeira, incômodo, limitação e sufocamento.

O corpo do sujeito participante identificou em si mesmo a presença de seus parentes: o avô materno com seus joelhos tortos, o avô paterno com seu andar arrastado e os ombros e as costas do pai, bem como sua personalidade simpática.

7.2. ANÁLISE DOS RESULTADOS DOS RELATOS DOS *DOJOS*

Os relatos dos *dojos* demonstram claramente o processo desenvolvido com os sujeitos participantes. De maneira geral, os primeiros relatos possuíam pouca descrição de terra, de sensação, de sentimento e de modelagem. As paisagens eram inicialmente descritas sem serem totalmente ocupadas pelos sujeitos participantes.

No desenvolvimento do processo, verificamos que a Estrutura Física do BPI foi fornecendo ao corpo subsídios para que este fosse ganhando maior domínio corporal e que fosse ocupando mais efetivamente o seu espaço.

Como vimos anteriormente, a Estrutura Física e a Técnica dos Sentidos do BPI auxilia o corpo a entrar em contato consigo mesmo, com suas sensações e percepções, auxiliando o corpo a ter um desenvolvimento corporal integrado.

Com o desenvolvimento dos preceitos da Estrutura Física, os corpos dos sujeitos participantes foram ganhando base, chão e se abrindo para descortinar suas terras de húmus. "Observa-se na prática que quanto mais é trabalhada a relação da base dos pés com o solo, enfatizando o fator de gravidade, há uma melhor fruição das imagens, aumentando o campo das percepções." (RODRIGUES, 2003, p. 90).

O corpo com base, eixo, em contato com suas percepções e exercitando a Técnica dos Sentidos foi se abrindo para o campo das sensações e dos sentimentos, que começaram a ganhar relatos.

Os movimentos tiveram descrições em todos os momentos dos relatos, porém, com o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, eles ganharam maior qualidade em suas descrições, bem como se integraram às demais instâncias da Técnica dos Sentidos.

Notamos que o exercício do tônus foi um fator importante para que o corpo começasse a modelar seus conteúdos. Rodrigues (2003, p.20), esclarece que: "A percepção do corpo depende do tônus muscular".

Exercitamos, nas dinâmicas das aulas, o tônus muscular com o trabalho da argila e nestes trabalhos graduamos a tonicidade do corpo, de maneira que o corpo pudesse encontrar o seu melhor tônus; ou seja, aquele que lhe permitisse a percepção do seu corpo todo. Nagai (2008) nos explicita este trabalho do tônus:

> No BPI, treina-se a percepção desta intensidade emocional através da palheta de tônus muscular, tensionando e relaxando o corpo do grau mínimo ao máximo numa escala de zero a dez, dentre outras escalas. Ao ir e voltar na palheta, deixa-se vir máscaras corporais e faciais (incluindo olhos, língua, maxilar, couro cabeludo, narinas, etc) que ajudam a liberar corpo, emoção e a "des-cristalizar" a auto-imagem. (NAGAI, 2008, p. 22).

Os sujeitos participantes, em seus relatos, constatam essa importância do trabalho do tônus para o desenvolvimento da percepção corporal. Como podemos atestar nos relatos abaixo:

> Os pés ativados pelos exercícios anteriores, puderam se integrar a um tônus bem equilibrado e, espontaneamente percorrer, sentir o chão, trazendo um deslizar que instigou a vinda de imagens mentais. (Sujeito 6).
>
> O tônus 8 é forte, mas é o que eu preciso. O ajuste nesse nível deixa os músculos ativos e dão passagem da energia para fora como se ela viesse de dentro do osso e ultrapassasse a pele. (Sujeito 6).
>
> Senti uma forte liberdade, o molejo me proporcionou tônus em todo o corpo, principalmente nos braços que ultimamente tenho sentido falta. (Sujeito 7).
>
> No *dojo* ajustei fácil o tônus e pude me liberar mais, senti os espaços das articulações. (Sujeito 7).
>
> No trabalho do *dojo*, senti mais meus pés e o trabalho do tônus ajudou a pôr meu corpo inteiro. (Sujeito 8).
>
> O tônus inicial foi bem flexível, mas com uma força que dava uma boa sustentação (tônus 6). (Sujeito 11).

Outro ponto que ficou marcado nos relatos dos *dojos* foi a descrição da *porta de entrada*, que é um momento decisivo no desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, pois esta porta se encontra "num espaço-tempo emocional que é aberta através do movimento que emerge da pessoa" (RODRIGUES, 2003, p. 100).

A *porta de entrada* pode ocorrer a qualquer momento, em qualquer eixo ou etapa do Método BPI. Ela é um momento único, no qual há uma integração do movimento com a emoção e com a imagem, o que possibilita um contato profundo com o inventário corporal. "A passagem por essa **porta de entrada** significa estabelecer contato com as fases de desenvolvimento que dizem respeito à construção da própria identidade." (RODRIGUES, 2003, p. 101).

A seguir transcrevemos alguns dos relatos desse momento da *porta de entrada*:

> Não consegui fincar mastro, pouco comum, teve momentos até que meu eixo estava muito leve, mas ao mesmo tempo, muito receio (medo). Em um momento da dinâmica do *dojo*, eu "não tive a preocupação" ou não estava "racional", o movimento era todo por ele só (uma sensação de estar desmaiando), não consegui continuar, a saber, o que estava acontecendo. Ele tomou conta. Sentimento de raiva com medo. Havia estupro, sexo e nascimento. Não consegui continuar dando passagem à movimentação (apesar das sensações, imagens, sentimentos estarem bem presentes). A vontade era de fugir. Havia um corpo estranho. Um corpo com medo. Acabei com um pé só no *dojo*, engraçado, porque eu realmente não estava gostando (não sei se não gostar), mas era um solo que me amedrontava. (Sujeito 2).
>
> O corpo foi trazendo um sentimento de raiva a partir do umbigo. A imagem era de um corpo tenso, com os nervos saltados, um homem. Os nervos viravam raízes, também rígidas. Mas ao final, parecia um corpo resmungão, reclamão dando broncas. Veio uma sensação de ser meu avô paterno, e tinha também um pouco do meu pai. Agressividade no umbigo. Prontidão para brigar. Enfrentamento. Invadir o espaço dos outros. (Sujeito 3).
>
> Hoje surgiu uma criatura preta, com rosto que não consegui definir. Muitas pernas (como de aranha) algumas ficavam para cima. Lembrei do meu tio. Depois senti o tônus em todo o corpo e a mão apenas lembrava em qual estava. Comecei a sentir o quanto a respiração "irrigava" todo o meu corpo com a minha energia. (Sujeito 7).
>
> O tônus aumentou e senti muita força nas mãos. Era difícil abrir as mãos. Entrei em um sentido de enfrentar; mostrava minha força nas mãos. Nessa hora já estava com a modelagem da menina no corpo. Acalmando o enfrentamento, apesar de não saber o que enfrentava, a mão permanecia fechada e com o tônus mais elevado que as outras partes do meu corpo. Queria saber o que escondia ali. Trouxe as mãos até o rosto fazendo com que ela desvendasse para os olhos verem. Quando a mão abriu vi uma pequena foto da minha família (pais e irmãos) a foto foi entrando na minha pele. Sentia minha família entrando e saindo do meu corpo.
>
> Ela apanhou antes do castigo e a sensação de apanhar veio durante o castigo. Ela mesma se batia. Mas de raiva e indignação. (Sujeito 9).

Rodrigues (2003, p. 104) esclarece que "quando a pessoa passa pela *porta de entrada* há um retorno ao berço". O "retorno ao berço" é um movimento regressivo, no qual revive uma emoção que ficou alojada no corpo. Por vezes, essa emoção faz parte de uma fase do desenvolvimento humano no qual não há simbolização pela palavra e o campo das sensações á a chave dessas vivências.

> No começo, em termos de desenvolvimento, não há palavras. As palavras não são necessárias para o eu original, o eu-corporal, ou a comunicação inicial. Antes da linguagem existir, nós nos comunicamos facialmente, posturalmente, gestualmente, afetivamente, e vocalmente. A comunicação inicial toma lugar em um nível afetivo e não verbal; a linguagem verbal é uma aquisição relativamente posterior ontogeneticamente e filogeneticamente (KRUEGER, 1990, p. 267).

Portanto, no espaço do *dojo*, os "retornos aos berços" são revividos através das sensações e das imagens simbólicas que o corpo do sujeito participante expressa. Não há como exigir do corpo um desenvolvimento factual, pois são estas experiências corporais que ficaram alojadas na memória do corpo. É claro, que com o desenvolvimento do processo vamos aprofundando essas descobertas do inventário no corpo, chegando à sua origem e, por vezes, obtendo o dado real do acontecimento.

Porém, esclarecemos que um dado de uma situação que é vivida emocionalmente nem sempre se assemelha com a realidade ocorrida. O importante é como esse registro emocional ficou arquivado no corpo e não o que desse registro confere com o dado real. "Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios)." (RODRIGUES, 2003, p. 80). Para nós, que validamos o corpo e sua expressão, o dado do registro corporal, do inventário no corpo, é o dado mais real existente. O corpo expressivo trabalha com as suas verdades e não apenas com as histórias, contadas ou resgatadas.

Há aqui uma diferenciação fundamental entre uma pesquisa corporal de fato e de uma pesquisa que aborde a história do corpo. Uma pesquisa corporal, como é realizada no Método BPI, aborda os dados que o corpo carrega, através da sua identidade corporal. E no momento de "retorno ao berço" o corpo retoma os "momentos de desenvolvimento de seu próprio corpo, o espaço-tempo das sensações profundas, fruto das necessidades corporais e afetivas que foram ou não atendidas." (RODRIGUES, 2003, p. 104).

A seguir, transcrevemos algumas dessas descrições dos "retornos ao berço":

> Muito difícil encontrar o tônus, senti muito desconectado a parte superior da parte inferior, fui buscando métodos ou matrizes para adequar meu tônus até que me surgiu uma flor gigante lilás, bem grande com um fio de pólen. Fiquei fechada nas pétalas horas. (Sujeito 7).
>
> Sentia vontade de me encolher, me senti de novo uma coisa só. Juntar as duas partes. Depois a paisagem se configurou no chão. Queria abrir espaço no chão queria abrir espaço num ambiente aguado. Um útero. A grávida esteve muito presente esses dias. Soube melhor a história da minha mãe e de meu irmão. Depois a vontade de colocar a cabeça pra fora no ar e senti-la livre. Minhas escápulas no final queriam se desgrudar também como uma borboleta. Junto à paisagem de útero vieram imagens de troncos de árvores molhados no chão. (Sujeito 8).
>
> Vieram-me hoje umas imagens de uma espécie de batismo ou banho de um bebê, eu acho, que era eu numa bacia de metal, num lugar de céu muito azul. Depois algumas mulheres me pegavam no colo e iam tentando me ninar. (Sujeito 10).
>
> Depois de muito forçar o solo quebrou e a água começou a subir. Com o corpo já todo imerso começou a movimentação pelo esterno. Essa movimentação se desenvolveu bem devagar e influenciada pela imersão na água, mesmo assim o tônus do corpo ainda era forte, impedindo que o corpo se largasse no espaço. Por fim, toda a água baixou e o corpo continuou o mesmo movimento da etapa anterior, só que agora mais forte e rápido. O movimento foi diminuindo bem devagar, até acabar. No momento em que a água imergiu veio no corpo uma forte sensação de sufocamento. De repente, uma onda grande me jogou para dentro do mar, e eu fiquei um tempo considerável rolando embaixo d'água, por causa da força das ondas. Novamente, como aconteceu em outro instante, houve uma forte sensação de sufocamento. (Sujeito 11).

Na tese de Rodrigues (2003, p. 101), encontramos uma chave importante da *porta de entrada* do eixo Inventário no Corpo, que é o momento em que se identifica a incorporação de pessoas à nossa imagem corporal. Rodrigues cita como exemplo da *porta de entrada* a descrição de uma aluna que se sente assustada e incomodada com a presença de seu pai e, em seguida, a autora cita Schilder (1999) para explicar o caráter social da imagem corporal.

Neste aspecto social da imagem corporal, verificamos que a sua construção não depende apenas de nossa história individual, mas também da nossa relação com os outros, pois "incorporamos partes ou totalidades da imagem corporal dos outros" (Schilder, 1999, p. 123).

Nos relatos dos *dojos*, encontramos várias descrições de incorporação do corpo de familiares. E essa percepção de ter o outro em seu corpo proporcionou aos sujeitos participantes o assumir em si questões da sua história de vida.

Para o sujeito 5, identificar suas avós com seus afazeres em seu corpo foi a descoberta de seus *gestos vitais*, que estavam incrustados na sua memória corporal e que deram ao corpo a possibilidade de assumir-se por inteiro. No relato a seguir vemos a passagem da incorporação das ações e dos corpos das avós para a incorporação da personagem Dona X, a qual é a síntese de seu processo:

> Joelho que lembrava brincadeira de elástico. Adorava brincar de elástico. Trouxe o joelho da minha avó, branco e gordo. Minha avó falava passando o dedo no joelho alisando, contava as coisas assim e também puxava a saia, e alisava. Também costurava, eu era minha avó pedalando a máquina, girando a roda, pondo linha e passando o pano branco para costurar. Do passar o pano passei para a ação de abrir massa, que era de broa. Já era velha, era o corpo da minha avó, que fazia as bolinhas, pintava com ovo para brilhar e depois colocava açúcar. Da mão do açúcar fui trazendo a D. X. Ela acende o fogo para queima. E a sua mão volta para limpar com o pano a boca e o nariz. Ela trabalha muito e empurra os óculos e o cabelo para trás. Fica sentada por causa do muito trabalho que já fez na vida, já até cortou lenha. E gosta de descansar na cadeira de balanço, tem até saudade. (Sujeito 5).

Já para os sujeitos 3 e 11 o perceber a incorporação de partes do corpo de seus familiares foi, num primeiro momento, algo desconfortante, mas com o desenvolvimento do trabalho foi possível verificar a importância de assumir a bagagem que carregavam corporalmente e de superarem as dificuldades destas, o que gerou um assumir-se corporalmente. A liberação dos seus *gestos vitais* proporcionou-lhes o desenvolvimento de suas identidades corporais e de seus processos criativos, como podemos observar nos relatos, abaixo:

> O bicho foi trazendo o corpo do meu avô. É meu avô quando ele tava velho rabugento. Desse corpo foi surgindo mais e mais raízes e ele foi entrando para a terra no meio das raízes, rasgando as raízes pra ter seu lugar entre elas, virar raiz. Achei curioso meu avô virar raiz. Isso nunca tinha acontecido antes. Atribuía um sentido negativo a esse corpo do avô, mas dessa vez ele se transformou em algo que era essa força de vida: raiz. (Sujeito 3).

> Ao começar o movimento pelas costas fui tomado pelas costas do meu pai, nesse ponto, vale uma explicação: meu pai tem as costas bem curvadas para frente e quando eu era criança também apresentava essa tendência. Quando comecei a reparar, comecei também a lutar contra essa tendência, e é uma preocupação que tenho até hoje. Voltando ao *dojo* fui tomado pelas costas do meu pai, forçando a parte superior das minhas costas para frente, curvando-me e eu lutando contra isso, quanto mais forte eu lutava, mais meus ombros e minhas costas me socavam para frente e para o chão. Por fim fui começando a aceitar os ombros e as costas do meu pai, não cedendo a eles, mas deixando de negá-los, dessa forma conseguindo usá-los como possibilidade de movimento. A sensação final que ficou foi que ao parar de negar e começar a aceitar a herança da postura do meu pai consegui controlar melhor a minha postura tendo mais consciência dela. (Sujeito 11).

Concluímos que, nos relatos dos *dojos*, pudemos constatar a importância do desenvolvimento da Estrutura Física e da Técnica dos Sentidos do Método BPI. Salientamos a relevância do trabalho do tônus corporal, que foi de fundamental importância para o desenvolvimento dos sujeitos participantes.

Pudemos também aprofundar questões referentes à *porta de entrada*, ao retorno ao berço e aos aspectos sociais da imagem corporal, como a incorporação de partes do corpo dos nossos familiares.

8. RESULTADOS DAS PRÁTICAS CORPORAIS

No final do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, realizamos as sínteses práticas, que constituíram uma dinâmica de abertura dos *dojos*, e cada sujeito participante apresentou ao grupo o que havia ficado de mais significativo em seus corpos a partir de todo o trabalho desenvolvido.

Todos os sujeitos aceitaram participar desta dinâmica. Para isto, a direção entregou a cada um os seus respectivos relatos dos *dojos*, para que eles pudessem ler e verificar aquilo que havia permanecido como significativo em seu processo corporal. Informamos que, nas últimas aulas de desenvolvimento do Inventário no Corpo, foi reservado tempo para que a direção fosse a cada *dojo* para auxiliar os sujeitos participantes no fechamento da síntese.

Esta atenção individualizada a cada *dojo* auxiliou os sujeitos participantes a terem uma maior clareza dos conteúdos que estavam sendo expressos em seus espaços individuais. Este exercício foi realizado de maneira a possibilitar uma integração das vivências realizadas para o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo. Cada sujeito realizou uma síntese de suas sensações, emoções, sentimentos, paisagens e modelagens corporais.

Esta atividade também facilitou ao grupo realizar o fechamento do processo individualizado até então. Esse momento do fechamento das sínteses forneceu ao grupo o processamento de suas experiências e suas pesquisas corporais. Esta foi uma atividade acolhida com muita satisfação e empenho pelo grupo, que estava pronto para processar a síntese do desenvolvimento do Inventário no Corpo.

Abrir uma janela do *dojo* para o outro ver a sua síntese foi uma atividade de extrema importância para o grupo, pois foi neste momento de dinâmica coletiva que todos puderam demonstrar os seus conteúdos corporais.

Insistimos por várias vezes, anteriormente, que no eixo Inventário no Corpo não há a preocupação com produções artísticas e que suas ações estão num âmbito recolhido, sem preocupação alguma com o "julgamento" externo.

Esclarecemos aqui que, a abertura de uma fresta do *dojo* foi realizada numa dinâmica de espaço laboratorial, onde todos os sujeitos participantes estavam compartilhando o mesmo momento com uma atitude fenomenológica, a qual foi incisivamente trabalhada no grupo no desenrolar do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo.

Ressaltamos ainda a profunda importância desta atividade para o grupo, pois foi este o momento no qual todos tiveram a possibilidade de ter uma "apropriação", no sentido de assunção, de seu processo, dando-lhes uma autonomia quanto a seu desenvolvimento criativo.

8.1. SÍNTESES PRÁTICAS

Todas as sínteses práticas foram registras em vídeo e analisadas através de uma análise de conteúdo dialogando com uma análise de expressão, nas quais a Estrutura Física e a Técnica dos Sentidos do Método BPI foram a nossa base de descrição.

A seguir, apresentamos a transcrição dos relatos escritos dos sujeitos participantes de suas sínteses práticas e, depois, apresentamos a descrição destas a partir de uma análise da Estrutura Física e da Técnica dos Sentidos do BPI.

Observamos que, em algumas descrições das sínteses práticas, encontramos a manifestação da voz do sujeito participante, através de falas que ilustravam o que ocorria no corpo.

No Método BPI, adotamos a fala como uma maneira de auxiliar o corpo a ter maior clareza de suas imagens internas, o que lhe confere uma melhor representação destas no corpo.

> Verbalizar as imagens internas é uma maneira de exercitarmos a clareza do que está se processando no corpo, ao mesmo tempo em que possibilita-nos uma maior fluidez das imagens. Quando verbalizamos as imagens, estando em contato com o próprio corpo, ganhamos uma maior plasticidade no movimento e este ganha um melhor delineamento no espaço. Essa dinâmica acaba possibilitando que o movimento se transforme e gere novas imagens. (MELCHERT, 2007, p. 52).

A seguir apresentamos essas sínteses práticas através de seus relatos e suas descrições.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 1

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Uma parreira ia se formando no *dojo*, a partir de várias direções e a condução dela ia movimentando as mãos e os braços, partindo do estado. Diversas direções foram exploradas desde o chão até o ponto mais alto.
>
> O cavar dava início a córregos e laginhos no solo de fertilidade e dava início a novas parreiras.
>
> A terra precisa ser trabalhada e cultivada para o próprio alimento e o alimento dos pássaros, das aves da criação, que estão sendo ouvidas e precisam de atenção, para que desenvolvam para o sustento.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Postura e pulso vertical[67]. Pés utilizam os apoios do metatarso e do calcanhar e alternam-se um e outro no chão. Pé direito faz a marcação de entrada ao chão. Braços saem da lateral do corpo e sobem. Quando os braços passam pela altura dos ombros, o esterno projeta-se para trás, entrando na diagonal, posterior, alta. Os dedos, polegar e indicador, realizam o movimento de pinça[68]. Queixo projeta-se para o alto.

E a partir da extensão máxima da projeção à trás, o tronco impulsiona-se em direção ao chão, num movimento de pequeno salto para trás. O olhar permanece voltado para o chão, bem como o tronco fica dobrado à frente, a partir da cintura pélvica. Pés caminham para frente, alternadamente, bem como alternam-se as escápulas. Pés e escápulas realizam o cruzamento da energia em X[69], ou seja, pé direito com escápula esquerda, e vice e versa. Nessa alternância, o corpo assume uma postura abaulada[70] e os dorsos das mãos[71] entram no chão, a partir do cavar das escápulas[72], que são realizados repetidamente, no espaço. Mão direita retorna o movimento de pinça. Braço direito sobe em espiral para o alto, trazendo consigo o tronco, que retorna à postura vertical.

Inicia-se o movimento do oito da bacia[73]. Pés se locomovem pelas laterais, trazendo um deslocamento ao lado. Tronco dá continuidade ao movimento do oito, permitindo que este repercuta nas costas. Mãos, com o movimento da pinça, vão subindo. As duas pinças se unem no alto e, quando se afastam, descendo pelas laterais, o tronco vai entrando, novamente, numa projeção para trás. E, de novo, o tronco é impulsionado para frente e repete a mesma seqüência de movimento, que vai do cavar ao subir o tronco pela espiral, e assim por diante.

---

[67] "O pulso são as vibrações da música captadas pelo corpo na região das vísceras e do diafragma e que vão irradiando para o plexo solar até tomar todo o corpo." (RODRIGUES, 1997, p. 76).

[68] Movimento que permite pegar pequenos objetos (como por exemplo, um grão de arroz) e que é realizado pela junção dos dedos polegar e indicador.

[69] "O cruzamento da energia – relação do lado direito superior com o lado esquerdo inferior e vice-versa – fortalece o centro do corpo, promovendo um alto grau de equilíbrio e um sentido de unidade (participação global do corpo no movimento)." (RODRIGUES, 1997, p. 44).

[70] "A postura abaulada, acentuada curvatura anterior do eixo-coluna, é assumida quando se faz presente a ancestralidade." (RODRIGUES, 1997, p. 51).

[71] "Assim como os pés, os movimentos das mãos utilizam a gama das possibilidades que esta parte do corpo possui." (RODRIGUES, 1997, p. 53).

[72] "Relacionado as mais distintas ações corporais das varias manifestações brasileiras, observamos que a região das omoplatas move-se, freqüentemente, alternando-se, proporcionando a soltura dos ombros." (RODRIGUES, 1997, p. 52).

[73] "A pelve através do cóccix desenha na horizontal o infinito. Produzindo a forma arredondada nas laterais e passando pelo eixo, a bacia continuamente assimila o desenho." (RODRIGUES, 1997, p. 49).

Toda a seqüência é repetida por mais duas vezes. Bacia sai do movimento do oito e começa a pendular de um lado para o outro, a partir do movimento do "rabo". Pés se deslocam lateralmente, num deslizar pelas laterais. As mãos permanecem com a pinça nos dedos.

Corpo começa a deslocar pelas costas, a partir do "rabo"[74], como se este estivesse sendo puxado. Pés realizam pequenos apoios[75] e dão continuidade à sinuosidade do "rabo" que puxa para trás. Corpo entra num giro sob o próprio eixo. Quando cessa o giro, inicia-se novamente o oito da bacia e as mãos ficam soltas, com os dedos esticados. O deslocamento lateral, que avança à frente, é retomado. Corpo realiza mais um pequeno giro e vai cessando sua movimentação. Até parar no eixo.

[74] "Quando esta matriz de movimento é realizada com uma grande força de tração (relação do peso no rabo) o movimento denota densidade e volume. Havendo diminuição da força de tração, o movimento adquire velocidade e agilidade, porém a intenção do 'rabo' para o solo é contínua." (RODRIGUES, 1997, p. 49).

[75] "Como apoios citamos: dedos, metatarso, calcâneo, dorso do pé, lateral e medial (as bordas dos pés). Através da intenção durante o movimento, a abóboda plantar busca também o contato. A dinâmica dos pés é caracterizada por diferentes combinações de apoios e de seus esforços variados." (RODRIGUES, 1997, p. 46).

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 2

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Procurei trabalhar a orientação de corpos, comecei trazendo meu corpo, vitalidade não só para o solo, mas também para todas as partes do corpo. Bom tônus.
>
> Durante o aquecimento, estava buscando solo, e vieram uns turbilhões com vários *dojos* anteriores, e estava buscando meu eixo. Não houve a ação de fincar mastro. Durante esse buscar antes do *dojo* estava sempre buscando trabalhar os "corpos", pés, ações e a bacia.
>
> Quando começou, logo de início veio o corpo de abrir e proteger o espaço, percorrendo por todo meu espaço, *dojo*, logo já me veio o corpo "velho", esse estava protegendo sua terra. Dizia a Carol: "Minha terra, minha, minha!". Esse mesmo corpo velho estava pegando as galinhas, pra elas não fugirem. Era um corpo forte, me veio a pinga, o fumo, a proteção do solo e da terra. Fui deixando dar passagem para outros corpos, e me veio a bacia.
>
> A bacia me trouxe: colocar saia, chuva, água nas mãos, mesma sensação de abrir espaço. Um grande espaço entre a bacia e o chão, bacia larga. Ela vem junto com um rebolado e um movimento de oito sem fim, e um corpo forte, queria estar girando... girando... abrindo, e percorrendo todo espaço com giros, que pela bacia começavam.
>
> Desse *dojo* me veio vários outros *dojos*, creio que foi realmente uma síntese, só que há mais, qual não sei o que, mas há mais. Eu não tinha forças para continuar, força física, mas eu estava super bem e fiquei super bem.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Tônus de resistência[76]. Pisar cauteloso no espaço. Pés com um enraizamento médio. Mãos abertas, à frente do corpo e com tônus elevado, como se estivesse protegendo o espaço. Corpo avança, recua, caminha na lateral, adentra o centro do círculo do *dojo* e repete o mesmo desenho espacial. Nesse percurso, o corpo possui uma prontidão, um estado de defesa, que está pronto para atacar. É a matriz da ginga[77], sem sua estrutura formal, mas com suas características de ataque e defesa. Por vezes, o pé esquerdo faz um ataque e avança com mais agilidade para o centro do *dojo*, ao recuar as costas ficam em evidência, como se tivessem olhos ou radares. No deslocar lateral, o corpo parece ter mais cautela, parece não querer fazer barulhos.

Por fim, o corpo avança com maior ataque, gira no espaço, recua e quando caminha na lateral, vai assumindo a postura perpendicular[78]. Mão direita abre o espaço à frente e mão esquerda ampara o espaço, juntamente com o

---

[76] "No 'tônus de Resistência' a ação muscular é de anteparo, no sentido de proteger, resguardar, defender o corpo do meio externo. Na intenção do corpo resistir, há uma contenção da força e o fluxo do movimento está sob controle. A imagem que o corpo apresenta é de densidade. (...) Apesar da referência deste tônus estar na percepção da musculatura, sentimos na sua gradação máxima algo como se a ossatura "perfurasse a carne."" (RODRIGUES, 1997, p. 84).

[77] "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).

[78] "A postura perpendicular, inclinação mastro-coluna à frente, torna-se presente para uma maior agilidade dos movimentos com tempos rápidos; neste caso a inclinação é pequena, favorecendo o dinamismo da linguagem corporal. Quando a perpendicularidade é acentuada, o tronco encontra-se numa relação com o solo – indicada inclusive pelo olhar – o que o predispõe para o dialogo mais direto com a terra. Esta postura revela que o tronco se nutre da força da terra, ao mesmo tempo em que também indica reverência ao sagrado." (RODRIGUES, 1997, p. 51).

braço. Tônus de resistência se evidencia, os pés ganham mais agilidade. Corpo avança, recua e realiza um vai-e-vem lateral com mais rapidez.

Ao recuar novamente, postura vai abaulando-se. Pé esquerdo permanece todo ele em contato com o solo e o pé direito utiliza o apoio do metatarso. O esquerdo faz a marcação e o direito pontua suas entradas no solo. Ambas as mãos revolvem o espaço à frente do corpo. O meio das costas se salienta, com uma corcunda. A boca revela: "Corpo de velho".

Respiração fica ofegante. Mão esquerda volta a amparar e o braço direito realiza o movimento de cavar, em direção ao solo, quase o tocando. Tronco oscila nas laterais, dando ao corpo uma pulsação lateral, no tronco. Corpo contém os deslocamentos, acentua o peso da bacia para o chão, e diz: "É tudo meu, tudo, as galinhas, é tudo meu". Enquanto isso, a mão esquerda se aproxima do peito e passa a ter um pequeno tremor. Já a mão direita revolve o espaço à frente, com intensidade.

Braço direito abre na lateral, corpo começa a ganhar postura vertical, juntamente com uma pulsação, que enfatiza a tração da bacia para o chão. Ambos os ombros estão levantados em direção às orelhas. Pés vão cessando o movimento e o tônus vai diminuindo.

Inicia-se o movimento do oito da bacia. Braços descem ambos para a lateral, como que se apoiassem no espaço. O tônus agora é o de apoio[79]. Pés suavizam o enraizamento e passam a utilizar os apoios de metatarso e calcanhar, porém o pé direito utiliza uma meia ponta mais alta que o esquerdo. O oito não é uniforme, pois enfatiza a entrada do "rabo" para o lado direito, como se acentuasse esse lado com uma rabada. Mãos trabalham na frente e atrás do corpo, o qual realiza movimento de avançar e recuar. Bacia intensifica seu movimento, o qual repercute por todo o corpo. Corpo contém um pouco a movimentação. Braços abrem-se nas laterais. E há a verbalização: "A água tá chegando".

Corpo dinamiza o oito no espaço, ocupa-o com maior desenvoltura, realiza giros e tem uma ondulação, que nos remete a ondas que saem do corpo e ocupam o espaço. Dinâmica começa a cessar. Corpo para na postura vertical, com o oito na bacia, com o apoio do pé esquerdo todo no chão, com o apoio do metatarso direito no chão, com as mãos amassando o ar à frente do corpo e com a respiração ofegante. O movimento corporal vai diminuindo até parar.

[79] "No 'tônus de Apoio' a ação da musculatura é de encontrar apoio, com uma referência de densidade no espaço que circunda o corpo, predominando uma rápida mudança das sustentações dos grupos musculares utilizados durante o movimento. Há uma extroversão no caráter do movimento mostrando que o livre fluxo é mais atuante. Vivenciando este tônus através dos movimentos assim identificados, percebemos que a referência está na percepção da ossatura, principalmente através das articulações." (RODRIGUES, 1997, p. 84).

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 3

Relato Escrito da Síntese Prática:

Preparei uma síntese com, mais ou menos, os seguintes sentidos:

- Solo negro - às vezes presença de ossos, às vezes presença de sangue e mastro de ossos
- Sentido de abrir, rasgar – abrir caminhos, escarafunchar o chão com garras. Chão cheio de raízes
- Útero bastante conectado com a terra, enraizado, peso na barriga e no "rabo", vontade de ficar mais perto da terra
- Bicho. Bicho que devora. Bicho bem feio e curvado. Gavião, lobo, hiena. Nutrir-se de carne, sangue e vísceras. Garras e asas de gavião. Corpo de galhos e raízes. Horizonte aberto. Corpo do meu avô.

Quanto aos três últimos, tinha dúvida se eles vinham ou não. Os demais todos vieram, mais ou menos, nessa ordem. O que eu percebi é que um está muito ligado ao outro, como se todos compusessem, mas ora dei prioridade a um, ora a outro. O sentido de abrir/rasgar já foi trazendo um abrir horizonte e um céu, com o peito aberto. Abria uma mata fechada, rasgando galhos, cipós, raízes, e encontrava o céu.

Quando isso estava acontecendo, já havia o sentido do útero enraizado e uma força muito grande para terra. A partir de então, foi tudo tendo mais e mais conexão com raiz, virando raiz, partes do corpo enraizando. O corpo era atraído para a terra e em seguida se abria expondo o peito, principalmente a barriga para o céu. Como se o peito e a barriga se rasgassem e se abrissem.

Aos poucos foi dando passagem para bicho, que devorou e devorou. Conteúdo de voracidade. Continua o escarafunchar – destroçando a carne para comê-la.

O bicho foi trazendo o corpo do meu avô, que eu não sabia se viria. É meu avô quando ele tava velho rabugento. Desse corpo foi surgindo mais e mais raízes e ele foi entrando para e terra no meio das raízes, rasgando as raízes pra ter seu lugar entre elas, virar raiz.

Ia terminar por aí, mas veio a pergunta: você é raiz. Antes da pergunta o corpo já estava se formando raiz, então dei vazão aos movimentos contorcidos e o corpo todo foi virando mais e mais raiz, e foi crescendo da terra em direção ao céu. Depois foi rasgando para a terra, entrou bem fundo e virou um tubérculo.

Durante vários momentos estavam presente garras, asas, bichos e às vezes o corpo bicho por inteiro. Senti que toda essa raiz que vira corpo que vira raiz também é conteúdo dela, bem como o peso na barriga e o céu.

As raízes sempre alimentavam o corpo, traziam a força da terra para o corpo.

Achei também curioso o bicho virar meu avô. Bicho e avô estão próximos.

Em todo tempo é um corpo imbuído de força da terra, que se expande e se abre para o espaço a partir dessa força. E se não tem espaço ele escarafuncha e rasga até se expandir.

Há também um conteúdo que vem desde o início do processo com o BPI que é um corpo que não cabe em si, que se rasga também conforme vai se expandindo, transformando-se em diferentes formas, corpos e sentidos.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Posição Inicial: Pés paralelos, numa posição onde as pernas encontravam-se bem abertas. Peso do "rabo" para o chão. Postura abaulada, com tronco curvado e umbigo bem "colado" nas costas. Mãos em garras. Queixo próximo ao peito e olhar voltado para o chão.

Início: "Rabo" começa a pulsar e a tracionar na direção do solo. Tronco em oposição vai subindo e projetando o esterno[80] para o alto. Mãos abrem o espaço à frente. Tronco curva-se à frente e retorna ao alto. Mãos continuam abrindo o espaço. Olhar volta-se para o horizonte. Tronco vai atrás, como que realizando um *cambré*[81]. Ao retornar, o tronco se curva. Mão esquerda vai ao chão, enquanto a direita faz oposição ao alto.

Segue-se uma primeira dinâmica, na qual ambas as mãos abrem o espaço abaixo, à frente e ao alto. As pernas continuam afastadas numa segunda posição aberta. Sacro pulsa e impulsiona o tronco a curvar-se à frente, abaulando, e atrás, realizando *cambré*. Pés utilizam apoios das bordas internas e externas e, por vezes, realizam passadas grandes, com ventosas nos pés. O impulso das passadas é realizado por um pequeno salto, que promove o deslocamento. O pulso do sacro é constante. Corpo permanece mais centralizado, do que em locomoção. A base é firme e o tônus é de resistência. O queixo é projetado para a frente, o que encurta o espaço posterior do pescoço. Narinas estão alargadas, como que cheirando o espaço. E os cantos da boca são puxados para baixo, enquanto o queixo projeta-se para a frente e os dentes cerram-se. Verificamos constantemente a presença da oposição céu x terra, na qual o corpo é tracionado em direção à terra (pelo sacro), ao mesmo tempo, em que, é projetado para o alto (pelo esterno).

Essa primeira dinâmica se encerra, quando o corpo enfatiza a postura abaulada, aproxima bem o sacro do chão, quase que entrando numa cócoras. Mãos enfatizam a oposição céu x terra, e quando uma vai ao chão e a outra sobe. Mãos se apóiam atrás, peitos dos pés entram em contato com o solo, corpo arqueia atrás, realizando um movimento de ponte. Tronco sobe pelo esterno, gira para a lateral direita em torção e apóia as mãos no chão. Perna direita faz um meio círculo no chão e o corpo fica em quatro apoios. Tronco volta a se curvar atrás e a retornar pelo esterno. O corpo esclarece: "Eu tô enraizada". Mão direita e joelho direito se apóiam no chão, enquanto a bacia, o esterno e o braço esquerdo impulsionam para o alto. Metatarso do pé esquerdo auxilia no apoio de sustentação. Corpo continua esclarecendo: "Mas tem um céu, lá em cima". Corpo passa pela ponte, com os apoios dos peitos pés, gira e passa para a posição do triângulo, na qual as mãos estão apoiadas no chão, à frente do tronco, enquanto quadril está projetado para o alto.

Corpo vai saindo do chão, com o pulsar do sacro. Da postura abaulada, ganha verticalidade, faz a curvatura para trás e retorna a postura abaulada. Pulsação se intensifica, juntamente com a respiração. Movimento fica mais quebrado, tipo *stacatto*[82]. Mãos vão ao chão, sobem ao esterno, retornam ao chão e sobem ao alto. Tronco faz pequenos movimentos. Pé direito sai e entra do chão repetidamente. Boca ganha bico e parece comer algo do

[80] "A parte superior corpo-mastro está simbolizada pelo estandarte, mobilizando o etéreo espaço à sua volta e para além dele próprio. A partir da coluna o externo centraliza o estandarte. Como um tecido que se abre e fecha, a região do externo mobiliza o espaço emocional." (RODRIGUES, 1997, p. 44).

[81] Arqueado. Dobrar o corpo a partir da cintura, para frente, para trás ou para as laterais.

[82] O termo *stacatto* é utilizado na música quando as notas das frases musicais têm que ser executadas com suspensão entre elas, ficando as notas com curta duração.

chão. Mãos abrem o chão à frente. Corpo se ajoelha e sobe. Essa segunda dinâmica é rápida, com voracidade e com urgência. Para finalizá-la, corpo sobe, pára e, na segunda posição aberta, projeta uma mão para o chão e outra para o alto e morde o ar com a boca.

A terceira dinâmica que se segue é desenvolvida pela ação de abrir e fechar o corpo. O abrir é realizado com o esterno curvado ou com o tronco expandindo-se para as laterais, as mãos continuam abrindo o espaço em suas várias direções e os apoios dos pés são as bordas externas dos pés, cujos dedões estão dobrados. Já o fechar é realizado com a postura abaulada, as mãos mexendo à frente do corpo e os apoios dos pés são os das bordas internas, os quais fazem com que os joelhos caiam para dentro, fechando a articulação coxofemoral. Em ambos os movimentos, a pulsação e a máscara facial são constantes.

"Rabo" vai puxando corpo ao chão, até que este se acocora. Corpo vai entregando-se para o chão. Corpo explicita, pela fala: "Tem muita raiz, eu vou arrancar raiz". Mãos estão presentes e deslizam no chão, como que se levantassem raízes profundas. A fala revela: "Vou ficar no lugar da raiz, eu sou raiz".

Corpo se ergue pelo pulsar da bacia. Os braços torcem-se como raízes retorcidas. As mãos estão com as garras bem evidentes. A máscara do rosto acentua-se ainda mais, na projeção do esterno para o alto. Corpo volta a se curvar e a voltar a entrar para o solo. Vai entrando cada vez no solo, até finalizar na posição fetal, na qual o braço direito fica atrás do corpo e o esquerdo segura os pés.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 4

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Após ter ajustado meu tônus comecei a buscar o meu solo, o solo macio e escuro que eu tento cada vez mais fincar/enraizar os meus pés, ao mesmo tempo, em que gosto de sentir o contato com o solo.
>
> Depois de firmado os pés no chão, as mãos começaram a ganhar tônus maior vindo então para o peito. As mãos e o esterno vão ganhando energia, ganhando uma força muito grande que vai subindo para o céu. Uma luz começa a sair do esterno, das mãos de toda parte de cima do tronco em direção ao céu. Algo muito forte parece me puxar, ao mesmo tempo, que o pé quer entrar cada vez mais para o chão. Essa luz/energia fica cada vez mais forte, até que ela começa a diminuir "vindo para terra", vindo pra dentro do meu corpo, como se fosse um fluxo de energia interna, como se fosse a minha energia vital. Os braços foram descendo, passando pelo meu corpo.
>
> Após estar com essa energia vital um corpo foi aparecendo, o seu movimento começou a aparecer na bacia, era o movimento de "8". Era uma negra de ancas largas, que ficava nessa ação (minhas pernas ficavam muito abertas, em uma "segunda posição" muito grande) até que o tamanho do quadril dela começou a diminuir, passando assim para outro corpo. Um corpo jovem e magro, que está no meio de um monte de gente, ela dança para todos os lados, ela se diverte, ela adora se mostrar. Esse corpo aos poucos vai sumindo, ficando só a sensação da energia vital.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Corpo ocupa o centro do *dojo*. Bacia tracionada para o solo, com o peso do "rabo". Mãos presentes à frente do corpo. Tônus de resistência. Apoios dos metatarsos e calcanhares. Contato profundo com o solo. Giro dos metatarsos promovem o cruzamento da energia em "x". Pulso vertical, através da bacia. Mãos se recolhem, na direção do ventre, posicionando-se na frente do corpo. Mãos sobem e permanecem na região do esterno. Estas estão com suas palmas voltadas uma para a outra. Um pulso nas mãos se inicia. Braços abrem e recolhem a partir dos cotovelos[83]. Esterno e peitoral vão se abrindo. Tronco inclina-se para trás. Bacia traciona em direção ao solo. O pulso das mãos vai afastando-as para as laterais e estas vão subindo. Esterno bem aberto e projetado para o alto. Mãos se abrem ao lado do corpo, no alto. Movimentos dos braços iniciando-se nas escápulas, que se alternam nas diagonais altas.

Corpo ganha oposição, pois quanto mais para o alto o esterno e os braços se projetam, mais o peso do "rabo" puxa o corpo ao solo. Bacia se projeta à frente para compensar a inclinação do tronco para trás. Maior flexão dos joelhos. Pés são puxados para a frente e, em oposição, os calcanhares tracionam o peso do corpo para o chão.

Quando estas oposições chegam ao seu máximo, o tônus corporal é reduzido e as mãos começam a se recolher para a região do esterno. Tronco vai voltando para a posição vertical e mãos começam se afastar, a partir do centro. A mão direita sobe e a esquerda desce. Corpo, pelo peso da bacia, começa a enfatizar essa verticalidade, com as mãos apontando em oposições baixo/cima. "Rabo" puxa o corpo para o solo. Maior flexão dos joelhos. Apoios dos pés vão para o metatarso. Pernas vão se afastando e a oposição se enfatizando no corpo.

---

[83] "Os cotovelos funcionam, em muitos momentos, como um leme do tronco, sendo frequente a sua angulação, destacando-se os movimentos de pontuações nas várias direções espaciais." (RODRIGUES, 1997, p. 53).

Corpo parece fincar seu mastro, numa posição bem aberta das pernas nas laterais, numa grande segunda *en dedans*[84]. Novamente, o tônus corporal é reduzido e as mãos passam pelo centro e abrem para as laterais, na altura do esterno.

Corpo bem aberto para as laterais. Inicia-se o movimento do oito da bacia. O plano horizontal do corpo é ativado. Metatarsos liberados. Fluxo do movimento a partir do oito da bacia. Mãos abertas e presentes. Braços mais à frente do corpo, na região da bacia. Ombros realizam um movimento de giro para trás, que repercute nas escápulas, chega às mãos e extravasa no espaço a partir das pontas dos dedos. O movimento do oito da bacia é realizado pelo corpo todo.

Aos poucos, as pernas vão se unindo e dando maior mobilidade à bacia. O oito da bacia ganha agilidade. Pés ganham maiores apoios e articulações. Movimentos dos giros dos metatarsos repercutem pela coluna e chegam às mãos. Energia em "x". Braço direito sobe. E mão esquerda permanece na região do esterno. Impulso do sacro. Movimento do "rabo" para o lado direito, impulsionando o corpo no espaço.

Rosto ganha expressão: sorri. Corpo ganha agilidade e fluxo. Bacia impulsiona o corpo a girar e a girar. Cada vez mais, o corpo vai dinamizando os giros. Pés liberados e ágeis.

Mão esquerda sobe e desce na região do ventre. Tônus se altera. Mãos descem juntas para o ventre, sobem pela frente do corpo até a região da cabeça, e, novamente, descem, direcionando-se ao chão. Mãos abrem na lateral do corpo e sobem até a altura do esterno e neste se recolhem.

A perna entra em contato com a sua respiração e começa a cessar o movimento. Pulso e tônus vão diminuindo. Mãos guardam o movimento na região do esterno e depois se soltam e descem em direção ao chão. Corpo finaliza a sua síntese prática com uma boa percepção de eixo.

[84] Pernas abertas na lateral com os pés direcionados à frente.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 5

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Solo fértil, de barro e de argila, que é para dar o corpo da gente, que dá a força e o corpo bom para a vida. O chão é claro, bege de meleca. É a vida depois que já está com vida, é o desvendar das coisas, do próprio corpo, mas que ainda está com marcas, é nojento. Dá vontade de tirar logo, mas tem que tomar cuidado com as pelinhas que vão saindo, que vão se juntando e saindo de dentro da barriga. É barriga pesada que não só carrega nenê dentro dela, mas que também está purificando. É a limpeza que vem que a gente tem que fazer. Parece incômodo e pesado. Vai abrindo até cair de vez, até sair, até expulsar, porque sabemos (ela e eu) que tem que sair para continuar.
>
> Enfia as mãos na terra e mistura a terra escura forte e que lá vai filtrar, purificar e misturar. É bem no meio da raiz, semente, na areia fofa e no miolo da terra. Os pés vão subindo para bater. Bater de firmar a terra, porque é dela que se dá a vida, é dela que se sobe pelo corpo e põe mastro e finca o lugar de vida forte. A poeira que sobe na terra é de festa de índio. É negro índio que mistura na terra. Bate pé duro e firme de índio e quebra o corpo negro. É mistura de tudo. É minha árvore da vida.
>
> Festa que tem flor espalhada, sementes vermelhas. E da beirada vai levantando o pano. Vai subindo a bandeira que cobre a gente e que com o tempo só vê quem é parte. Ela é branca e vai se espalhando. Tem que ser reverenciada, porque é parte da gente, é parte das nossas vidas passadas, da nossa história de antes, de agora e de depois.
>
> Quando estou na terra de novo vou ficando velha de joelhos gordos. Também sou criança que brinca na areia e faz forno. É um lugar aconchegante. É a mais velha que fica observando o lugar, vendo como vão as coisas sem ela. Ela é meio brava. Parece o olhar da minha avó paterna, mas esse é um olhar que eu não vi de perto.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Postura vertical. Pés com deslocamentos laterais. Mão direita agarra o ar, amassa-o dentro dela e solta. Braço direito expande-se na lateral e mão repete o movimento com o ar. Ambas as mãos realizam o mesmo movimento com o ar e unem-se acima da cabeça. Corpo recua. "Rabo" pulsa, tracionando corpo ao solo. Mão direita apóia-se no espaço enquanto corpo rodeia o *dojo*. Mãos se afastam do espaço em direção ao corpo. Bacia puxa para o chão e o corpo entra em cócoras. Dedos das mãos caminham à frente do corpo. Mão direita vai às costas, costas se curvam, abaulando-se. Corpo caminha de joelhos com as costas curvadas e sobe ao alto. Postura é abaulada e o tônus é o de resistência. Corpo caminha ao seu redor. Pulsação da bacia e mãos que se abrem e se fecham, com dedos bem em evidência. Apoios de metatarso e calcanhar.

Ambas as mãos vão ao alto, enquanto bacia traciona ainda mais ao chão. Mãos descem à frente do tronco, que vai ganhando volume e a barriga se projeta para frente. Mãos se apóiam na bacia. Barriga se projeta ainda mais. Pernas abrem-se numa segunda posição paralela. Assoalho pélvico abre-se em direção ao chão. A modelagem é a de um corpo de mulher grávida. Mãos começam a empurrar o que está na barriga para fora, pernas se abrem ainda mais. Pés pisam firmes e avançam à frente. Mãos passam pela barriga e retiram algo dela. Corpo entra em cócoras e continua retirando algo da barriga. Primeiramente, apenas as mãos espalham no chão o que foi retirado da barriga. Posteriormente as mãos, os pés e todo o corpo espalha o que foi retirado da barriga no chão.

Corpo ganha verticalidade e inicia um sapateio ao redor do que foi espalhado no chão. Mãos amparam o espaço à frente. O sapateio ganha desenvoltura e é realizado ao redor de todo o *dojo*. A ação dos pés é de entrar no chão, depositando sua energia neste. Os pés entram inteiros no chão e realizam um ritmo uniforme. O eixo é bem vertical. Depois de percorrer todo o *dojo*, o corpo ocupa o centro deste e vai finalizando o sapateio com a realização de giros sob o eixo. A mão direita vai aberta ao alto e apóia o dedo polegar no topo da cabeça, já a mão esquerda apóia o seu dedão na região do plexo solar. Ambas as mãos deixam de tocar o corpo e projetam-se no espaço: mão direita vai ao alto e mão esquerda ao chão. O corpo vai evidenciando, neste sapateio final, a oposição céu x terra do "Corpo-Mastro"[85]. Por fim, as duas mãos vão para o alto e parecem recolher algo de cima.

O tronco passa pela postura perpendicular e retorna à vertical. Mãos voltam a amparar o espaço à frente e o sapateio recomeça, só que desta vez ele é realizado em conjunto com a bacia, que impulsiona o corpo a girar. Neste segundo sapateio, o tronco não fica tão verticalizado, mas sim passando alternadamente pela postura perpendicular[86] e pela postura vertical, num fluxo dinâmico[87]. As mãos começam, na postura perpendicular do tronco, a soltar algo no chão. Parecem ser as sementes vermelhas da descrição acima. O sapateio ocupa novamente todo o *dojo*. O corpo ganha fluxo através da tração do "rabo", da oposição céu x terra, que resgata a troca de energia entre o baixo e o alto, através das oposições dos braços e das torções do tronco sob o próprio eixo[88]. Os pés vão adquirindo, juntamente com o sapateio, o uso dos micro-apoios e dos seus movimentos de ventosas.

Esse segundo sapateio termina com o corpo ocupando o centro do espaço e com as mãos ao alto. Mãos e braços começam a abrir o espaço do alto, como um grande pano que fosse se abrindo. Braços também apóiam o pano acima da cabeça. Feito isto, corpo começa a "envelhecer", a abaular-se e a ganhar uma postura mais baixa, próxima do chão. Corpo caminha com as mãos apoiadas nos joelhos e acocora-se num canto do *dojo*. Mãos começam a amassar o chão, como se mexessem e remexessem terra. Neste momento, as mãos fazem vários desenhos no chão, como se realizassem muitos afazeres: alisar, abrir, juntar, amassar, espalhar.

Da posição de cócoras, o corpo vai se entregando ao chão, e se rodeando sob o eixo, até voltar à posição inicial. O movimento do corpo vai cessando e o corpo finaliza a sua síntese em cócoras, com os braços entre as pernas, com um movimento de abrir e fechar os dedos das mãos, que estão na altura do peito, e com um pequeno balanço frente e trás.

---

[85] "As energias do solo e as energias do alto percorrem o corpo-mastro. O circuito energético canaliza a força para partes específicas do corpo, quando estas se tornam evidentes na condução do movimento." (RODRIGUES, 1997, p. 44).

[86] "A postura perpendicular, inclinação mastro-coluna à frente, torna-se presente para uma maior agilidade dos movimentos com tempos rápidos; neste caso a inclinação é pequena, favorecendo o dinamismo da linguagem corporal. Quando a perpendicularidade é acentuada, o tronco encontra-se numa relação com o solo – indicada inclusive pelo olhar – o que o predispõe para o diálogo mais direto com a terra. Esta postura revela que o tronco se nutre da força da terra, ao mesmo tempo em que também indica reverência ao sagrado." (RODRIGUES, 1997, p. 51).

[87] "Na interação dos diversos fatores com o movimento, que resulta na dança, haverá sempre uma postura predominante. Porém, há o dinamismo postural, envolvendo as passagens de uma postura para outra. Há um sentido e um significado que são fortemente marcados através de uma postura e nas dinâmicas das passagens posturais são articulados outros significados que compõem o todo da linguagem da dança." (RODRIGUES, 1997, p. 51).

[88] "O sentido da polaridade terra e céu – como também a integração destes opostos – é colocado concretamente pelas mãos no espaço circular dos rituais. Quando uma das mãos aponta para a terra, a outra, no sentido inverso, aponta para o chão; alternam-se com dinamismo e o movimento iniciado nas mãos vai interagindo, em espiral, com os braços, até alcançar todo o corpo." (RODRIGUES, 1997, p. 54).

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 6

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Fluxo livre... Na roda estarás sempre sujeito a ligamento. Tem de parecer forte, mesmo estando, ou se sentindo, preso. Traz força do chão, combustível para tua explosão interna... te liberta e vai... esterno na frente, quase sempre, divide o cargo com a cabeça. Os pés buscarão firmeza infinitamente, encontrarão às vezes... garras que agarram ou folhas que escorregam nas lamas e nas pedras. Pele grossa pra agüentar o sol e abrir caminho entre os galhos secos sem se machucar. E não adianta, teu eixo será mais forte na oscilação do que no equilíbrio. Olhos fortes e cansados... ombro cansado. O sol na pele e a água na garganta. A água na pele..... macia. Lança teus pensamentos no mar da tua imaginação que, no encontro com o rio que seguiu o curso da tua história, como uma rede cheia de peixes, recolherás, na volta, volta a satisfação de seres tu mesmo em fluxo livre e poderes mover-te e observar-te... agora podes voar...no ar.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Postura abaulada, esterno bem afundado, meio das costas salientes atrás, como que se o corpo estivesse sendo conduzido por esta região. Bacia tracionada ao chão, pernas numa segunda posição dos pés *en dehors*[89], com os dedos dos pés voltados para as laterais. Tônus de resistência. Braços atrás do corpo. Mão direita segura pulso esquerdo. Tronco realiza uma pequena torção para o lado direito. Corpo se locomove com esta modelagem pelo espaço, utilizando os apoios do metatarso e do calcanhar, com um bom enraizamento e com o movimento de sucção dos pés, ventosas[90]. Queixo grudado no esterno. Olhar voltado para o chão. Movimento da cabeça oscila entre as laterais ao percorrer o osso do esterno em direção às clavículas.

Torção do tronco se acentua para o lado direito e o corpo, como que num impulso de baixo para cima, ganha a verticalidade. Na postura vertical, o tônus dá uma suavizada. A região do peitoral se projeta à frente, enquanto o queixo faz oposição contrária, em direção ao esterno. Os pés se locomovem agora com o apoio do metatarso, numa pequena meia ponta. Corpo para e mão esquerda escorrega sob a direita, soltando os braços para a lateral do corpo.

Tônus passa a ser o de apoio. Mãos apóiam-se no espaço à frente, atrás e nas laterais do corpo. Ouvido direito puxa corpo para o deslocamento, logo em seguida é o olhar quem puxa o corpo no espaço. Mãos passam a amparar e proteger o espaço ao redor do corpo. A postura oscila entre a vertical, abaulada e horizontal. Corpo ganha agilidade, deslocamentos rápidos, giros que se findam com paradas bruscas, como se o corpo fosse refreado pelo espaço à frente. Apoios dos pés intensificam o uso do metatarso e do calcanhar, com uso de meia ponta alta. Giros pelas escápulas são realizados.

Corpo ganha verticalidade. Postura retorna a ser ereta, com peitoral projetado à frente, com o queixo voltado para dentro e com as pernas bem esticadas. Olhar procura algo no espaço. Mãos protegem a cabeça, ao mesmo tempo em que o corpo ganha a postura abaulada. Corpo se locomove no espaço protegendo-se de algo, com as mãos indo das laterais em direção ao alto da cabeça.

---

[89] Nesta posição, os pés ficam distanciados e *en dehors*, ou seja com os pés virados para os lados.

[90] "Na ação de recolher, os pés sugam o solo (ventosa) acentuando o contato do metatarso e calcâneo e o conseqüente aumento do arco do pé. Na ação de liberar os pés se expandem no solo, ampliando, progressivamente, sua área de contato. O movimento desenvolve-se pela alternância dos pés, nas respectivas ações." (RODRIGUES, 1997, p. 46).

Uma parada é realizada, no fundo do *dojo*. Corpo ganha postura horizontal, braços se esticam para frente da cabeça e mãos esticam os dedos, como que formando os chifres do boi. Corpo é impulsiona para frente, na postura horizontal, e recua ao fundo do *dojo*. Esse impulsionar à frente vai se intensificando até que o corpo começa a realizar mergulhos no chão. Esses mergulhos são realizados da seguinte maneira: a cabeça é impulsiona para frente, o peito vai em direção ao chão, as mãos se apóiam ao lado do peito e as pernas, principalmente a direita, inclinam-se para o alto.

Corpo é novamente impulsionado para frente, para, numa segunda posição, com a postura horizontal, iniciar o movimento de alternância das escápulas. Com esta alternância, o tronco se eleva e os braços se estendem para frente do corpo. Braços se abrem para as laterais e inicia-se uma pulsação frente e trás. O tônus volta a ser o de apoio. Esterno conduz o movimento pelo espaço, tornando-se o foco do movimento. Esterno puxa o corpo à frente e o conduz para trás. O corpo ganha o movimento de abrir e fechar o esterno, o que conseqüentemente, acarreta uma abertura e um fechamento das costas. Esterno impulsiona o giro através das escápulas, movimento que é realizado por três vezes seguidas. O movimento segue pelo foco do esterno e realiza novamente os giros das escápulas.

Inicia-se uma nova dinâmica, na qual o corpo, através de um salto à frente, lança algo no espaço, recolhe no chão, numa postura abaulada, o que lançou, deposita nas costas e novamente lança no espaço. É o lançar a rede de pesca, recolhê-la e lançá-la novamente ao mar. Essa seqüência de movimentos é realizada ao redor de todo o *dojo*. Por fim, o corpo passa apenas a lançar, através de saltos, a rede nas laterais do espaço. Das laterais a rede passa a ser lançada para trás e para frente do corpo.

O corpo retorna a ter o esterno como foco do movimento, abrindo-o, fechando-o e fazendo com que ele impulsione o corpo a girar. E é através do esterno e do seu balanço frente e trás, que o corpo vai cessando sua movimentação. Para finalizar a síntese, o sujeito deita-se no chão, de barriga para baixo, com os braços abertos.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 7

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Comecei sentindo e construindo meu espaço dentro de um cercado branco que foi crescendo. Pensei na criatura preta, estava pequena e quieta, mas eu tive medo, quis fugir e me esconder.
>
> Até que comecei a carregar algo grande e que cada vez crescia mais e eu jogava no chão e o saco de terra que eu carregava arrebentou e a terra se espalhou, terra fofa e macia.
>
> Quando eu voltei ao lugar redondo e branco ele foi variando o diâmetro, até se ajustar num tamanho ideal, que me cabia perfeitamente e com pouca folga. Fiquei me encostando em volta e pude me sentir bem, apesar de sozinha não me senti triste com a solidão.
>
> Hoje já comecei pensando no caminho que faria e consegui seguir até mais profundamente e menos racional, dependendo do momento, pois teve trechos que eu me senti superficial.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Postura vertical. Tônus baixo. Braços sobem, numa segunda posição aberta. Corpo gira para o lado direito para e gira para o lado esquerdo. Realiza entradas nas laterais, através das escápulas, mas sem completar o giro. Mãos possuem um movimento formal e estático de dedos. Pés se arrastam pelo chão.

Corpo se recolhe, tônus eleva-se um pouco. Mãos juntam-se no peito e permanecem recolhidas. Corpo vai fechando até se recolher num canto do *dojo*. Mãos se apóiam no chão, joelhos flexionados e cabeça voltada ao alto. Corpo fica pequeno, recolhido e assustado. Depois, levanta-se e recolhe os braços, como se abraçasse a si mesmo. Caminha pelo espaço e agacha-se novamente no canto e diz: "Quero que ele não me veja". Ao falar isto solta os braços e recolhe algo do chão com as mãos e se levanta. Braços carregam algo: "Está pesado". Braços abrem-se nas laterais e se levantam. Mãos estão com os dedos abertos e sem o antigo movimento formalizado, cristalizado. Corpo agacha, coloca as mãos no chão e retorna ao eixo.

Em pé, os braços se encontram ao lado do corpo, com os cotovelos dobrados. Mãos amparando o espaço à frente. Apoios suaves dos pés, raízes bem soltas. Movimentos dos pés de avançar, abrir, sentir o solo com o metatarso. Costas se abrem e fecham os ombros à frente.

O foco do movimento passa para as costas, que parece sentir suavemente o espaço ao ser redor. Braços se abrem nas laterais, mas estes permanecem flexionados. Cotovelos realizam pequenos movimentos no espaço acompanhando a abertura das costas. Corpo realiza torções sob o eixo. Ombros se elevam. Braços abrem-se e fecham-se na frente do corpo. Pequeno balanço lateral. Corpo cessa esse balanço, pára e desce os braços nas laterais do corpo.

Ombros elevam-se. Braços se fecham próximos ao tronco e o corpo começa a realizar pequenas torções sobre o eixo. Apoios do metatarso e calcanhar. Bacia começa a acentuar pequenas entradas do "rabo" nas laterais. As torções dinamizam o corpo a girar. Braços se elevam. Mãos se unem e tocam-se. Braços descem e acompanham os

giros estando abertos e flexionados ao lado do corpo. Dedos das mãos apontam para o alto. Giros e torções sob o eixo são realizados numa dinâmica que resgata a matriz da manifestação do Jongo[91].

Toda essa dinâmica permanece, só que agora o corpo dá ênfase ao esterno, que ora se projeta para o alto e para baixo. Braços elevam-se e abaixam-se. Do esterno o foco do movimento passa para as costas que começa a realizar movimentos sinuosos, enquanto os pés continuam atuando com apoios suaves e de pouco enraizamento. Tronco começa a se soltar, a partir da articulação do quadril, para frente, para trás e para as laterais. Realiza, também, meios círculos (a partir da frente para a lateral). Cabeça acompanha o tronco.

Corpo pára no eixo e enfatiza o balanço lateral do tronco, com uma boa soltura das costas e da cabeça. O sujeito revela o seu espaço: "Espaço ideal". Enquanto isso seu corpo parece "moldar-se" ou "massagear-se" no espaço ao seu entorno. A ênfase do movimento permanece no tronco, com pouquíssimos movimentos das pernas.

Ao discorrer sobre a sensação desse espaço o sujeito nos conta que este é um espaço de aconchego e apoio. Seu corpo permanece nesse espaço, o qual nos dá a impressão de ser ajustado ao seu corpo, constituindo uma *kinesfera*[92] menor que o *dojo* demarcado. Neste espaço, o corpo realiza pequenos giros sob o eixo. O tempo é lento, o movimento é fluido e o espaço é restrito.

Ao finalizar a síntese o corpo vai reduzindo a sua movimentação, parando sob o eixo, com os braços dobrados à frente, como se carregasse algo. O balanço lateral é o último movimento a cessar.

[91] "Adentrar no universo do jongo possibilitou-nos um contato com a sua dinâmica de movimentação, que ora se concentra e ora se expande, trazendo-nos o pulsar da manifestação. (...) Os contrastes são aspectos pertinentes à formação da imagem corporal do corpo do jongo. Contrastes entre percepções corporais de liberdade ou de prisão; de claridade ou de obscuridade; de superfície ou de profundidade; de felicidade ou de medo; de segurança ou de insegurança." (MELCHERT, 2007, p. 46).

[92] Segundo Laban (1984), a kinesfera é a esfera pessoal do movimento ao redor do corpo.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 8

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Havia planejado os elementos básicos da minha síntese, em forma circular com ações que considerava "resumirem" meu percurso na aula. Lugar com vento, reconhecer o solo, algo na bacia escorrendo, esconder, este algo é valioso (matriz das sementes?) então teria essa gosma já transformada em fértil (semente?) para o peito, semear esbanjadamente. No semear a cabeça precisava ser arrancada e eu iria para o chão. Do chão tentar nascer – mangue/ útero sair, desenhar-se nascer. Sem defender quem estava comigo (tinha cobra) então nascida semearia de novo em postura encurvada e brotaria, planta nascida forte sentindo o vento, o sol, buscando o céu – umidade boa, azul claro.
>
> Realizei as ações deixando-as se transformarem também. Achei-o rápido e intenso. O nascimento predominou, nascer e nascer de novo. O que foi coerente, pois muitas vezes havia um não contentar-se com ações, pulos em outros *dojos*. Outra mudança aconteceu. A figura que exibia as pulseiras apareceu e ficou nas primeiras ações. Acho que isso foi o mais importante.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Posição inicial: Em pé com os braços levantados. Tônus de apoio. O movimento se inicia com o pé direito que pisa à frente e depois pisa atrás, como se fosse avançar e desistisse. Escápulas alternam-se nesse avançar e recuar. Pé direito, então, pisa atrás e conduz o corpo para um giro sob seu eixo. Giro cessa com uma puxada da bacia ao chão. O corpo passa então a avançar e recuar, agora com passos, que utilizam apoios de metatarso e calcanhar. A bacia integra o movimento com o desenho do oito no infinito.

Novamente, o corpo inicia o giro quando recua. Esse giro é guiado pela bacia. Mão direita apóia-se à frente do corpo com seu dorso voltado para baixo e mão esquerda sobe ao alto da cabeça. O corpo faz meio giro para o lado contrário, vira e recua, parando numa postura horizontal com os braços à frente.

Nesta postura, cruza os punhos à frente do corpo, as mãos ficam abertas para cima e o corpo se locomove pelo espaço. O foco do movimento está na bacia, que impulsiona os ísquios ao alto ou realiza o movimento do oito no infinito. Pés ganham maior dinâmica, utilizando apoios maiores (metatarso e calcanhar) e menores (micro-apoios). Os braços entram no meio das pernas, como se fossem esconder as mãos, que saem de dentro do corpo e abrem-se em direção ao chão e voltam para dentro das pernas. O corpo apresenta-se fechado na região do sexo.

Mãos passam a fazer um movimento de retirar, limpar, algo de dentro das pernas. E em seguida, as mãos se escondem no meio das pernas. As ações das mãos trazem um sentido duplo ao corpo: o de retirar e o de fechar, ficando evidente a relação destas ações com a região sexual. Para realizar estas ações, o corpo assumiu uma postura perpendicular, o que salientou a região dos seios, os quais ficaram a mostra.

Para o desenvolvimento destas ações, as mãos juntaram-se na região da barriga, mais especificamente no baixo ventre. Os pés, com seus micro-apoios, acompanham a bacia que puxa o corpo para um deslocamento no espaço. Esse deslocamento é realizado de costas, numa postura abaulada e com as pernas juntas. Durante as locomoções, as mãos percorrem o corpo iniciando na barriga até o topo da cabeça. Os punhos começam a girar e o corpo assume a postura vertical.

Girando pelo espaço as mãos lançam algo no espaço. Estas se aproximam da barriga e dos seios e abrem-se no espaço, como se lançassem suas sementes. Braços juntam-se à frente do corpo, como se carregassem algo e novamente realizam as ações de lançar no espaço. Estas ações são realizadas primeiramente em direção ao solo, depois ao horizonte e por fim ao alto.

Após a ação de lançar ao alto, mãos seguram a cabeça e inicia-se uma dinâmica em que a cabeça é o foco do movimento. A cabeça impulsiona-se para frente e para repetidamente. O corpo se ajoelha no chão, senta-se com os ísquios apoiados nos calcanhares e começa a ação de retirar algo da cabeça. As mãos passam a revolver os cabelos e a segurar a cabeça, que escapa, levanta-se e olha à frente. Na terceira vez que essa seqüência da cabeça é realizada, o olhar volta-se para o alto, queixo se projeta para cima, braços abrem-se ao lado do corpo, bacia impulsiona-se para cima e, em conseqüência, o corpo fica ajoelhado e libera a expressão "Ahhh" de alívio.

Mãos se apóiam no chão e dão início aos deslocamentos no chão, com a barriga voltada para baixo. Para isto, são utilizados os apoios das mãos, joelhos, cotovelos, metatarsos e bacia. Corpo ganha verticalidade ao subir em espiral, apoiando todo o pé esquerdo no chão e apenas o metatarso direito neste. Segue-se um deslocar-se pelo espaço com essa matriz de movimento dos pés, a qual é matriz dos pés das entidades Caboclos[93].

Corpo volta a adotar a postura abaulada e as mãos remexem o espaço à frente da barriga. Posteriormente, as mãos passam a colocar algo no chão. O corpo percorre todo o círculo do *dojo* com esta ação de colocar.

Por fim, realiza um recuar até o centro do *dojo*, ganha verticalidade, eleva os braços ao alto, sobe e desce na meia ponta, e vai cessando os pequenos ajustes do tronco até finalizar.

[93] "Nos Caboclos os pés apresentam como principais características a agilidade e a determinação, predominando o esforço médio. Freqüentemente estes pés são caracterizados pelo apoio do metatarso no pé direito e toda a planta do pé esquerdo." (RODRIGUES, 1997, p. 47).

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 9

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Fui fazer comidinha nas bananeiras. Brincar com a lama, com as plantinhas. Eu continuava cantarolando. Queria estar feliz.
>
> E não consigo reconhecer a mudança de estado. Quando percebi estava angustiada, entediada e brava. Fica tarde, escuro e frio. Tem alguém no quintal.
>
> Senti a força do boi. Minha modelagem foi mudando e foi se instaurando a figura (modelagem) do boi. Ele caminhava com uma respiração forte. Com muita vontade de bater, muita raiva. Querendo chifrar.
>
> Ele batia com as patas no chão querendo afastar e assustar alguém. Mostrar que é forte e bravo. Se chegar perto leva chifrada.
>
> Fui ficando com a sensação de manha, que quer espernear. Junto com isso eu fazia um movimento de bater em meu corpo com as mãos fechadas.
>
> Aos poucos vai-se revelando o sentimento escondido dentro dessa fúria é uma profunda tristeza. Tristeza que dá vontade de chorar. Tristeza de estar e sentir-se sozinha no mundo. Tristeza de menina.
>
> A menina chora suas tristezas, seus medos, sua solidão, sua vida.
>
> Fui para o riozinho, nadar e brincar com a aguinha. Queria me limpar, tirar a tristeza do corpo. Fiquei à vontade, tranqüila.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: mãos vão do alto da cabeça para baixo, apontando para o chão. Dedos abertos com tônus elevado. Pulso vertical da bacia para o chão. Pequenos apoios dos pés, com movimentos de ventosas e de metatarsos, que giram para fora e para dentro. Braços sobem para o alto, acima da cabeça, descem ao chão, retornam à altura da boca e voltam-se ao alto.

Esses movimentos se repetem algumas vezes, juntamente com a pulsação vertical. Boca começa uma espécie de "resmungo" e solta a seguinte fala: "Eu estou na bananeira". Mãos agora vão em direção ao chão e retornam na direção da boca, como que se arrancasse algo do chão e levasse à boca. Pé direito avança pelo metatarso, o esquerdo realiza o movimento de ventosa e avança. O corpo avança com estes apoios e recua, com ambos os metatarsos girando para fora e para dentro, mas mantendo a posição paralela dos pés. "Estou no quintal olha". Com as mesmas mãos que vão ao chão e retornam a boca, pergunta: "Quê?". E diz: "Foi a boneca que fez".

Respiração começa a ficar ofegante. As mãos, ao invés de irem em direção à boca, retornam do chão em direção aos olhos e, posteriormente, ao topo da cabeça. Mão direita vai da cabeça para as costas, apóia-se nesta e traz ao corpo a postura perpendicular. Ambas as mãos abrem-se e fecham-se na altura dos olhos. O corpo revela: "Tá tão tarde, tá escuro, tá frio".

Mãos vão às costas, voltam ao topo da cabeça e projetam-se à frente da cabeça. Ao mesmo tempo em que fala: "Sai, sai, sai", o corpo vai ganhando uma postura horizontal. Mãos permanecem entre os olhos e o topo da cabeça, com movimento de abrir e fechar. Pés avançam com mais rapidez e precisão, pois os pequenos apoios dão passagem

para um pé que avança rápido e que gruda no chão, após a sua passada. Mãos se fecham e permanecem à frente da cabeça. Braços esticam-se e dobram-se. São como os chifres do boi, que querem afastar algo da sua frente.

Mão direita abre-se com um tônus elevado. Faca desta mão corta o espaço à frente e a postura do corpo volta-se para a vertical. Pés retornam aos movimentos e aos apoios iniciais. Mão direita bate na esquerda repetidamente. A postura retorna a ser perpendicular. Mãos se fecham e vão em direção aos olhos. Inicia-se o choro da menina. Mãos seguram a testa e o corpo faz um pequeno giro no espaço. Enquanto chora, diz: "Eu quero minha mãezinha, eu não tenho ninguém". Mãos vão às costas e corpo recua com pés ágeis.

Ao parar, o corpo retorna para a postura vertical e as mãos fazem um movimento de baixo para cima, como que lavando o corpo. Mãos vão para a altura da boca, dos olhos e por fim da cabeça, que é quando esta se volta para cima. Mãos repetem esses movimentos de subida e descida, com os dedos abertos. "Eu vou nadar, gosto de nadar, sai tudo". E por fim, mãos vêm do chão para o alto da cabeça e descem pela frente do corpo, ao mesmo tempo em que o movimento e a pulsação vão cessando. Eixo fica um pouco para trás, como se a menina estivesse encostada na bananeira. O pulso oscila entre frente e trás, juntamente com os braços que se abrem nas laterais e se fecham no centro. Até que todo o corpo, no final, pára no seu eixo.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 10

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Na minha síntese parti de uma das imagens que explorei nos meus últimos *dojos*, a figura de um ser com roupas e postura aristocrática, que sempre se transformava posteriormente num outro ser, um caboclo brincante, mas diferentemente dos outros *dojos*, o nobre não se transformou no caboclo, na verdade percebi que era o próprio caboclo disfarçado, brincando de rei. E o caboclo se transformou em vários bichos, boi, macaco, etc. E o objeto na mão do rei era muito marcante. Primeiro era um guarda chuva que usava como espada e que depois se transformou em máscara.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Postura vertical. Pés com ventosas percorrendo o *dojo* de maneira circular. Braço direito estendido para o alto, com mão em movimentos de abrir e fechar. Braço esquerdo levantado na altura do centro do corpo, como que amparando o corpo do espaço à frente.

Mão direita se fecha e segura algo na mão. Tônus de resistência. Imagem do guarda-chuva na mão. Guarda-chuva vira espada e braço esquerdo sobe para região da cabeça. Tônus muda para o de apoio. O objeto da mão direita varia entre o guarda-chuva e a espada. A mão com o guarda-chuva traz uma tração da bacia ao chão e abre o braço para a lateral. Já a mão com a espada realiza golpes à frente do corpo, num movimento de avanço e recuo do corpo. Perna esquerda fica como um pivô fixo para a perna direita avançar e recuar.

A espada golpeia para baixo e o corpo começa a ser tracionado para o chão. A postura vertical muda para a abaulada. A cabeça volta-se para o corpo. Queixo vai em direção ao esterno. Mãos ficam próximas, à frente da cabeça. Corpo continua com o movimento de avanço e recuo, só que agora os dois pés estão liberados. Pés transferem-se com ventosas. Tronco serpenteia de um lado ao outro. Mão direita volta a ser espada, que agora é amolada pela mão esquerda. Trações do "rabo" para o chão.

As palmas das mãos se friccionam, num movimento de esquentar as mãos. Cotovelos se dobram e mãos vão unidas sobre a cabeça. Braço direito retorna a ser espada que é amolada. Ambos os braços viram espadas que são afiadas. Os braços se cruzam e entrecruzam. O tronco levanta e abaixa com a tração da bacia, no deslocamento de avanço e recuo. As mãos vão novamente sobre a cabeça, retornam à frente do corpo, passam pelos cabelos e vão ao rosto. As mãos seguram o rosto e tiram deste a sua máscara, a qual é segurada à frente da cabeça.

O corpo está abaulado. A cabeça voltada para dentro. As mãos na frente da cabeça. Tônus de apoio. Ginga no corpo. Movimentos de avanço e recuo. Os pés começam a ganhar pequenos impulsos do solo. Uso dos apoios dos metatarsos e dos calcanhares. O tronco golpeia pelas laterais e tem leve suspensão, seguida de tração ao chão, pelo peso da bacia. Os pés avançam e recuam com maior articulação dos apoios dos pés. O corpo traz a matriz de movimentação da ginga mesclada com a matriz da manifestação do Boi.

O tronco ganha um pouco mais de verticalidade e trabalha as suas laterais. O deslocamento agora é mais lateral. A dinâmica é a da ginga. As mãos vão ao alto, retornam para as laterais, tocam o chão, vão ao rosto e protegem o rosto. Movimento de avançar e recuar, numa ação de ataque e defesa do espaço.

O corpo começa a querer ocupar mais o espaço. A direção informa que o sujeito participante pode ocupar mais espaço, abrindo o tamanho do seu *dojo*. Essa indicação proporciona ao corpo o olhar, que se volta para fora. Maior

mobilidade do tronco, que levanta e desce com maior freqüência. As mãos realizam o movimento de afiar e de se esquentarem uma na outra. Vão para a cabeça e para o chão. A postura abaulada permanece com suspensões de tronco. O percurso no espaço é mais arredondado, nos avanços e recuos, que agora se dirigem às pessoas sentadas à sua frente.

O corpo faz uma meia volta no espaço e ganha postural vertical. O guarda-chuva volta à mão direita. O corpo ganha pulso vertical, através da tração da bacia ao solo. Mão esquerda vai em direção à cabeça, enquanto a direita segura o guarda-chuva. O olhar volta para o objeto na mão. O corpo desenha um deslocamento circular no espaço. O braço direito se eleva e o corpo ganha o máximo de sua verticalidade. Os pés oscilam entre pequenos e grandes apoios (metatarso e calcanhar).

O corpo volta a abaular e a ganhar verticalidade, mesclando essas posturas, até adotar a postura abaulada. A mão direita vai do alto até embaixo, impulsionando o corpo a realizar um giro, com o tronco próximo das pernas, para o lado direito.

A mão volta a realizar o movimento de afiar e o corpo começa a modelar com maior ênfase um corpo que ginga, defende seu espaço e ocupa o espaço da sala. A postura abaulada passa para uma postura horizontal, paralela ao solo. A cabeça quebra esta linha, na região do pescoço, e o olhar busca à frente. Tronco vai ao chão, abaula e volta a gingar. O movimento da cabeçada da Capoeira é realizado no espaço. As mãos protegem o rosto.

Este corpo busca a relação com as pessoas à sua frente, avançando e recuando em sua direção com pequenos impulsos de saltos. É o corpo do brincante. Volta à matriz do Boi. O corpo mescla o corpo bicho com o corpo folião. As mãos se voltam para o chão e caminham, como um macaquinho, sob quatro apoios. A bacia é leve e impulsiona ao alto e retorna para a posição de cócoras. Deslocamentos laterais.

A partir de impulsos do esterno, o corpo vai ganhando verticalidade e apóia as escápulas no espaço. A mão esquerda fica na altura do esterno, em frente ao tronco, e o braço direito abre para a lateral. A mão direita permanece aberta, com a palma desta voltada para dentro. O olhar volta para esta mão, que parece ser um espelho. Pequeno pulso vertical do tronco. As mãos percorrem a cabeça, o rosto, afiam e voltam para a posição do espelho.

Pulso vertical. A palma da mão direita volta-se para frente, para as pessoas. A tração do "rabo" enfatiza o pulso vertical e promove a locomoção do corpo. A mão direita conduz o corpo no espaço, realizando um movimento circular subindo e descendo. Esta mão passa no rosto e abre para a lateral. Neste momento, o corpo volta a modelar o corpo abaulado do brincante. A mão volta a passar no rosto e a subir para o alto. Neste último movimento, trás o tronco para a postura vertical. A mão volta à posição do espelho e o olhar direciona-se à frente. E o sujeito termina sua síntese prática nesta postura vertical.

SÍNTESE PRÁTICA – SUJEITO 11

Relato Escrito da Síntese Prática:

> Na síntese da apresentação dos *dojos*, o meu não mudou de seqüência, que a tempos estava pronta. Mas bastante coisa mudou de intenções, e sensações.
>
> Primeiro o solo de grama que tanto incomodava os pés não incomodou tanto. As gramas não estavam tão pontudas. Entrando o primeiro corpo (do seu XX) os pés arrastados consegui desenvolver melhor. Mas o segundo corpo fiquei menos tempo do que costumava ficar. A parte do ombro foi bem legal de fazer, e a relação com o "público" ajudou bastante.
>
> Daí pra frente o *dojo* se desenvolveu normalmente, mas com muito mais força. Quando acabou estava muito exausto. De impressões finais fica o tempo, que parece que durou o *dojo* do tempo das pesquisas. E também, a força, e um tônus muito mais forte que o normal. Mas ambas as coisas não foram pensadas.

Descrição da Síntese Prática a partir da Estrutura Física, tendo como referência a análise do registro em vídeo:

Início: Postura vertical. Tônus de resistência. Pés entram e saem do solo. Enraizamento profundo. Braços ao lado do corpo com os cotovelos dobrados. Ombros recolhidos ao alto, em direção às orelhas. Mãos abertas. Dedos abrem-se e fecham-se. Pernas próximas. Impressão de que o corpo está com aflição e incômodo. Os pés chutam o ar, como que se arrancassem a grama do solo. O enraizamento dos pés fica menos profundo, liberando os pés para um movimento de ir para frente e para trás. A posição dos pés é paralela e os micros-apoios são acionados. Ações variadas dos pés: retirar, colocar, bater, jogar, arrastar e recolher. Todas estas realizadas com acentuações e ritmo acelerado.

O pé direito arrasta à frente, como se arrancasse algo do chão, em conseqüência ambos os pés "comem" o chão e num pequeno salto os dois pés entram rapidamente no solo, numa ação de aterrar. Essa matriz é repetida com maior acentuação da tração da bacia ao solo e com um som ritmado, provindo dos pés. Essa matriz nos remete a matriz da manifestação da Catira[94]. Após o último aterramento o corpo pára numa postura abaulada e com forte tração do "rabo" para o chão.

Depois da pausa, o corpo retorna à verticalidade. Os pés recuperam um enraizamento profundo, com a ação de avançar. Esse andar para frente é realizado com os pés deslizados e que, devido ao enraizamento, esta ação repercute por toda a coluna. A cabeça enfatiza o movimento de ir para cima e para baixo. O corpo agora traz um sentido antigo, de idade avançada. O caminhar é realizado com esforço e resistência.

O tônus suaviza um pouco e os pés passam a utilizar o apoio das bordas externas. A articulação coxofemoral gira para fora, mas as posições dos pés permanecem paralelas, o que nos dá a impressão de pernas tortas. Os joelhos ganham acentuações à frente. A postura ganha verticalidade e altivez. As mãos parecem tocar um violino e logo em seguida parecem conduzir a dança com uma mulher, como a dança de um casal, num baile.

O corpo volta a envelhecer, as mãos ganham contornos de mãos com artroses, cujos dedos possuem articulações enrijecidas. O "rabo" acentua seu peso ao solo. Os joelhos retornam a pontuar à frente, juntamente com a

[94] Os pés do catireiro entram ao solo com um esforço máximo, o que impulsiona os pés ao sapateio.

referência das pernas tortas. A cabeça movimenta-se para cima e para baixo. A boca abre e fecha. O peso na bacia puxa o corpo ao chão. As mãos se apóiam no espaço e as entradas dos pés ao solo impulsionam a elevação do corpo.

Os ombros giram à frente e puxam o tronco para o chão, através da sua soltura pela articulação coxofemoral. A cabeça, num movimento de mergulho, desloca-se para o alto e, ao mesmo tempo, para frente. Os braços dobram-se ao lado do corpo e as mãos ficam voltadas para cima. O ombro direito gira para trás e faz com que o corpo mude de direção, ao mesmo tempo em que o tronco solta à frente. Novamente a cabeça mergulha e eleva-se.

Essa dinâmica se repete em algumas direções, sendo que o giro dos ombros atrás é o que promove as mudanças espaciais. Os braços passam a sincronizar sua posição (paralela ao lado do corpo com as mãos para cima) com o mergulho da cabeça. Nestes momentos o sujeito olha para quem está à sua frente e pergunta: "Quê?". Quando seu colega faz a ação de pegar o que os seus braços seguram, ele segue sua dinâmica mudando de direção e pergunta a colega à sua frente: "Quê? Pega prá acabá? Pega!". E novamente muda de direção e pergunta a outra colega: "Quê?".

Os ombros, como foco do movimento, impelem o corpo a sucessivas mudanças de direção (frente, trás e lado) e de níveis (alto, médio e baixo). O sujeito pára no centro de seu *dojo*, com os braços abertos ao lado do corpo. Ombro direito gira para dentro e retorna a abrir para fora. Essa ação se repete por três vezes. E em cada repetição as costas, a cabeça e o peso da bacia acompanham e enfatizam o movimento. Na quarta entrada do ombro o corpo impulsiona para a realização de giros pelas escápulas, fazendo com que o corpo entre num turbilhão de giros, onde o tronco acentua o baixo e o alto.

Dos giros, o corpo passa a realizar uma nova dinâmica, por meio da qual o corpo caminha na meia ponta, seguindo o riscado do *dojo* e mergulha, apoiando as mãos no solo e, elevando-se, recupera o eixo, subindo na meia ponta, mergulhando novamente e assim sucessivamente. Cada vez que essa seqüência era repetida mais se enfatizava o eixo vertical.

Por fim, o corpo vai cessando esse percurso, pára no centro do *dojo* e permanece com um balanço de tronco, que vai ondulando do alto para o baixo. Esse balanço se integra à respiração e ambos vão se abrandando. Até que o corpo pára no eixo e finaliza a síntese.

8.2. ANÁLISE DAS SÍNTESES PRÁTICAS

Ao analisarmos os vídeos das sínteses práticas observamos que nos *dojos*, durante o desenvolvimento da síntese, ocorreu um momento de pausa, onde não havia movimentos exteriores. Identificamos esses momentos como passagens, pois logo após estas pausas o corpo retornava a mover-se com os conteúdos corporais em maior evidência. O corpo, após a pausa, recomeçava a mover-se com um novo tônus, uma nova postura e com um maior enraizamento. Ao retornar à ação o corpo integrava sensação, paisagem, movimento, sentimento e modelagem.

Essas pausas denotam que ocorria um forte movimento interno sendo processado e que a aparente inação iria dar passagem a um corpo com maior fluência e integração. Como explicita Rodrigues (1997):

> A estrutura quando se mantém numa aparente inação revela o momento em que o movimento interno mais fortemente se processa. Observa-se pulsações, pequenas mudanças expressivas e no momento seguinte deflagra-se a explosão do movimento. (RODRIGUES, 1997, p. 44).

Ressaltamos aqui a importância de alguns aspectos do Método BPI, já abordados por Rodrigues (1997 e 2003), tais como: o enraizamento corporal, o tônus corporal e a modelagem corporal. O enraizamento corporal se mostra como um gerador de imagens internas. A modulação do tônus corporal também nos demonstra a sua relevância na ocorrência de mudanças das imagens corporais. Associamos ao tônus uma importante relação com os aspectos afetivos que o corpo apresenta. A mudança postural, que está relacionada com uma modelagem que se fazia presente no corpo, também está direcionada a esse novo conteúdo que o corpo começa a expressar.

> Em relação ao movimento expressivo, toda mudança psíquica irá alterar o tônus muscular, que irá alterar o estado psíquico anterior. Os estados de tensão e relaxamento musculares produzirão sensações de peso e leveza que alteram as sensações psíquicas, denotando suas intrincadas relações. (RODRIGUES, 2003, p. 22).

Fica aqui evidente o quanto os sujeitos participantes haviam conquistado uma nova maneira de dançar, através dos seus desenvolvimentos com o Método BPI, pois todos apresentaram o exercício da Técnica dos Sentidos para o desenvolvimento de suas sínteses. A Estrutura Física do BPI foi amplamente exercitada ao longo das sessões de desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo e foi o alicerce para que esta nova dança surgisse no corpo.

Arriscamos chamar esta conquista da integração do mover-se como uma nova maneira de dançar, uma vez que a identificamos como uma alteração fundamental para aqueles que não tinham contato algum com o Método BPI. Turtelli (2009) esclarece melhor esta alteração na maneira de dançar: "Parece não haver no meio da dança o cultivo de uma preparação que envolva, além da musculatura, o movimento interior." (TURTELLI, 2009, p. 234).

Os exercícios que promoviam o uso do referencial interno e da Técnica dos Sentidos, que a princípio provocavam estranhamento, agora eram vistos como essências para as suas danças.

> Essas imagens internas acionam o emocional e a sua liberação provoca sensações físicas. O corpo passa a vibrar todo um processo interior. Aí nos deparamos com o campo sutil do movimento relacionado às energias, ou seja, uma linguagem de sensações pronuncia-se antes das representações das formas. (RODRIGUES, 1997, p. 65).

A dança encontrada nas sínteses práticas foi uma dança movida por um corpo expressivo, em contato com suas sensações, emoções e imagens corporais, e que possuía uma boa *performance* corporal, com tonicidade, plasticidade, ritmo, pulsação, aterramento e com um corpo que se modelava, remodelava e dava passagem, através dos movimentos, aos seus conteúdos internos. Encontramos corpos que se moviam com suas expressões genuínas, através do desenvolvimento de suas identidades corporais.

Essa era uma dança que contemplava os preceitos artísticos, que é o de mover-se em contato com a sua singularidade, comunicando a sua essência genuína.

A *cultura velada* e os *gestos vitais* nas sínteses práticas

Foi nos relatos das sínteses práticas e nas análises dos vídeos destas sínteses, a partir da Estrutura Física do Método BPI, que encontramos a averiguação da manifestação da cultura no corpo e a presença dos *gestos vitais*.

A cultura manifesta-se veladamente uma vez que é um traço da nossa cultura a sua negação. É difícil, para nós brasileiros, nos assumirmos como tais, pois, por vezes, temos receio de assumirmos o nosso lado humilde. Como já vimos no capítulo cinco desta tese, há uma forte tendência cultural em não querermos assumir o nosso lado negro e indígena, pois tendemos a nos juntar ao lado do europeu, o "civilizado".

Esse discurso pode parecer ultrapassado, mas é realmente assim que ele funciona na prática. Haja visto que a maioria do grupo se considerou, a princípio, como estrangeira. Na ação ainda validamos a "cultura oficial" e ainda agimos como pessoas colonizadas. Portanto, desvelar a cultura no corpo não é uma tarefa fácil para quem se aventura a realizá-la, pois há que se ter coragem para assumir a sua história.

No desenvolvimento do Método BPI, verificou-se que mesmo sob negação essa cultura se manifesta no corpo e ao analisarmos as sínteses práticas verificamos que a cultura se fez presente em todos os trabalhos, sem exceção.

Todas as sínteses práticas trabalharam com um referencial de corpo ligado à terra e às suas raízes. Os *gestos vitais* dos sujeitos participantes resgataram a idéia de corpo misturado à terra.

Um leigo poderá argüir que isto se deve ao fato da Estrutura Física do BPI desenvolver essa noção de corpo periférico e de profunda relação com a terra. De início, poderíamos concordar com esta argumentação, mas logo em seguida vem a questão: Por que esse corpo encontra ressonância em jovens universitários?

Porque estamos lidando com um referencial de corpo humanizado, que está inserido em sua cultura, bem como estamos lidando com um corpo com menos convenções sociais. Realizamos um mergulho em nós mesmos e nos propomos a encontrar as nossas origens, as quais estão ligadas ao nosso corpo integrado, onde não há divisão da esfera física, afetiva, social e cultural.

Como já verificamos, a maioria dos sujeitos participantes foi ter contato com as manifestações populares brasileiras na universidade e este fato não os impediu de terem uma relação genuína com suas danças e de revelarem a *cultura velada* presente nelas. Isto se deve ao fato de que estamos lidando com questões humanas.

O trabalho corporal do Método BPI propõe uma integração corporal, na qual os aspectos culturais estão contemplados. Portanto, desvelar a cultura no corpo é um ato que nos favorece o desenvolvimento de nossa identidade corporal e é por isso que esse corpo misturado à terra encontra profunda ressonância em nós. "A singularidade da pessoa reflete o seu espaço existencial, o corpo num contexto de uma cultura." (RODRIGUES, 2003, p. 83).

Como vimos anteriormente, os *gestos vitais* estão ligados à realidade gestual do sujeito participante, pois são gestos que estão incrustados na memória do corpo. São estes gestos genuínos, pois pertencem a um sujeito único em contato com sua identidade corporal.

A descoberta dos *gestos vitais* é a abertura do processo criativo, pois só a partir do momento em que entramos em contato com nossa originalidade é que estamos abertos à criação. "Observa-se que após a realização do

Inventário co Corpo há um maior desprendimento do corpo para articular o movimento que lhe faz sentido, como também aumentam as condições de elaboração de movimentos com valor artístico." (RODRIGUES, 2003, p. 96).

Esses gestos são vitais porque deflagram a nossa vitalidade, a nossa originalidade e o nosso potencial criativo. Não são gestos elaborados em ações formais, mas sim gestos escavados e extraídos de nós mesmos, de nossos impulsos corporais. São também gestos que integram os aspectos físicos, sociais, culturais e afetivos da nossa história corporal. Como explica Rodrigues (2003):

> No Processo do BPI objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social (...) recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no 'miolo do corpo' (...) Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais. (RODRIGUES, 2003, p. 80).

Os *gestos vitais* são os nossos achados preciosos, nossas pérolas, que contém a nossa riqueza corporal.

A seguir apresentaremos a *cultura velada* e os *gestos vitais* presentes na síntese prática de cada sujeito participante. Informamos que os *gestos vitais* estão associados às ações dos corpos dos *dojos*. Conforme Nagai (2008), esses corpos agregam conteúdos através de posturas dinâmicas com afetos, movimentos e paisagens definidas. Vale ressaltar que estes corpos foram se delineando com maior clareza no desenrolar dos *dojos*, pois estes não foram pautados pela formalização do movimento, mas sim por partituras de sensações e imagens, as quais foram sendo escavadas e buriladas ao longo do processo.

Como já mencionamos, apenas três sujeitos participantes possuíam a referência da personagem do Método BPI, uma vez que estes já vinham desenvolvendo projetos paralelos com iniciações científicas e disciplinas da graduação do curso de Dança da Unicamp. A personagem nucleia os vários corpos presentes no corpo do intérprete, através do desenvolvimento deste no Método BPI como um todo, com os seus três eixos. A personagem do BPI é um fechamento de síntese, de uma *gestalt*.

Com relação à *cultura velada*, mencionaremos aquelas que estão presentes nos movimentos corporais das sínteses práticas. Trabalharemos aqui com a cultura manifestada no corpo dos sujeitos participantes, pois nem sempre o dado coletado e pesquisado com os familiares é o mais forte corporalmente. Como exemplo, cito o sujeito 3 que em seus questionários mencionou ligação dos familiares com a manifestação do Samba e com a festividade do Carnaval, mas que em seus *dojos* a referência à cultura indígena foi a que ficou mais forte corporalmente.

O vínculo que temos com as manifestações populares brasileiras são estabelecidos por um processo corporal e não pela razão. Uma pessoa pode não ter tido nenhum contato anterior com uma determinada manifestação, mas pode sentir uma profunda identificação com esta. O que vale é o campo da sensibilidade corporal e não o da racionalização.

SUJEITO 1

O sujeito 1 trouxe como referência da sua *cultura velada* o ritual do Candomblé e os ritos afro-brasileiros. Dentro deste sentido velado é que o corpo revela a sua identificação corporal com o ritual do Candomblé:

> A sensação de frescor da terra, junto com a pele deu maior "liga" e lembrou algumas matrizes de dança realizadas pelos Orixás do Candomblé. Isto propiciou algumas raízes brasileiras que temos, onde muitas vezes se vela e não quer ser aquilo que é tão belo, natural e verdadeiro. A imagem foi de defesa do ninho, dos ovos de uma ave, defendendo-os de seus predadores naturais, com a ajuda dos Orixás.

Os *gestos vitais* do sujeito 1 estão ligados às ações de trabalhar com a terra, plantando, cavando e retirando a energia do solo fértil.

SUJEITO 2

A *cultura velada* do sujeito 2 está associada a uma cultura caiçara, a manifestação popular brasileira da Capoeira e aos movimentos da bacia dos rituais afro-brasileiros. Os seus *gestos vitais* estão vinculados ao corpo presente e ao corpo da mulher de saia. O corpo presente, que é o de luta e vida, cuida dos bichos (galinhas e porcos); lava e estende roupa; e protege o seu espaço. Já o corpo da mulher de saia tem como ação o festejar e a realização de movimentos a partir do oito da bacia.

SUJEITO 3

A *cultura velada* do sujeito 3 está associada à cultura indígena e à manifestação da Capoeira. Os seus *gestos vitais* são as ações do Corpo-Bicho, as quais estão ligadas a ações com terra: abrir caminho, aproximar da terra, escarafunchar, mexer na terra, procurar, pulsar e revivar a terra.

SUJEITO 4

A *cultura velada* do sujeito 4 está ligada à devoção a Nossa Senhora de Aparecida e aos movimentos da bacia dos rituais afro-brasileiros. Seus *gestos vitais* estão associados aos corpos: de devoção, da negra de ancas largas e da moça de saia de penduricalhos. São estes os seus *gestos vitais*: colher chuchus, projetar esterno ao alto, projetar as mãos ao céu, mover a bacia, rodar, girar e balançar os penduricalhos.

SUJEITO 5

A *cultura velada* do sujeito 5 é ligada às manifestações do Samba e do Batuque, bem como aos rituais afro-brasileiros. Seus *gestos vitais* estão associados à personagem Dona X, cujas ações mais incisivas são as seguintes: abrir a bandeira, amassar, dançar, fazer comida, levantar poeira e plantar.

SUJEITO 6

A *cultura velada* do sujeito 6 está ligada às seguintes manifestações: Folia de Reis, Capoeira, boi e Carnaval. Seus *gestos vitais* estão associados aos seguintes corpos: corpo do pescador, corpo-touro e corpo do fluxo. As ações mais significativas destes corpos são: lançar rede de pesca, girar, deslocar, atacar com os chifres, serpentear a cabeça e enfrentar.

SUJEITO 7

A *cultura velada* do sujeito 7 está ligada à manifestação do Jongo e aos movimentos dos rituais afro-brasileiros. Seus *gestos vitais* estão associados aos seguintes corpos: corpo liberado e corpo regredido, cujas ações mais incisivas são as seguintes: fazer o movimento de oito, girar, gingar, enraizar os pés, impulsionar e mover-se pelas costas, apoiando-as no espaço.

SUJEITO 8

A *cultura velada* do sujeito 8 está ligada às seguintes manifestações: Batuque e movimentos dos rituais afro-brasileiros, mais especificamente a matriz de movimentação da entidade Caboclo. Seus *gestos vitais* estão

associados aos seguintes corpos: grávido, meio-bicho e com pulseiras, cujas ações mais incisivas são as seguintes: parir, semear, atacar, galopar, girar e rodar.

SUJEITO 9

A *cultura velada* do sujeito 9 está ligada aos folguedos, como os da manifestação do Boi. Seus *gestos vitais* estão associados às ações: brincar na lama, fazer comidinhas com lama e ser bicho que ataca.

SUJEITO 10

A *cultura velada* do sujeito 10 está ligada às seguintes manifestações: Capoeira, Maracatu e rituais afro-brasileiros. Seus *gestos vitais* estão associados aos seguintes corpos: o corpo do sujeito criança, os corpos-bichos, o corpo do sujeito de traje pomposo. Suas ações mais incisivas são as seguintes: atirar lama, brincar com terra, cavar, escalar pedreira, esfregar os braços, exibir-se e provocar.

SUJEITO 11

A *cultura velada* do sujeito 11 está ligada às seguintes manifestações: Samba e Catira. Seus *gestos vitais* estão associados ao corpo da infância, cujas ações mais incisivas são as seguintes: arrancar grama, afundar os pés, espirrar água, pular, girar o ombro e oferecer as mãos.

9. DISCUSSÃO

Os resultados apresentados, nos capítulos anteriores confirmam o estabelecimento de um processo, através do Método BPI, o qual auxiliou os sujeitos participantes a desenvolverem suas imagens corporais.

Cruzando os dados gerais dos resultados apresentados nesta tese, verificamos que o processo estabelecido proporcionou aos sujeitos participantes a possibilidade de uma **re-conexão corporal**, um **assumir as suas origens** e um **enfrentar as suas realidades**.

A **re-conexão corporal** promoveu aos sujeitos um equilíbrio, um fortalecimento, um energizar-se e um enraizar-se. Ilustraremos está re-conexão corporal através de uma análise geral dos resultados dos sujeitos 1, 2, 4, 7, 8 e 11.

A *porta de entrada* para o aprofundamento do inventário corporal do Sujeito 1 foi quando este sujeito assumiu a "agressão velada" que seu corpo carrega. E ao assumir isto o seu corpo começou a desprocessar sentimentos profundos que estavam incrustados na memória do seu corpo. Portanto, o corpo assumiu os seus *gestos vitais*, os quais estão associados a retirar a energia do solo fértil, ou seja, a retirar de si a sua energia, a sua força e a sua vitalidade. Enfim, o corpo se re-conectou.

Para o Sujeito 2 o contato com seu solo de morte, o qual é doloroso e sofrido, proporcionou-lhe a liberação de uma emoção contida em seu corpo, promovendo o fluxo livre de suas emoções. E ao reviver essa emoção, o corpo deu início a um processo de reequilíbrio, restaurando seu fluxo, reassumindo a sua força e se re-conectando.

O Sujeito 4 ilustrou-nos um processo corporal que foi de um corpo preso, contido e amarrado para um corpo que se expressa com um fluxo emocional livre. O contato com a emoção, angústia, no corpo proporcionou um aprofundamento do inventário no corpo e possibilitou ao corpo o encontro com a sua energia vital através do corpo da negra de ancas largas. Na sua síntese prática, este sujeito nos explicita esse processo de energizar-se e de se re-conectar:

> Uma luz começa a sair do esterno, das mãos de toda parte de cima do tronco em direção ao céu (...) Essa luz/energia fica cada vez mais forte, até que ela começa a diminuir "vindo para terra", vindo pra dentro do meu corpo, como se

> fosse um fluxo de energia interna, como se fosse a minha energia vital. Após estar com essa energia vital um corpo foi aparecendo (...) era uma negra de ancas largas (...). (Sujeito 4).

O Sujeito 7 saiu de um movimento egóico e idealizado para entrar num movimento de contato com a realidade. Percebemos isto nos corpos na argila ("A curva do eu" e "Abraço") e na síntese prática. A *porta de entrada* para o aprofundamento do inventário no corpo foi o reconhecimento do medo da "criatura preta" que deu passagem para o *retorno ao berço*, onde o corpo encontrou-se num espaço bom, aconchegante, que se moldava ao seu corpo e que era "ideal". Ao avançar através da *porta de entrada* o corpo assumiu uma movimentação enraizada, liberada e com impulsos, cujos *gestos vitais* foram: enraizar os pés, gingar e girar.

O corpo do Sujeito 8 evidenciava uma zona libidinal, conforme pudemos observar no seu primeiro corpo na argila ("Pesceio"), que com o desenvolvimento do processo foi dando passagem para um corpo em contato com suas origens e emoções primárias, como constatamos no seu segundo corpo na argila ("Primeva"), o que promoveu ao corpo um re-conectar.

O Sujeito 11 nos apresentou uma realidade inicial bem racional que, com o desenvolvimento do trabalho, deu passagem para um processo corporal, o qual promoveu uma integração do corpo com a mente, com a emoção e com aspectos culturais e sociais. Pudemos observar esta transformação através de seus corpos na argila: "Crânio de cabra" e "Carregadora".

O **assumir as suas origens** possibilitou aos sujeitos a descoberta de suas referências culturais, bem como, abriu seus olhos para aspectos negados e encobertos por valores sociais, possibilitando-lhes o exercício de novos paradigmas. Os sujeitos 3, 5 e 10 nos ilustram esse assumir as origens.

O Sujeito 3 saiu da falta total de referências e começou a enxergar a sua origem, de onde veio. Do vazio e da falta de referência este sujeito começou, através do desenvolvimento do processo, a descortinar dados culturais de uma vida repleta de significados. Como podemos constatar abaixo, através de seu questionário final:

> Referências que eu tenho de Batatais, hoje, não é mais aquela cidadezinha pequena e pacata. Tem muita terra lá também. Tem Folia de Reis (embora eu nunca tenha visto, já ouvi falar bastante). Acho que deve ter muita coisa lá que eu nem imagino! To com essa coisa dos caboclos... lá deve ter uma caboclada! Tem muito sertanejo ali perto também. (Sujeito 3).

Através do desenvolvimento do processo, o Sujeito 5 assumiu o seu histórico familiar com o Samba, os gestos de suas avós e a incorporação da gravidez da sua mãe como seus *gestos vitais*. O reviver a gravidez da sua mãe foi a sua *porta de entrada* no aprofundamento de seu inventário corporal, onde este sujeito se conectou com a dor da perda e com o sentimento de solidão. A gravidez também foi vivida no *dojo* como uma simbolização do seu processo criativo, onde a personagem Dona X estava nascendo, e como um conteúdo desta personagem, a qual dá a luz a sua bandeira.

O processo do Sujeito 10 fez com que este passasse a assumir sua origem rural, caipira e abrir-se para ver as manifestações afro-brasileiras, as quais não eram reconhecidas, em sua cidade natal, pela comunidade e por ele próprio. A sua síntese prática demonstrou a sua identificação corporal com estas manifestações afro-brasileiras, que pertencem à sua *cultura velada*.

A possibilidade de **enfrentar as suas realidades** nos mostra como os sujeitos participantes "resgataram" ou descobriram suas forças internas para lidarem com seus traumas. Aqui verificamos uma maneira que o corpo

encontrou para superar certas emoções, fortalecendo o corpo e protegendo-o. Não houve fuga ou evasão, mas sim um processo de superação. Encontramos corpos que se imbuíram de conteúdos simbólicos de força de enfrentamento, os quais são originários de si mesmos, de suas imagens internas. Os sujeitos 6 e 9 nos ilustraram esse enfrentar a realidade, através de modelagens corporais de corpos-bichos, os quais denotam a presença dos lados instintivos desses sujeitos.

Verificamos no Sujeito 6 um movimento de dissimulação e fuga, que deu passagem para um movimento de enfrentamento. De início, as manifestações populares brasileiras eram vistas como "expressões coletivas", a sua referência da sua terra de origem era "um sentimento de contigüidade" e a sua cultura regional era vista como uma "ancestralidade". Através destas referências percebemos que tudo era generalizado, não havendo o eu como o sujeito da ação. Com o desenvolvimento do processo, as suas modelagens corporais, nos *dojos,* foram assumindo o corpo-touro, o qual atacava, defendia e dava chifradas "para enfrentar a situação". Enfim, seu corpo assumiu, através da modelagem do corpo-touro, o sujeito ativo, aquele que age e enfrenta as situações difíceis.

Foi através da sua personagem, vivenciada nos *dojos*, que o Sujeito 9 entrou em contato com traumas da infância, e a *porta de entrada* para o aprofundamento em seu inventário corporal foi reviver o castigo quando apanhava. Para enfrentar estes traumas a personagem trouxe o seu corpo-bicho, que enfrenta a realidade e dá amparo à personagem.

A possibilidade de se re-conectar, assumir suas origens e enfrentar a realidade, que o Método BPI promoveu, traz à tona questões profundas relacionadas ao desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo. Destacamos aqui a importância do **estabelecimento de um processo**, a **liberação corporal** que o passar pela *porta de entrada* promove a relevância de se trabalhar com uma **visão integrada de dança** e **os alicerces do eixo Inventário no Corpo**.

O usual na dança é o aprimoramento técnico, através de aulas de dança, onde o modelo externo, idealizado, é almejado. É comum verificarmos a noção de que o corpo do bailarino é seu objeto de trabalho, o qual deve ser lapidado e aprimorado. Aqui encontramos o bailarino como objeto e não sujeito da sua dança, bem como nos defrontamos com uma dança que não integra os aspectos físicos, afetivos, sociais e culturais na sua lida cotidiana.

Comumente, as produções coreográficas da dança são realizadas através de processos coreográficos nos quais o mais comum é a existência do coreógrafo, que é quem assina a obra. Como podemos verificar nas citações abaixo:

> No mundo da dança, normalmente nos deparamos com duas tendências comuns de processo de criação. Uma em que o coreógrafo é o autor, ou seja, é ele quem assina a obra e é ele quem cria. (MELCHERT, 2007, p. 18).
>
> A segunda tendência, atuante no universo da dança, é a do trabalho do coreógrafo com bailarinos-criadores, onde o coreógrafo propõe um tema, ou este parte do grupo, e ele utiliza o material criativo dos bailarinos para compor a coreografia. (...) Cita-se, também, a existência da criação coletiva e a criação individual. A princípio, o grupo ou o intérprete é quem cria e interpreta a obra, mas como há a necessidade do olhar de fora, daquele que organiza, ensaia e dá o burilamento artístico a partir de seu próprio referencial, este processo acaba resultando no trabalho do coreógrafo com bailarinos-criadores.
>
> No trabalho do coreógrafo-autor, existe a concepção de uma dramaturgia conceitual, onde há um conceito a priori e o trabalho do coreógrafo é estabelecer estratégias para desenvolvê-lo. (MELCHERT, 2007, p. 18).

Nessa visão mais usual da dança, constatamos a falta do estabelecimento de um processo de desenvolvimento, sendo o aprimoramento técnico e a produção coreográfica as ênfases comuns.

Essa concepção de dança gera um imediatismo em dar respostas com o corpo, promovendo produções coreográficas que priorizam a formalidade da dança em detrimento do desenvolvimento de uma visão integrada. O desenvolvimento afetivo é distanciado do processo coreográfico, pois este "atrapalha" a resposta do corpo.

Porém, aqui encontramos uma contradição clara, pois a dança em sua concepção geral busca sim uma expressividade emotiva, mas isso é encarado como um "talento" ou como algo "natural" da pessoa, o que afasta e distancia o desenvolvimento de um processo corporal que valide e trabalhe as questões afetivas.

Com relação às questões sociais e culturais estas são vistas de maneira ainda mais distantes, pois o grande referencial da dança ainda é o corpo do colonizador, ou seja, o corpo das técnicas validadas socialmente, como por exemplo: a dança clássica européia e a dança moderna americana.

Portanto, o panorama geral da dança é o da visão formalizada, cujas produções coreográficas validam processos imediatistas, os quais contemplam apenas uma parcela social e cultural.

Sabemos que toda generalização é ruim, porém, tentamos trazer para o leitor uma visão usual da dança, sem desmerecer àqueles que estão na busca de novos paradigmas. Nosso intuito é o de esclarecer o quanto o **estabelecimento de um processo** é estranho no meio da dança e o quanto o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI, o qual não tem a obrigação de dar respostas externas é visto com temor.

Porém, ressaltamos que o Método BPI é único em sua iniciativa de estabelecer um processo, onde aspectos físicos, afetivos, sociais e culturais são contemplados e no qual há o desenvolvimento da identidade corporal. A importância do processo do Método BPI não se dá apenas por sua iniciativa inovadora, mas também por proporcionar ao intérprete um desenvolvimento artístico e pessoal, de maneira integrada.

Os resultados apresentados nesta tese nos mostraram que o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, através do processo de formação do Método BPI, proporcionou aos sujeitos participantes: realizar autodescobertas, ter um aprofundamento no Método, ter uma aproximação com a família, ter autonomia de ação, criar movimentos, dar movimento ao seu desenvolvimento, realizar pesquisas, ter um contato com suas histórias, ter uma integração corporal, uma maior capacidade de mover-se, uma maior conscientização do corpo e de suas partes, realizar a abertura de seus processos criativos, ampliar as suas referências culturais, descobrir a sua *cultura velada* e seus *gestos vitais*.

Ressaltamos que estas conquistas foram primordiais para o desenvolvimento dos sujeitos participantes e foi devido ao estabelecimento de um processo que realizamos estas conquistas.

A segunda questão que gostaríamos de salientar nessa discussão é a **liberação corporal** que o passar pela *porta de entrada* promove. Verificamos em todos os sujeitos participantes as suas passagens pela *porta de entrada*, que como vimos anteriormente é o momento em que o corpo entra em contato com uma sensação profunda, a qual está relacionada a uma fase de seu desenvolvimento.

Esses foram momentos decisivos para os sujeitos participantes, pois foi quando eles tiveram condições de aprofundar o seu inventário corporal e realizar a passagem para um corpo que se move num fluxo livre de suas emoções, as quais integram-se aos seus movimentos e às suas expressões corporais.

Rodrigues (2010, p. 2) nos alerta que: "Esta entrada não é simples, exige esforço e vontade do Intérprete de querer romper os seus condicionamentos e ir além.". O compromisso, a força de vontade e a confiança no processo proporcionaram aos sujeitos participantes atravessar esta *porta de entrada*.

Ressaltamos também a importância da humildade nesta passagem, pois o sujeito participante teve que ter a coragem e a humildade de assumir em si aquela sensação profunda, que lhe causava angústia e dor. Nossa experiência com o Método BPI verifica que se não houver essa humildade a tendência é a de projetar no diretor ou no Método as causas de sua angústia.

O diretor do BPI é preparado para lidar com essas projeções e tem condições plenas de trabalhar essa questão com os intérpretes. Porém, o intérprete tem que ter a sua força, coragem, vontade e humildade de enfrentar a sua história e ir além dela, abrindo mão da dor e dando passagem para um corpo liberado.

Não estamos dizendo que, ao passar pela *porta de entrada*, todas as questões afetivas são solucionadas, mas ressaltamos que o corpo reviveu uma emoção, que estava estagnando a energia do corpo. E, ao reviver essa emoção, o corpo deu início a um processo de reequilíbrio, restaurando um fluxo livre de suas emoções, pois, ao liberar uma emoção estagnada, o corpo libera o contato com as suas sensações, sentimentos e imagens, gerando movimentos integrados.

A liberação da emoção, ao passar pela *porta de entrada*, promoveu aos sujeitos participantes uma soltura de seus movimentos, com fluência, tônus muscular, dinâmica e ritmo. É como que um trabalho de "limpeza" com o qual se retira do corpo aquilo que o estava aprisionando. Esta ação não é forçada, estimulada e muito menos provocada, pois é pelo estabelecimento de um processo que o corpo vai maturando as suas necessidades e o momento exato de entrar em contato com as suas sensações profundas. O momento de passar pela *porta de entrada* é individual.

Observamos que várias ações, tais como os relatos dos *dojos* e os atendimentos individualizados, auxiliaram os sujeitos participantes a terem clareza do que ocorria em seu corpo. Esclarecemos também que, no Método BPI, o contato com as sensações profundas é diferente de um movimento catártico, pois trabalhamos com um desenvolvimento corporal consciente, onde o sujeito tem condições de integrar mente e emoção. A figura do diretor é importantíssima nesse momento, pois cabe a ele auxiliar um desenvolvimento consciente.

O passar pela *porta de entrada* permitiu aos sujeitos participantes a liberação de seus movimentos e de seus sentimentos, promovendo a estes a descoberta de seus *gestos vitais* e da sua *cultura velada*, o que gerou uma expressão corporal mais fluida, integrada e original.

A terceira questão que queremos destacar é a importância de se trabalhar com uma **visão integrada de dança**, onde os aspectos sociais, culturais, afetivos e físicos são contemplados.

O Método BPI vem nos demonstrando o quanto é relevante a sua abordagem integrada da dança, pois só assim é possível proporcionar aos bailarinos-pesquisadores-intérpretes um desenvolvimento pleno, em contato com sua identidade.

Para esclarecermos a relevância da abordagem de uma visão integrada na dança, trabalharemos com as idéias de alguns autores, a saber: Bauman (2005), Chaui (1994) e Müller (1957 e 1958).

Antônio Rubbo Müller (1957 e 1958) escreveu sobre a organização da sociedade humana e relatou que esta se baseia na existência de catorze sistemas sociais específicos para-autônomos, que tendem a se manter em equilíbrio, sendo que o colapso de um pode afetar os demais até chegar a parar o organismo social.

Esses catorze sistemas sociais específicos são os seguintes: de Parentesco, Sanitário, de Manutenção, de Lealdade, de Lazer, Viário, Pedagógico, Patrimonial, de Produção, Religioso, Militar, Político, Jurídico e de Precedência.

Müller explica que os sistemas sociais específicos se relacionam ao "desenvolvimento biológico, psíquico e social do indivíduo, desde a sua emergência no sistema de parentesco até a sua emancipação gradativa no sistema militar, jurídico e de precedência" (MÜLLER, 1957, p. 9).

Segundo os estudos de Müller, os componentes de uma comunidade se fixam em seu ecúmeno, que é a parte habitável da paisagem[95], que são revestidas com cenários próprios. E são nestes cenários que encontramos os personagens[96] básicos e seus respectivos agregados.

O comportamento dos personagens, ou seja, dos indivíduos, é realizado através dos seguintes cânones: agendas (deveres e direitos), símbolos (idiomas, dialetos e gestos), praxes (facultativas e obrigatórias), crenças (utopias e ideologias), valores (positivos, relativos e negativos) e sanções (elogios, tolerância e penalidades). E são através desses cânones que encontramos a cultura, neste organismo social. Müller também nos alerta que deflagramos, neste organismo social, a organização individual e o desenvolvimento do indivíduo.

> O isolamento dos sistemas sociais específicos que constituem a Organização Social também permitiu a elaboração da teoria da **estrutura social** (sic), e conseqüentemente a concepção da idéia de **perfil de ubiquação** (sic), relevante ao estudo da personalidade. (MÜLLER, 1957, p. 26).

Portanto, constatamos que os estudos de Müller nos demonstram o quanto o indivíduo é um ser social e cultural, pois sua organização humana está alicerçada nestes sistemas sociais específicos, os quais possuem seus cânones culturais, suas relações interpessoais e o desenvolvimento psíquico do homem.

Sua abordagem dos elementos basilares da organização humana nos faz refletir o quanto é limitante abordarmos os estudos das artes e das áreas humanas em geral, com ações que não visem a sua dimensão plural e integrada. Os resultados desta tese nos demonstraram o quanto essa visão integrada da dança é importante para um bom desenvolvimento corporal, artístico e humano.

Gostaríamos de salientar aqui a importância de trabalharmos as referências culturais do corpo em movimento na universidade pública, no caso no Curso de Dança da Unicamp.

Estamos chamando de referências culturais à abordagem das manifestações populares brasileiras, no Método BPI, que como vimos se assemelham com o conceito de cultura popular de alguns estudiosos: Bosi (1994), Gomes e Pereira (1992).

---

[95] Domicílios e quintais, em Parentesco; nosocômios e suas instalações, em Sanitário; negócios e praças, em Manutenção; clubes e pontos, em Lealdade; logradouros e estágios, em Lazer; vias e estações, em Viário; escolas e bibliotecas, em Pedagógico; propriedades e bancos, em Patrimonial; oficinas e campos, em Produção; templos e adros, em Religioso; quartéis e acampamentos, em Militar; paços e diretórios, em Político; tribunais e cartórios, em Jurídico; e, mansões e recantos, em Precedência.

[96] Parente e tribo, em Parentesco; higiário (indivíduo portador de higidez) e população, em Sanitário; freguês e freguesia, em Manutenção; camarada e companhia, em Lealdade; certamista e público, em Lazer; itinerante e multidão, em Viário; intelectual e colégio, em Pedagógico; dono e corporação, em Patrimonial; produtor e empresa, em Produção; devoto e igreja, em Religioso; soldado e nação, em Militar; cidadão e povo, em Político; parte e coletividade, em Jurídico; e, fautor e sociedade, em Precedência.

Os estudos de Marilena Chauí (1994) também nos apresentam uma concepção semelhante, conforme a autora nos explicita:

> Tentaremos, neste trabalho, aproximarmo-nos da Cultura Popular como expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados. Procuraremos abordá-la como manifestação diferenciada que se realiza *no interior* de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais. (CHAUI, 1994, p. 24).

O contato com essas referências culturais na universidade é de extrema importância, pois, como vimos, nos resultados dos questionários aplicados, o contato da maioria dos sujeitos participantes com esses referenciais foi iniciado com os seus ingressos na universidade pública, Unicamp.

Salientamos que não desejamos realizar um discurso romântico ou racionalista ilustrado, que segundo Chauí (1994), são limitadores e preconceituosos. No discurso romântico averiguamos uma idolatria ao popular como se as expressões populares fossem puras, genuínas e realizadas por "bons selvagens", o que pode gerar uma visão nacionalista e populista. Já os discursos racionalistas ilustrados vêem de maneira positivista as expressões populares como os modos de vida de uma sociedade, o que pode gerar uma visão da cultura popular como um atraso à civilidade.

Queremos sim ressaltar que o contato com as referências culturais, através do corpo em movimento, promove no bailarino um processo de reconhecimento e de redescobrir-se como brasileiro.

O ampliar as referências culturais faz com que tenhamos contato com movimentos de outras classes sociais, dançando outros universos, e isto promove ao corpo uma ampliação de sua expressão, como exemplifica Chauí (1994):

> (...) a expressão Cultura Popular tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como Popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade. (CHAUI, 1994, p. 28).

O reconhecer-se como brasileiro fez com que os sujeitos participantes passassem de uma moldura vazia sem referências das manifestações populares brasileiras e de sua cultura regional para o movimento de descortinar novas referências, as quais estavam relacionadas à sua *cultura velada* e aos seus *gestos vitais*. E isto só é possível pelo estabelecimento de um processo de descoberta do Brasil em si. Como nos exemplifica Meyer (1993, p. 36): "O paradoxo nessa história de descobertas, e também de ocultamentos, diz respeito a alguém teimosamente não descoberto: o brasileiro que nem eu (...).".

O nosso intuito de reforçarmos a importância do contato com os referenciais culturais na universidade pública é para clarearmos os benefícios que o contato com as manifestações populares brasileiras promovem. Verificamos que o processo do Método BPI possibilitou aos sujeitos participantes os questionamentos de suas verdades, onde estes puderam verificar que algumas dessas certezas eram frutos de valores culturais e sociais, e que ao se defrontarem com esta nova realidade isso promovia uma liberação corporal, possibilitando ao corpo novas expressões, as quais não tinham que sustentar ideologias, mas tinham sim que ir de encontro com o seu "interior" e com o desenvolvimento da sua identidade corporal.

> Fazer da "identidade" uma tarefa e o objetivo do trabalho de toda uma vida (...) foi um ato de libertação – libertação da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas pré-estabelecidas e das verdades inquestionáveis. (BAUMAN, 2005, p. 56)

Por fim, gostaríamos de encerrar essa Discussão ressaltando **os alicerces do eixo Inventário no Corpo**, os quais foram desenvolvidos com os sujeitos participantes e que os prepararam para prosseguir, nos outros eixos do Método BPI, bem como abriram os seus processos criativos.

Como vimos anteriormente, num primeiro momento, os sujeitos participantes entram em contato com a Técnica de Dança e a Técnica dos Sentidos do Método BPI. Os exercícios desse momento são: o contato com as suas sensações e o contato com as suas identificações corporais (proximidade e distanciamento) com as matrizes de movimentos e com os conteúdos simbólicos das manifestações populares brasileiras.

Num segundo momento, incluímos atividades paralelas às ações acima, que foram as seguintes: 1) A realização de uma pesquisa de sua cultura regional (origem, descendência, histórico familiar, valores, crenças, referências culturais e sociais); 2) A realização dos laboratórios dirigidos (*dojos*), onde trabalhamos as referências da "terra fértil", bem como, priorizamos o contato com os *gestos vitais*; 3) A realização dos registros da pesquisa de campo e dos *dojos*.

Num terceiro momento, os dados das vivências e das pesquisas realizadas começam a ser decantados e processados, revelando aos sujeitos participantes os dados de suas *culturas veladas*. A passagem pela *porta de entrada* foi disponibilizando o corpo a deflagrar em si os seus *gestos vitais*.

E é quando o corpo já entrou em contato com as suas origens, já descortinou a sua *cultura velada* e já assumiu os seus *gestos vitais* é que ele assume o seu processo criativo com mais propriedade.

Rodrigues (2003) nos explica as condições necessárias para que o intérprete passe a realizar o Co-habitar com a Fonte, o eixo que contém as fases seguintes da pesquisa:

> Dentre as condições para se vivenciar esta fase está o conhecimento sensorial do pesquisador, ou seja, a sua compreensão do seu próprio corpo realizado na etapa anterior, onde foi iniciado o trabalho da sua história individual e cultural em seu corpo (o Inventário no Corpo). (RODRIGUES, 2003, p. 105).

De início, o eixo Inventário no Corpo promove um movimento de voltar-se para dentro, buscando em si as suas origens. Esse aparente "fechamento" dá passagem para um movimento de ver e observar o mundo, tornando o sujeito um agente que reflete a sua dança e que tem com ela uma ação de compromisso ético, através de um eixo pautado por sua identidade corporal.

Esse compromisso ético está alicerçado no desenvolvimento do seu eixo corporal, o qual é realizado em contato com suas sensações, sentimentos, imagens e movimentos. E é só com essa noção de eixo trabalhada que ele poderá abrir-se para o outro com uma nova qualidade de relação. Como nos esclarece Rodrigues (2010, p. 2), ao explanar sobre a passagem do eixo Inventário no Corpo para o eixo Co-habitar com a Fonte: "Importante que ele ao passar para a fase seguinte tenha uma certa coesão de suas emoções e consiga ver os outras pessoas com um sentido de totalidade.".

Concluímos que os alicerces do eixo Inventário no Corpo - o contato com suas origens, a passagem pela *porta de entrada*, a descoberta da sua *cultura velada* e dos seus *gestos vitais* - promoveu, nos sujeitos participantes, a abertura de seus processos criativos. Pois a originalidade do corpo, matéria prima para a criação artística, foi tocada e desvelada.

10. CONCLUSÃO

Os resultados apresentados nesta tese nos confirmaram a efetivação do desenvolvimento de um processo de trabalho, com os sujeitos participantes deste estudo, através do Método BPI, atestando e comprovando os seus procedimentos metodológicos, os quais vêm sendo aplicados e desenvolvidos há trinta anos.

Constatamos a importância do desenvolvimento de um processo e verificamos a diferenciação entre um método, um desenvolvimento técnico e uma criação individual. Um método é passível de reprodução e aplicação, diferentemente de uma criação individualizada, que é pessoal e intransferível. Já o desenvolvimento técnico atinge apenas objetivos específicos. O Método BPI agrega em si o desenvolvimento de um processo, um desenvolvimento criativo pessoal e um desenvolvimento técnico, através de suas ferramentas e seus eixos. Salientamos ainda, que o Método BPI contempla aspectos físicos, afetivos, sociais e culturais, o que promove um desenvolvimento integrado do indivíduo.

Através dos resultados e das discussões apresentadas nesta tese, gostaríamos de tornar a validar o Método BPI, através do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo, como um método que promoveu o desenvolvimento das identidades corporais, bem como, as imagens corporais dos sujeitos participantes.

Desejamos também reforçar a validação da utilização da Estrutura Física e da Técnica dos Sentidos do Método BPI como instrumentos de avaliação do desenvolvimento corporal e como instrumentos de leituras corporais, como pudemos constatar com os resultados dos Corpos na Argila, dos Relatos dos *Dojos* e das Sínteses Práticas. Observamos que estas utilizações já vêm sendo efetivadas, desde a criação do Método BPI.

Concluímos que o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI promoveu, aos sujeitos participantes desta pesquisa, o estabelecimento de um processo corporal, que possibilitou a todos um movimento de re-conexão corporal, um assumir suas origens, um redescobrir-se como brasileiro, uma ampliação de seus referenciais sócioculturais, um enfrentar a sua realidade, uma liberação da expressão do corpo e a abertura de um processo criativo.

As descobertas das *culturas veladas* e dos *gestos vitais* abriram as veredas dos corpos dos sujeitos participantes para que estes pudessem realizar uma dança genuína, plena, original e integrada, a qual é realizada em contato com suas identidades corporais e com as vidas que se fazem presentes em seus corpos.

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS[97]

BARATA, C. A. & BUENO, A. H. C. **Dicionário das famílias brasileiras**. São Paulo: Árvore da Terra, 2001.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUMAN, Z. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOSI, A. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, F. & RODRIGUES, G. *Um estudo sobre as relações vivenciadas pelo intérprete no processo de criação cênica e de formação do bailarino-pesquisador-intérprete.* In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

CÁLIPO, N. M. & RODRIGUES, G. *Co-habitando com as mulheres na lida com a terra.* In**: Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**, Campinas, SP. 2010.

CHAUI, M. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, C.& MELCHERT, A. C. & RODRIGUES, G. *O desenvolvimento do eixo Co-Habitar com a Fonte na manifestação da Umbanda.* In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

COSTA, E.M. & RODRIGUES, G. *A Experiência do Método BPI na Criação em Dança: O Corpo como lugar do Encontro.* **Revista Moringa**: Teatro e Dança. Volume 1-Número 1. João Pessoa: Editora da Universitária UFPB, 2010.

[97] Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

COSTA, E. M. & RODRIGUES, G. *Dançar para a Fonte: as reverberações de apresentar um espetáculo criado dentro do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) ao campo onde foi realizado o Co-habitar com a Fonte*. In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

CUNHA, F. H. F. **Koborireboe:** uma experiência em dança com os índios Bororo da aldeia de Meruri em Mato Grosso. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

DAMASIO, A. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FIGUEIREDO, V. M. C. de. **Olhar para o corpo que dança:** um sentido para a pessoa portadora de deficiência visual. 1997. 125 p. Tese (Dissertação em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

FLORIANO, M. & RODRIGUES, G. *A Polpa da Fruta*. In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

FORQUIN, L, Â, B. & MELCHERT, A.C.L & RODRIGUES, G. *O aprofundamento do Inventário no Corpo no processo criativo do espetáculo "Semba"*. In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

FREYRE, G. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarca**l**. SP: Global, 2004.

GOMES, N. P. M. e PEREIRA, E. de A. **Mundo encaixado**: significação da cultura popular. Belo Horizonte: Mazza; Juiz de Fora: UFJF, 1992.

KRUEGER, D.W. *Developmental and Phsychodynamic Perspectives on Body-Image Change*. In: CASH T.F. & PRUZINSKY, T. **Body images-development, deviance and change**. New York: The Guilford Press, 1990, p. 225-269.

LABAN, R. **Danza educativa moderna**. Buenos Aires: Paidós, 1984.

LOBATO, L. *Pecado Capital*. In: **Revista Digital Diálogos Possíveis** http://www.fsba.edu.br/dialogospossiveis/artigos/10/03.pdf. Salvador: FSBA, 2007.

MARTINS, J. & BICUDO, M. A. **A pesquisa qualitativa em psicologia.** São Paulo: Moraes, 1989.

MARTINS, J. **Um enfoque fenomenológico do currículo:** educação como poiésis. São Paulo: Cortez, 1992.

MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. *O nó das águas*. In: **Anais do V Congresso ABRACE**. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

MELCHERT, A.C.L. & RODRIGUES, G. *O Jongo, suas imagens corporais e a estruturação da personagem Justina.* In: **Anais do IV Congresso ABRACE**. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Manifestações da Cultura no Corpo através do Desenvolvimento no Corpo do Método BPI.* In: **V Reunião Científica da ABRACE**,São Paulo, 2009.

_____. *O desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI***.** In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

MEYER, M. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MÜLLER, A. R. *Elementos basilares da organização humana*. In: **Estudos de Antropologia Teórica e Aplicada**, Escola de Sociologia e Política de São Paulo, no. 5, São Paulo, 1957.

_____. **Teoria da organização humana**. São Paulo: Editora da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1958.

NAGAI, A. M. **O Dojo do BPI**: lugar onde se desbrava um caminho, 2008. 123 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

NAGAI, A M. & RODRIGUES, G. *O Corpo Diamante*. In: **Anais do V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte, 2008.

_____. *Sapatinhos vermelhos*: reflexões sobre o corpo e a dança na era contemporânea. In.: **Coletânea 8o**. SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA. Belo Horizonte: PRODAEX/EEFFTO/UFMG, 2009.

_____. *Só a Bailarina que não tem*. In: **I Simpósio Internacional de Imagem Corporal e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP, 2010.

PERERA, S. B. **Caminho para a iniciação feminina**. São Paulo: Paulus, 1985.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RODRIGUES, G. *A dança*. In: GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A. (Org.) **Negras raízes mineiras**: os Arturos. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1988. p.325-366.

_____. *A Umbanda Sobe ao Palco*. In: **Revista Planeta** - Ed. Planeta, São Paulo, Junho de 1991.

_____. *A Pesquisa da Dança Brasileira dentro da Universidade*. In: **Revista Dançar**: Ed. Dançar, São Paulo, N 32, 1991.

_____. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Reedição 2005).

_____. *O bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual.* In: GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Editora Annablume, 1999. p.105-108.

RODRIGUES, G. *O co-habitar com a Fonte- uma fase do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete***.** In: **Anais do II Congresso da ABRACE**. Salvador, BA, 2002.

_____. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. *Dança em Foco I: Por que Dançar?* In: **Material didático**. GGPE- Grupo Gestor de Projetos Educacionais do Gabinete do reitor. UNICAMP. 2007, Campinas, SP.

_____. *Encruzilhada de Sentidos: Avançando com o BPI.* In: **V Congresso ABRACE**. UFMG, BeloHorizonte, 2008.

_____. *As Paisagens do Corpo Revelam Imagens da Existência.* In: **V Reunião Científica ABRACE**,v.1 p.1-3. São Paulo, 2009.

_____. *As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

_____. *O Que é o BPI? O Caminho do Intérprete*. In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, SP. 2010.

_____. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil*. In: NAVAS, C & ISAACSSON, M. & FERNANDES, S. (org.) **Ensaios na cena**. Salvador: ABRACE: 2010.

RODRIGUES, G. & MELCHERT, A.C.L. *Dança em Foco II: A Dança como o Achadouro do Corpo.* In: **Material didático**. GGPE- Grupo Gestor de Projetos Educacionais do Gabinete do reitor. UNICAMP. 2007, Campinas, SP.

RODRIGUES, G. & MÜLLER, R. *Dança dos Brasis: as mulheres das cócoras.* In: **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, v.8, n.1, 129-136, ISSN 1516-0793. 2006.

_____. *Dança dos Brasis: as mulheres Asurini do Xingu.* In: **Anais do IV Congresso da ABRACE**. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Dança dos Brasis: o corpo índio-espetáculo na arena do Esporte.* In: **Cadernos da Pós-graduação**. Instituto de Artes/ UNICAMP, Ano 9- Vol.9- n°1-2007. Campinas, SP. 2007.

RODRIGUES, G. & TAVARES, M.C.G.C.F. *O Método Bailarino-Pesquisador-Interprete, O Desenvolvimento da Imagem Corporal e a Dança em Cadeira de Rodas***.** In: **Anais do III Simpósio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas**, p. 41-46, Mogi das Cruzes, SP. 2003.

_____. *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal.* In: **Cadernos de Pós-Graduação**, v.8, n.1, 121-128. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, 2006.

_____. *Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança***.** In: TAVARES, M.C.G.C.F. (org.). **O dinamismo da Imagem Corporal**. São Paulo: Phorte, 2007.

SCHILDER, P. **A imagem do corpo**: as energias construtivas da psique. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TAVARES, M. C. G. C. F. (org). **Imagem Corporal**: conceito e desenvolvimento. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.

_____. **O dinamismo da imagem corporal**. São Paulo: Phorte, 2007.

TAVARES, M. da C. G. C. F. & CAMPANA, A. N. N. B. **Avaliação da imagem corporal**: instrumentos e diretrizes para a pesquisa. São Paulo: Phorte, 2009.

TEIXEIRA, P.C. **O Santo que dança**: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2007. 195p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TEIXEIRA, P.C. & RODRIGUES, G. *Coabitar com a fonte*. In: **Anais do IV Congresso ABRACE**. UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ, 2006.

_____. **A travessia de Zica:** As danças populares do Sul de Minas. Pouso Alegre, MG. 2008.

_____. *O Santo que Dança***.** In: **II Seminário do Laboratório de Estudos de Movimentos Étnicos**. Maceió-AL: Movimentos Étnicos e Sociais: sua relevância em contextos contemporâneos, 2009.

TURTELLI, L.S. **O espetáculo cênico no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI):** um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança *Valsa do Desassossego*. 2009, 309p. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TURTELLI, L.S. & RODRIGUES, G. *Reflexões preliminares sobre as relações com o público no espetáculo de dança Valsa do Desassossego*. In: **Anais do V Congresso da ABRACE.** Belo Horizonte, 2008.

_____. *Dalva é uma passagem para o sensível: nucleação e expansão através do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete*. In: **Anais do IV Congresso da ABRACE**. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Dinâmicas da imagem corporal no espetáculo cênico criado no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete): considerações a partir do espetáculo de dança Valsa do Desassossego*. In: **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal**. Campinas, 2010.

VIEIRA, A. I. **Deste corpo que dança...:** o significado da dança para o indivíduo portador de lesão medular. 1997. 140 p. Tese (Dissertação em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

12. ANEXOS

12.1. PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISAS.....218

12.2. PARECERES DOS RELATÓRIOS PARCIAIS DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISAS.....220

12.3. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....222

12.4. QUESTIONÁRIO INICIAL.....223

12.5. QUESTIONÁRIO FINAL.....223

12.6. ANÁLISES DOS QUESTIONÁRIOS – CAPÍTULO 5.....224

12.7. TABELAS DOS RELATOS DOS *DOJOS* – CÁPITULO 7.....336

12.1. PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISAS



FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

www.fcm.unicamp.br/pesquisa/etica/index.html

CEP, 21/10/08.
(Grupo III)

PARECER CEP: N° 679/2008 (Este n° deve ser citado nas correspondências referente a este projeto)
CAAE: 0544.0.146.000-08

I - IDENTIFICAÇÃO:

PROJETO: **"INCIDÊNCIAS E MODOS DE OCORRÊNCIA DA MANIFESTAÇÃO DA CULTURA NO CORPO ATRAVÉS DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE)".**
PESQUISADOR RESPONSÁVEL: Ana Carolina Lopes Melchert
INSTITUIÇÃO: Pós-graduação em Artes – IA – UNICAMP
APRESENTAÇÃO AO CEP: 02/09/2008
APRESENTAR RELATÓRIO EM: 21/10/09 (O formulário encontra-se no *site* acima)

II - OBJETIVOS

Verificar o grau de incidência e o modo da ocorrência da rejeição à cultura brasileira, da manifestação desta cultura no corpo, da descoberta da "cultura velada" e dos "gestos vitais", avaliando o desenvolvimento da imagem corporal, através de investigação de tipo qualitativo em grupo de voluntários sadios.

III - SUMÁRIO

Trata-se de estudo de tipo qualitativo de 40 voluntários estudantes universitários do Instituto de Artes, de Estudos da Linguagem do IFCH, e da Faculdade de Educação, sadios, que se submeterão a processo educativo composto por aulas prático-expositivas, onde ocorrerão registros áudios-visuais do desempenho dos voluntários.

IV - COMENTÁRIOS DOS RELATORES

Projeto bem elaborado, exeqüível, respeitando os aspectos éticos envolvidos no tipo de estudo, com Termo de Consentimento Livre e Esclarecido apropriado ao estudo.

V - PARECER DO CEP

O Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, após acatar os pareceres dos membros-relatores previamente designados para o presente caso e atendendo todos os dispositivos das Resoluções 196/96 e complementares, resolve aprovar sem restrições o Protocolo de Pesquisa, bem como ter aprovado o Termo do Consentimento Livre e Esclarecido, assim como todos os anexos incluídos na Pesquisa supracitada.

Comitê de Ética em Pesquisa - UNICAMP
Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126
Caixa Postal 6111
13084-971 Campinas – SP

FONE (019) 3521-8936
FAX (019) 3521-7187
cep@fcm.unicamp.br

FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

www.fcm.unicamp.br/pesquisa/etica/index.html

O conteúdo e as conclusões aqui apresentados são de responsabilidade exclusiva do CEP/FCM/UNICAMP e não representam a opinião da Universidade Estadual de Campinas nem a comprometem.

VI - INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES

O sujeito da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (Res. CNS 196/96 – Item IV.1.f) e deve receber uma cópia do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (Item IV.2.d).

Pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado e descontinuar o estudo somente após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou (Res. CNS Item III.1.z), exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao sujeito participante ou quando constatar a superioridade do regime oferecido a um dos grupos de pesquisa (Item V.3.).

O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo (Res. CNS Item V.4.). É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.

Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas. Em caso de projeto do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial (Res. 251/97, Item III.2.e)

Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, de acordo com os prazos estabelecidos na Resolução CNS-MS 196/96.

VII - DATA DA REUNIÃO

Homologado na X Reunião Ordinária do CEP/FCM, em 21 de outubro de 2008.

Profa. Dra. Carmen Sílvia Bertuzzo
PRESIDENTE DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
FCM / UNICAMP

Comitê de Ética em Pesquisa - UNICAMP
Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126
Caixa Postal 6111
13084-971 Campinas – SP

FONE (019) 3521-8936
FAX (019) 3521-7187
cep@fcm.unicamp.br

12.2. PARECERES DOS RELATÓRIOS PARCIAIS DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISAS

FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

www.fcm.unicamp.br/pesquisa/etica/index.html

CEP, 27/10/09
(PARECER CEP: N° 679/2008)

PARECER

I=IDENTIFICAÇÃO:

PROJETO: **"INCIDÊNCIAS E MODOS DE OCORRÊNCIA DA MANIFESTAÇÃO DA CULTURA NO CORPO ATRAVÉS DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE)".**

PESQUISADOR RESPONSÁVEL: Ana Carolina Lopes Melchert

II – PARECER DO CEP.

O Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP aprovou o Relatório Parcial, apresentado em outubro de 2009, do protocolo de pesquisa supracitado.

O conteúdo e as conclusões aqui apresentados são de responsabilidade exclusiva do CEP/FCM/UNICAMP e não representam a opinião da Universidade Estadual de Campinas nem a comprometem.

III – DATA DA REUNIÃO.

Homologado na X Reunião Ordinária do CEP/FCM, em 27 de outubro de 2009.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Steiner
PRESIDENTE do COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
FCM / UNICAMP

Comitê de Ética em Pesquisa - UNICAMP
Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126
Caixa Postal 6111
13083-887 Campinas – SP

FONE (019) 3521-8936
FAX (019) 3521-7187
cep@fcm.unicamp.br

UNICAMP

FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

www.fcm.unicamp.br/pesquisa/etica/index.html

CEP, 23/11/10
(**PARECER CEP:** N° 679/2008)

PARECER

I – IDENTIFICAÇÃO:

PROJETO: **"INCIDÊNCIAS E MODOS DE OCORRÊNCIA DA MANIFESTAÇÃO DA CULTURA NO CORPO ATRAVÉS DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI (BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE)".**

PESQUISADOR RESPONSÁVEL: Ana Carolina Lopes Melchert

II – PARECER DO CEP.

O Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP aprovou o Relatório Parcial, apresentado em novembro de 2010, do protocolo de pesquisa supracitado.

O conteúdo e as conclusões aqui apresentados são de responsabilidade exclusiva do CEP/FCM/UNICAMP e não representam a opinião da Universidade Estadual de Campinas nem a comprometem.

III – DATA DA REUNIÃO.

Homologado na XI Reunião Ordinária do CEP/FCM, em 23 de novembro de 2010.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Steiner
PRESIDENTE do COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA
FCM / UNICAMP

Comitê de Ética em Pesquisa - UNICAMP
Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126
Caixa Postal 6111
13083-887 Campinas – SP

FONE (019) 3521-8936
FAX (019) 3521-7187
cep@fcm.unicamp.br

12.3. TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes - Programas de Pós-Graduação em Artes

Título da Pesquisa: Incidências e modos de ocorrência das manifestações da cultura no corpo através do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Inérprete)

Pesquisador Responsável: Ana Carolina Lopes Melchert
Orientadora: Profª. Drª. Graziela E. F. Rodrigues

Favor ler com atenção e, não assine o papel, autorizando que façamos a pesquisa com você sem que você tenha tirado todas as suas dúvidas. Assinado este Termo de Consentimento você estará ciente de que:

1- Esta pesquisa é necessária para que possamos aprofundar o eixo Inventário no Corpo do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).
2- O objetivo dessa pesquisa é avaliar as incidências e os modos de ocorrência das manifestações da cultura no corpo a partir da aplicação do eixo Inventário no Corpo do Método BPI.
3- Aceitando participar desta pesquisa você fará parte de um grupo que receberá, através de aulas e laboratórios práticos, a aplicação do eixo Inventário no Corpo do Método BPI, ao longo de oito meses. Você deverá ter um mínimo de 75% de participação.
4- Serão realizados registros audiovisuais das aulas e dos procedimentos laboratoriais, pertinentes ao Método. Portanto, ao participar desta pesquisa você estará consentindo o uso de sua imagem para registros audiovisuais, os quais serão utilizados apenas para os objetivos do trabalho, expostos acima. Esses registros audiovisuais só poderão tornar-se públicos com atestado livre e consentido do uso de imagem dos sujeitos desta pesquisa.
5- Ao participar desta pesquisa você não correrá nenhum risco quanto à sua integridade física, difamação, calúnia ou qualquer outro dano moral. Sua identidade será mantida em sigilo absoluto.
6- Você estará contribuindo para o desenvolvimento do Método BPI e para a elaboração de procedimentos que avaliem a imagem corporal. Será possível desta forma, um maior desenvolvimento de estudos e aplicações do Método BPI, trazendo melhorias dos profissionais da dança que investiguem esta metodologia.
7- Em qualquer momento da pesquisa você poderá obter esclarecimentos sobre todos os procedimentos utilizados na pesquisa e nas formas de divulgação dos resultados.
8- Seus dados pessoais serão mantidos em sigilo e os resultados obtidos através desta pesquisa serão utilizados apenas para alcançar os objetivos desta, incluída a sua participação na literatura científica especializada.
9- Você poderá contatar o Comitê de Ética em Pesquisa da Unicamp para apresentar recursos ou reclamações referente a esta pesquisa, através do telefone 35218936 ou ainda: cp@fcm.unicamp.br.
10- Você tem a liberdade e o direito de recusar sua participação ou retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, bastando entrar em contato com o pesquisador responsável.
11- Sempre que julgar necessário, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável através do telefone 35212440 ou ainda: carolina@iar.unicamp.br.
12- Este Termo de Consentimento é feito em duas vias, sendo que uma permanecerá em seu poder e outra com o pesquisador responsável.

Consentimento pós-informação

Eu, _____, portador(a) da Carteira de Identidade nº. _____ expedida pelo órgão _____, por me considerar devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre o conteúdo deste termo e da pesquisa a ser desenvolvida, livremente expresso meu consentimento para inclusão, como sujeito da pesquisa.

_____ _____
Assinatura do Participante Voluntário **Data**

_____ _____
Assinatura do Pesquisador Responsável **Data**

12.4. QUESTIONÁRIO INICIAL

Título da Pesquisa: Incidências e modos de ocorrência das manifestações da cultura no corpo através do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)
Pesquisador Responsável: Ana Carolina Lopes Melchert
Orientadora: Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues

Questionário

1) Qual o seu nome?
2) Qual a data e o local de seu nascimento?
3) Qual a sua filiação?
4) Qual a sua descendência e a origem da sua família?
5) Qual a sua referência sobre as manifestações populares brasileiras?
6) Qual a sua referência da sua terra de origem?
7) Qual a sua referência da sua cultura regional?
8) Você já teve algum contato com o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete? Qual?

12.5. QUESTIONÁRIO FINAL

Título da Pesquisa: Incidências e modos de ocorrência das manifestações da cultura no corpo através do desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)
Pesquisador Responsável: Ana Carolina Lopes Melchert
Orientadora: Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues

Questionário

1) Qual o seu nome?
2) Qual a data e o local de seu nascimento?
3) Qual a sua filiação?
4) Qual a sua descendência e a origem da sua família?
5) Qual a sua referência sobre as manifestações populares brasileiras?
6) Qual a sua referência da sua terra de origem?
7) Qual a sua referência da sua cultura regional?
8) Como foi para você a experiência do desenvolvimento do Eixo Inventário no Corpo do Método BPI?
9) Você avalia o tempo utilizado (quatro horas semanais durante oito meses) para as sessões de aplicação do Eixo Inventário no Corpo do Método BPI como satisfatório, razoável ou insatisfatório? Por quê?

12.6. ANÁLISES DOS QUESTIONÁRIOS – CAPÍTULO 5

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 1

(1) Descendência: portuguesa, italiana e espanhola. (2) Origem: camponesa, rural (interior de SP), pai: Monte-Mor/SP, mãe: Bariri/SP.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Descendência: portuguesa, italiana e espanhola.	1) Descendência portuguesa, italiana e espanhola.
2) Origem: camponesa, rural (interior de SP), pai: Monte-Mor/SP, mãe: Bariri/SP.	2) Origem do interior do estado de São Paulo: pai de Monte-Mor e mãe de Bariri.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência portuguesa, italiana e espanhola (1).	**Descendência Européia** 1. Portuguesa, italiana e espanhola.
2. Origem do interior do estado de São Paulo: pai de Monte-Mor e mãe de Bariri (2).	**Origem do Interior do Estado de São Paulo** 2. Monte-Mor e Bariri.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 possui descendência européia (portuguesa, italiana e espanhola) e uma origem do interior do Estado de São Paulo (Monte-Mor e Bariri).

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 2

(1) "Acho" de portugueses e italianos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) "Acho" de portugueses e italianos.	1) Acho que européia (portugueses e italianos).

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Acho que européia (portugueses e italianos) (1).	**Descendência Européia** 1. Acho que portugueses e italianos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 não tem certeza de sua descendência. Acha que é portuguesa e italiana.

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 3

Tem muita coisa. (1) Pai do meu pai, maior parte de origem portuguesa (já no Brasil há algumas gerações). Minha bisavó tinha o apelido de Vó Mulata, não sei muito bem por quê. Fazenda XXXX, em Franca de café. (2) Mãe do pai tinha mãe argentina, (3) filha de italiano e pai austro-húngaro que veio para o Brasil para fugir da guerra. (4) Conta ela também que tinha parte da família (uma tia ou algo assim) originária do casamento de uma índia XXXX com XXXX (gostaria de saber mais dessa história, mas minha vó sempre embola um pouco na hora de contá-la, de modo que os dados nunca são muito precisos). (5) Pai da minha mãe brasileiro, (6) seu pai era filho de italianos. (7) Sua mãe, que ainda é viva e lúcida com 101 anos, tem na mistura português, e uma índia de mais ou menos duas gerações antes dela, da qual ela não fala muito (a única vez que falou, refiriu-se a ela como "bugra"). (8) Mãe da minha mãe: mãe de descendência portuguesa e (9) pai sírio libanês.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Pai do meu pai, maior parte de origem portuguesa (já no Brasil há algumas gerações).	1) Bisavô paterno de origem portuguesa.
2) Mãe do pai tinha mãe argentina.	2) Bisavó paterna argentina.
3) (Mãe do pai) filha de italiano e pai austro-húngaro que veio para o Brasil para fugir da guerra.	3) Avó paterna italiana e avô austro-húngaro.
4) Conta ela também que tinha parte da família (uma tia ou algo assim) originária do casamento de uma índia XXXX com XXXX	4) Segundo avó paterna, tinha parte da família de origem indígena.
5) Pai da minha mãe brasileiro.	5) Avô materno brasileiro.
6) (Pai da minha mãe) seu pai era filho de italianos.	6) Bisavô materno italiano.
7) Sua mãe, que ainda é viva e lúcida com 101 anos, tem na mistura português, e uma índia de mais ou menos duas gerações antes dela.	7) Bisavó materna possui descendência européia (portuguesa) e indígena (de duas gerações anteriores)
8) Mãe da minha mãe: mãe de descendência portuguesa.	8) Avó materna de descendência portuguesa.
9) E pai (da mãe) sírio libanês	9) Avô materno sírio-libanês.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Bisavô paterno de origem portuguesa (1). Avó paterna italiana e avô austro-húngaro (3). Bisavô materno italiano (6). Bisavó materna possui descendência européia (portuguesa) e indígena (de duas gerações anteriores) (7). Avó materna de descendência portuguesa (8).	**Descendência Européia** 1. Portuguesa, italiana e austro-húngara.
2. Bisavó paterna argentina (2).	**Descendência Latino-Americana** 2. Argentina.
3. Segundo avó paterna, tinha parte da família de origem indígena (4). Bisavó materna possui descendência européia (portuguesa) e indígena (de duas gerações anteriores) (7).	**Descendência Indígena** 3. Família da avó paterna e da bisavó materna.
4. Avô materno brasileiro (5).	**Descendência Brasileira** 4. Brasileira
5. Avô materno sírio-libanês (9).	**Descendência Asiática** 5. Sírio-libanês.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 possui uma origem paterna de descendências européia (portuguesa, italiana, austro-húngara), latino-americana (argentina) e indígena. Já a origem materna possui uma descendência européia (portuguesa, italiana e sírio libanesa), brasileira e indígena.

Quanto à origem racial há a miscigenação do branco (europeu) com o amarelo (índio) tanto em seus antepassados paternos, quanto maternos.

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 4

(1) Sou descendente principalmente de italianos, meu bisavô paterno veio da Itália para o Brasil. O lado materno é mistura de portugueses e italianos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sou descendente principalmente de italianos, meu bisavô paterno veio da Itália para o Brasil. O lado materno é mistura de portugueses e italianos.	1) Descendência italiana por parte do bisavô paterno. Lado materno possui descendência portuguesa e italiana.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência italiana por parte do bisavô paterno. Lado materno possui descendência portuguesa e italiana (1).	**Descendência Européia** 1. Italiana e portuguesa.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 possui uma descendência européia (italiana e portuguesa).

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 5

(1) Brasileiro, (2) índio, (3) negro e (4) italianos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Brasileiro	1) Brasileiro
2) Índio	2) Índio
3) Negro	3) Negro
4) Italianos	4) Italianos

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Brasileiro (1).	**Descendência Brasileira** 1. Brasileira.
2. Índio (2).	**Descendência Indígena** 2. Índio.
3. Negro (3).	**Origem Negra** 3. Negra.
4. Italianos (4).	**Descendência Européia** 4. Italiana.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O sujeito 5 é brasileiro de descendência italiana e brasileira. E de miscigenação racial (branco, negro e amarelo).

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 6

(1) Minha mãe é neta de italianos (pelo lado materno) e (2) seu pai era afro descendente. (3) Pouco se sabe sobre as origens do meu pai; arrisco dizer européias (4) e africanas também.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Minha mãe é neta de italianos (pelo lado materno.	1) Mãe neta de italianos.
2) Seu pai era afro descendente.	2) Pai afro descendente.
3) Pouco se sabe sobre as origens do meu pai; arrisco dizer européias.	3) Sabe pouco da origem do pai arrisca dizer européia.
4) E africanas também.	4) E africana.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Mãe neta de italianos (1). Sabe pouco da origem do pai arrisca dizer européia (3).	**Descendência Européia** 1. Italiana e européia.
2. Pai afro descendente (2). E africana (4).	**Descendência Africana** 2. Africana.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 tem origem materna de descendência italiana e africana. Origem paterna não sabe ao certo, arrisca ser de descendência européia e africana.

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 7

(1) Alemão, italiano, (2) indígena,...

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Alemão, italiano.	1) Alemã e italiana.
2) Indígena.	2) Indígena.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Alemã e italiana (1).	**Descendência Européia** 1. Alemã e italiana.
2. Indígena (2).	**Descendência Indígena** 2. Indígena.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem descendência alemã, italiana e indígena.

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 8

(1) Descendência italiana e espanhola. Família já há mais de 2 gerações no Brasil.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Descendência italiana e espanhola. Família já há mais de 2 gerações no Brasil.	1) Descendência italiana e espanhola.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência italiana e espanhola (1).	**Descendência Européia** 1. Italiana e espanhola.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 tem família de descendência italiana e espanhola, já com várias gerações no Brasil.

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 9

(1) Sou de descendência européia. Meus bisavôs vieram de Portugal (paternos), Itália (materno e paterno) e Espanhola (materna).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sou de descendência européia. Meus bisavôs vieram de Portugal (paternos), Itália (materno e paterno) e Espanhola (materna).	1) Descendência européia: portuguesa, italiana e espanhola.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência européia: portuguesa, italiana e espanhola (1).	**Descendência Européia** 1. Portuguesa, italiana e espanhola.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 tem descendência européia (portuguesa, italiana e espanhola).

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 10

(1) Síria (2) /Italiana/Português (3) /Africana.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Síria.	1) Síria.
2) Italiana/Português.	2) Italiana e portuguesa.
3) Africana.	3) Africana.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Síria (1).	**Descendência Asiática** 1. Síria.
2. Italiana e portuguesa (2).	**Descendência Européia** 2. Italiana e portuguesa.
3. Africana (3).	**Descendência Africana** 3. Africana.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem descendência européia (italiana e portuguesa), asiática (sírio) e africana.

QUESTÃO 4 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 11

(1) Pais brasileiros, avôs também. (2) Bisavôs portugueses e espanhóis por parte de pai. Bisavôs portugueses e italianos por parte de mãe.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Pais brasileiros, avôs também.	1) Brasileira (pais e avôs).
2) Bisavôs portugueses e espanhóis por parte de pai. Bisavôs portugueses e italianos por parte de mãe.	2) Européia: portuguesa, espanhola e italiana

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Brasileira (pais e avôs) (1).	**Descendência Brasileira** 1. Brasileira.
2. Européia: portuguesa, espanhola e italiana (2).	**Descendência Européia** 2. Portuguesa, espanhola e italiana.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem pais e avôs brasileiros. Bisavôs paternos portugueses e espanhóis. Bisavôs maternos portugueses e italianos.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 1

Apresentações vistas em eventos, festas de origem popular e em documentários gravados como, por exemplo, TV Cultura e Futura.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Apresentações vistas em eventos, festas de origem popular e em documentários gravados como, por exemplo, TV Cultura e Futura.	1) Apresentações vistas em eventos, festas de origem popular e em documentários televisivos.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Apresentações vistas em eventos, festas de origem popular e em documentários televisivos (1).	**Pouco Contato** 1. Vistas em eventos, festas e na TV.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 apresenta como referência das manifestações populares brasileiras as vistas em apresentações de eventos, nas festas populares e nos documentários televisivos.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 2

Referências de criança não lembro muito como referência. (1) Só lembro de festa como São Pedro, Exaltação a Santa Cruz, (2) algumas puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios, manifestações da minha cidade.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Só lembro de festa como São Pedro, Exaltação a Santa Cruz.	1) Festa de São Pedro e Santa Cruz.
2) Algumas puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios, manifestações da minha cidade.	2) Puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios e manifestações da minha cidade.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Festa de São Pedro e Santa Cruz (1).	**Festividades** 1. Festa de São Pedro e Santa Cruz.
2. Puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios e manifestações da minha cidade (2).	**Manifestações** 2. Puxadas de rede, cirandas caiçaras, modas de índios e manifestações da minha cidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 tem como referências as lembranças das festas de Santos (São Pedro e Santa Cruz) e das manifestações da sua cidade: puxada de rede, ciranda caiçara e moda de índio.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 3

Hoje depois do trabalho do BPI, creio que se somaram referências, muitas foram reveladoras. (1) Sinto que muitas manifestações, que eu vejo ou aprendo algum movimento, tem algo a ver com meu interior, desperta algo dentro de mim. Me surpreendo um pouco que a maioria delas não tenha relação direta com minha família ou minha criação (pelo menos que eu saiba). (2) Sinto ainda que tenho pouco contato com manifestações populares. Gostaria de ter mais. (3) Quando comecei a ter contato com algumas, principalmente através das aulas de Dança do Brasil, (4) senti algo meio paradoxal: por um lado, parecia uma coisa de outro mundo. Por outro, mexia muito com o meu interior, como se tivesse algo daquilo dentro de mim.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sinto que muitas manifestações, que eu vejo ou aprendo algum movimento, tem algo a ver com meu interior, desperta algo dentro de mim. Me surpreendo um pouco que a maioria delas não tenha relação direta com minha família ou minha criação (pelo menos que eu saiba).	1) Sente nas manifestações algo a ver com o seu interior. Desperta algo.
2) Sinto ainda que tenho pouco contato com manifestações populares. Gostaria de ter mais.	2) Teve pouco contato com as manifestações, apesar de querer ter mais.
3) Quando comecei a ter contato com algumas, principalmente através das aulas de Dança do Brasil (...)	3) Começou a ter contato na graduação em dança.
4) (...)senti algo meio paradoxal: por um lado, parecia uma coisa de outro mundo. Por outro, mexia muito com o meu interior, como se tivesse algo daquilo dentro de mim.	4) Sentimento paradoxal: parece distante (coisa de outro mundo) e próximo (como se tivesse algo daquilo em si).

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Sente nas manifestações algo a ver com meu interior. Desperta algo (1).	**Identificação** 1. Sente nas manifestações algo a ver com meu interior.
2. Teve pouco contato com as manifestações, apesar de querer ter mais (2).	**Pouco Contato** 2. Teve pouco contato.
3. Começou a ter contato na graduação em dança (3).	**Contato na Universidade** 3. Começou a ter contato na graduação.
4. Sentimento paradoxal: parece distante (coisa de outro mundo) e próximo (como se tivesse algo daquilo em si) (4).	**Sentimento paradoxal** 4. De distanciamento e proximidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 começou a ter contato na graduação em dança. Teve pouco contato com as manifestações, apesar de querer ter mais. Sente nas manifestações algo a ver com o seu interior, pois desperta algo nele. Possui sentimentos paradoxais de distanciamento e proximidade.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 4

(1) Para mim só fui ter contato com manifestações populares brasileiras nesse ano quando comecei a ter aulas de Dança do Brasil. (2) Já tinha visto Frevo pela TV algumas vezes e o Maracatu quando uma professora montou (sem ter nenhum dado anterior) para um grupo que eu fazia aulas de *ballet*.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Para mim só fui ter contato com manifestações populares brasileiras nesse ano quando comecei a ter aulas de Dança do Brasil.	1) Contato recente no curso de graduação em dança.
2) Já tinha visto Frevo pela TV algumas vezes e o Maracatu quando uma professora montou (sem ter nenhum dado anterior) para um grupo que eu fazia aulas de ballet.	2) Contato superficial do Frevo pela TV e do Maracatu pela professora de Ballet.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Contato recente no curso de graduação em dança (1).	**Contato na Universidade** 1. Contato recente na universidade.
2. Contato superficial do Frevo pela TV e do Maracatu pela professora de Ballet (2).	**Pouco Contato** 2. Frevo pela TV e Maracatu pela professora de Ballet.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 teve contato com as manifestações populares brasileiras, recentemente no curso de graduação em dança. Contato superficial do Frevo pela TV e do Maracatu pela professora de *Ballet*.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 5

Carnaval, Festa de Paraitins, Baianas (Candomblé).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Carnaval, Festa de Paraitins, Baianas (Candomblé).	1) Carnaval, Festa de Paraitins e Candomblé.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Carnaval, Festa de Paraitins e Candomblé (1).	**Festividades** 1) Carnaval, Festa de Paraitins e Candomblé.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 tem como referências das manifestações populares brasileiras as seguintes festividades: o Carnaval, o Boi de Paraitins e o Candomblé.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 6

(1) Constituem, para mim, expressão coletiva, carregada de sentimentos relacionadas a história do povo; (2) expressão poética, da qual todos os indivíduos necessitam.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Constituem, para mim, expressão coletiva, carregada de sentimentos relacionadas a história do povo	1) Expressão coletiva do povo carregada de sentimentos. .
2) Expressão poética, da qual todos os indivíduos necessitam.	2) Expressão poética que todos necessitam.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Expressão coletiva do povo carregada de sentimentos (1). Expressão poética que todos necessitam (2).	**Definição** 1. Expressão coletiva, poética e carregada de sentimentos de um povo, que todos necessitam.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

As manifestações populares brasileiras são para o Sujeito 6 expressões coletivas carregadas de sentimentos e expressões poéticas, dos quais todos necessitam.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 7

(1) Algo bem característico, que seja forte em algumas regiões do país. (2) É cultura pouco valorizada e exercida em regiões menos desenvolvidas.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Algo bem característico, que seja forte em algumas regiões do país.	1) Algo característico com traços regionais.
2) É cultura pouco valorizada e exercida em regiões menos desenvolvidas.	2) Cultura pouco valorizada e exercida em regiões menos desenvolvidas.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Algo característico com traços regionais (1). Cultura pouco valorizada e exercida em regiões menos desenvolvidas (2).	**Definição** 1. Cultura pouco valorizada, com traços regionais e exercida em regiões menos desenvolvidas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

Para o Sujeito 7 as manifestações populares brasileiras pertencem a uma cultura pouco valorizada, com traços regionais e exercida em regiões menos desenvolvidas.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 8

(1) Gosto muito das danças, da musica, de assistir e de participar quando posso... (2) Já entrei em contato direto com Maracatu, Coco, Capoeira e assistindo: Cavalo- Marinho, maculelê e outras. (3) Sempre me identifiquei muito com as culturas e cantos que envolvam tambores e é a dança que me dá mais prazer.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Gosto muito das danças, da musica, de assistir e de participar quando posso...	1) Gosta muito.
2) Já entrei em contato direto com Maracatu, Coco, Capoeira e assistindo: Cavalo- Marinho, maculelê e outras.	2) Contato com as seguintes manifestações: Maracatu, Coco, Capoeira, Cavalo- Marinho, Maculelê e outras.
3) Sempre me identifiquei muito com as culturas e cantos que envolvam tambores e é a dança que me dá mais prazer.	3) Identifica-se com manifestações que envolvam tambores e é a dança que lhe dá prazer.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Gosta muito (1). Identifica-se com manifestações que envolvam tambores e é a dança que lhe dá prazer (3).	**Identificação** 1. Gosta e identifica-se.
2. Contato com as seguintes manifestações: Maracatu, Coco, Capoeira, Cavalo- Marinho, Maculelê e outras (2).	**Manifestações** 2. Maracatu, Coco, Capoeira, Cavalo- Marinho e Maculelê.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 gosta muito e identifica-se, em especial com a dança que lhe dá mais prazer. Já teve contato com as seguintes manifestações: Maracatu, Coco, Capoeira, Cavalo- Marinho e Maculelê.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 9

(1) Meus contatos com as manifestações populares brasileiras foram aprofundados (e até mesmo conhecidos) a partir do contato com a universidade.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Meus contatos com as manifestações populares brasileiras foram aprofundados (e até mesmo conhecidos) a partir do contato com a universidade.	1) Contato, conhecimento e aprofundamento com as manifestações, na universidade.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Contato, conhecimento e aprofundamento com as manifestações, na universidade (1).	**Contato na universidade** 1. Contato, conhecimento e aprofundamento na universidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 teve contato com as manifestações populares brasileiras iniciado e aprofundado na universidade.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 10

(1) Minhas referências em relação as manifestações populares brasileiras estão intimamente ligada aos festejos folclóricos, e as danças, músicas, vestimenta relacionadas a elas. Exemplo: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Minhas referências em relação as manifestações populares brasileiras estão intimamente ligada aos festejos folclóricos, e as danças, músicas, vestimenta relacionadas a elas. Exemplo: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc.	1) Referências ligadas aos festejos folclóricos, tais como: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Referências ligadas aos festejos folclóricos, tais como: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc (1).	**Festejos Folclóricos** 1. Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo-Marinho.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem referências ligadas aos festejos folclóricos, tais como: Festa do Divino, Folia de Reis, nações de Maracatu, Cavalo- Marinho, etc.

QUESTÃO 5 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 11

(1) Pouca referência. (2) Maior parte de Samba, anterior a faculdade. Capoeira também de criança. Já na faculdade interesse por manifestações populares como Jongo, Umbigada e Maracatu.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Pouca referência.	1) Pouca referência.
2) Maior parte de Samba, anterior a faculdade. Capoeira também de criança. Já na faculdade interesse por manifestações populares como Jongo, Umbigada e Maracatu.	2) Contato com as seguintes manifestações: Samba, Capoeira, Jongo, Umbigada e Maracatu.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Pouca referência (1).	**Pouco Contato** 1. Pouca referência.
2. Contato com as seguintes manifestações: Samba, Capoeira, Jongo, Umbigada e Maracatu (2).	**Manifestações** 2. Samba, Capoeira, Jongo, Umbigada e Maracatu.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem pouca referência. Contato com as seguintes manifestações: Samba, Capoeira, Jongo, Umbigada e Maracatu.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 1

(1) Um grande quintal com árvores, terras e animais, mas que foi invadido pelo "desenvolvimento" da cidade grande.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Um grande quintal com arvores, terras e animais, mas que foi invadido pelo desenvolvimento da cidade grande.	1) Grande quintal com árvores, terras e animais.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Grande quintal com árvores, terras e animais (1).	**Quintal** 1. Grande quintal com árvores, terras e animais.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 tem como referência de sua terra de origem um grande quintal com árvores, terras e animais, mas que foi invadido pelo desenvolvimento da cidade grande.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 2

(1) De Taubaté nenhuma, pois eu fui com seis meses para Ubatuba. Então minha terra de origem é Ubatuba.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) De Taubaté nenhuma, pois eu fui com seis meses para Ubatuba. Então minha terra de origem é Ubatuba.	1) Referência de Ubatuba, cidade em que viveu.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Referência de Ubatuba, cidade em que viveu. (1).	**Cidade onde viveu** 1. Ubatuba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 tem como referência de sua terra de origem a cidade de Ubatuba, cidade em que viveu.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 3

(1) Batatais. Hoje sei que acontece (ou acontecia, pelo menos) muito mais coisas de manifestações populares naquela região do que eu podia imaginar. Na verdade, não imaginava nada, porque não me lembro de quase nada na minha infância que tenha conexão com cultura popular. (2) A única coisa é que Batatais era, há alguns anos atrás, famosa por seu desfile de escolas de Samba. Eu saí duas vezes no Carnaval. Sei que meus pais saiam em blocos de rua, minhas avós costuravam as fantasias. (3) Eu dificilmente falo que sou de Batatais, pois nunca nem morei lá. Sempre morei em Ribeirão Preto. Mas minha família toda é de Batatais, algumas pessoas de Franca. (4) Eu ia muito a Batatais quando era criança. Ainda vou de vez em quando. A impressão é de uma cidade pacata e tediosa onde nada acontece.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Batatais. Hoje sei que acontece (ou acontecia, pelo menos) muito mais coisas de manifestações populares naquela região do que eu podia imaginar. Na verdade, não imaginava nada, porque não me lembro de quase nada na minha infância que tenha conexão com cultura popular.	1) Não se lembra de quase nada da sua cidade natal que tenha conexão com cultura popular.
2) A única coisa é que Batatais era, há alguns anos atrás, famosa por seu desfile de escolas de Samba. Eu saí duas vezes no Carnaval. Sei que meus pais saiam em blocos de rua, minhas avós costuravam as fantasias.	2) Referências do Carnaval de Batatais.
3) Eu dificilmente falo que sou de Batatais, pois nunca nem morei lá. Sempre morei em Ribeirão Preto. Mas minha família toda é de Batatais, algumas pessoas de Franca.	3) Dificilmente fala que é de Batatais, pois sempre morou em Ribeirão Preto.
4) Eu ia muito a Batatais quando era criança. Ainda vou de vez em quando. A impressão é de uma cidade pacata e tediosa onde nada acontece.	4) Impressão da cidade natal como pacata e tediosa.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Não se lembra de quase nada da sua cidade natal que tenha conexão com cultura popular (1). Impressão da cidade natal como pacata e tediosa (4).	**Cidade Natal** 1. Pacata e tediosa.
2. Referências do Carnaval de Batatais (2).	**Festividades** 2. Referências do Carnaval de Batatais.
3. Dificilmente fala que é de Batatais, pois sempre morou em Ribeirão Preto (3).	**Cidade onde viveu** 3. Ribeirão Preto.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 não se lembra de quase nada da sua cidade natal que tenha conexão com cultura popular. A uma referência que tem de sua cidade natal é o Carnaval. Dificilmente fala que é de Batatais, pois sempre morou em Ribeirão Preto.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 4

(1) Morei somente dois anos e pouco na minha terra de origem, por isso não consigo trazer muita referência. Hoje trago algumas sensações de lá, como alguns cheiros específicos que aparecem "do nada", ou alguns fatos que surgem do nada. Quando estou nesta cidade fico com vontade de não ir mais embora, parece que algo me prende lá, mas não consigo explicar.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Morei somente dois anos e pouco na minha terra de origem, por isso não consigo trazer muita referência. Hoje trago algumas sensações de lá, como alguns cheiros específicos que aparecem "do nada", ou alguns fatos que surgem do nada. Quando estou nesta cidade fico com vontade de não ir mais embora, parece que algo me prende lá, mas não consigo explicar.	1) Apesar de ter pouca referência de sua cidade natal (como cheiros e fatos) quando está nela não quer ir embora.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Apesar de ter pouca referência de sua cidade natal (como cheiros e fatos) quando está nela não quer ir embora (1).	**Cidade Natal** 1. Pouca referência.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4, apesar de ter pouca referência de sua cidade natal (como cheiros e fatos), quando está nela não quer ir embora.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 5

(1) Meus pais, minha mãe, meu tio *(in memorian)*, minha avó paterna *(in memorian)*, minha bisa *(in memorian)*, minha tia *(in memorian)*.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Meus pais. Minha mãe. Meu tio (in memorian). Minha avó paterna (in memorian). Minha bisa (in memorian). Minha tia (in memorian).	1) Pais, tios, avó paterna e bisavó.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Pais, tios, avó paterna e bisavó (1).	**Familiares** 1. Pais, tios, avó paterna e bisavó.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 tem como referência de sua terra de origem os seus pais e os seus familiares (tios, avó e bisa), que já faleceram.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 6

(1) Sinto uma relação de contigüidade do meu corpo, ou mais ainda, da minha existência, com a minha terra de origem. Onde quer que eu esteja eu tenho essa sensação. E quando estou lá me sinto seguro e livre.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sinto uma relação de contigüidade do meu corpo, ou mais ainda, da minha existência, com a minha terra de origem. Onde quer que eu esteja eu tenho essa sensação. E quando estou lá me sinto seguro e livre.	1) Sentimento de contigüidade, de segurança e liberdade.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Sentimento de contigüidade, de segurança e liberdade (1).	**Sentimento** 1. Sentimento de contigüidade, de segurança e liberdade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 tem como referência de sua terra de origem um sentimento de contigüidade, de segurança e liberdade.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 7

(1) Pouco valorizada e influenciada pela cultura estrangeira.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Pouco valorizada e influenciada pela cultura estrangeira.	1) Desvalorizada e influenciada pela cultura estrangeira.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Desvalorizada e influenciada pela cultura estrangeira (1).	**Cidade Natal** 1. Desvalorizada e influenciada pela cultura estrangeira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem como referência a sua cidade natal a qual é desvalorizada e influenciada pela cultura estrangeira.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 8

(1) São Paulo? Uma mistura onde tem tudo e mais um pouco.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) São Paulo? Uma mistura onde tem tudo e mais um pouco.	1) São Paulo: uma mistura onde tem tudo.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. São Paulo: uma mistura onde tem tudo (1).	**Cidade Natal** 1. São Paulo: uma mistura onde tem tudo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal, que é uma mistura onde tem tudo.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 9

(1) Minha terra de origem é conhecida pelo seu desenvolvimento do agronegócio. Tornou-se uma cidade de porte grande, mas com uma população voltada a valores conservadores. É um centro de referência para as cidades que englobam sua região. Carrega marcas dos cafezais e das usinas de álcool.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Minha terra de origem é conhecida pelo seu desenvolvimento do agronegócio. Tornou-se uma cidade de porte grande, mas com uma população voltada a valores conservadores. É um centro de referência para as cidades que englobam sua região. Carrega marcas dos cafezais e das usinas de álcool.	1) Cidade natal: tem um desenvolvimento do agronegócio e possui valores conservadores.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Cidade natal: tem um desenvolvimento do agronegócio e possui valores conservadores (1).	**Cidade Natal** 1. Tem um desenvolvimento do agronegócio e possui valores conservadores.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal, que tem um desenvolvimento do agronegócio e possui valores conservadores.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 10

(1) Em relação a minha terra de origem, Piracicaba, três imagens me vêm a cabeça: o rio, que da nome à cidade e perpassa, as abundantes plantações de cana e a idéia do caipira e todos os símbolos que essa figura traz consigo (ex: moda de viola).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Em relação a minha terra de origem, Piracicaba, três imagens me vêm a cabeça: o rio, que da nome à cidade e perpassa, as abundantes plantações de cana e a idéia do caipira e todos os símbolos que essa figura traz consigo (ex: moda de viola).	1) Piracicaba: o rio, as plantações de cana e a idéia do caipira.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Piracicaba: o rio, as plantações de cana e a idéia do caipira (1).	**Cidade Natal** 1. Piracicaba: o rio, as plantações de cana e a idéia do caipira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal de Piracicaba, com seu rio, suas plantações de cana e a idéia do caipira.

QUESTÃO 6 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 11

(1) Campinas, período colonial, grande região aristocrática e escravocrata (plantação de café). Posterior formação industrial, econômica e geográfica bem distinta (leste rico, oeste mais pobre – "do outro lado da Anhanguera").

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Campinas, período colonial, grande região aristocrática e escravocrata (plantação de café). Posterior formação industrial, econômica e geográfica bem distinta (leste rico, oeste mais pobre – "do outro lado da Anhanguera").	1) Campinas: cidade de origem aristocrática e escravocrata, e que atualmente possui distinções econômicas e sociais.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Campinas: cidade de origem aristocrática e escravocrata, e que atualmente possui distinções econômicas e sociais (1).	**Cidade Natal** 1. Campinas: de origem aristocrática e escravocrata, que tem distinções econômicas e sociais.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal, Campinas, de origem aristocrática e escravocrata, e que, atualmente, possui distinções econômicas e sociais.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 1

(1) Cinemas, barzinhos com música ao vivo, shoppings e às vezes teatro e dança.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Cinemas, barzinhos com música ao vivo, shoppings e às vezes teatro e dança.	1) Cinema, bar, shopping e apresentações de teatro e dança.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Cinema, bar, shopping e apresentações de teatro e dança (1).	**Atividades de Lazer** 1. Cinema, bar, shopping e apresentações de teatro e dança.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O sujeito 1 tem como referência de sua cultura regional cinema, bares, shoppings e apresentações de teatro e dança.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 2

(1) É pouco definida para mim, mas tenho os festejos populares e a presença dos índios guaranis de Ubatuba.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) É pouco definida para mim, mas tenho os festejos populares e a presença dos índios guaranis de Ubatuba.	1) Festejos populares e os índios guaranis de Ubatuba.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Festejos populares e os índios guaranis de Ubatuba (1).	**Segmentos Culturais** 1. Festejos populares e os índios guaranis de Ubatuba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 tem pouca definição, mas cita os índios guaranis da região.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 3

(1) Tenho pouco contato, eu sinto. Minha família tem pouco contato. Me sinto um pouco carente neste aspecto. Careço de maior investigação também, eu acho.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Tenho pouco contato, eu sinto. Minha família tem pouco contato. Me sinto um pouco carente neste aspecto. Careço de maior investigação também, eu acho.	1) Tem pouco contato e carece de investigação.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Tem pouco contato e carece de investigação (1).	**Pouco Contato** 1. Tem pouco contato e carece de investigação.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 tem pouco contato e carece de investigação.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 4

(1) O que eu poderia descrever não seria muito sobre cultura, poderia ser classificado como religião, mas sempre freqüentei procissões de eventos católicos em alguns feriados santos, algumas festas e quermesses católicas.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) O que eu poderia descrever não seria muito sobre cultura, poderia ser classificado como religião, mas sempre freqüentei procissões de eventos católicos em alguns feriados santos, algumas festas e quermesses católicas.	1) Referências religiosa católica, através de procissões, festas e quermesses

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Referências religiosa católica, através de procissões, festas e quermesses (1).	**Religião Católica** 1. Procissões, festas e quermesses.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem como referência a religião católica, através de procissões, festas e quermesses.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 5

(1) Carnaval.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Carnaval.	1) Carnaval.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Carnaval (1).	**Festividade** 1. Carnaval.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 tem como referência de sua cultura regional o Carnaval.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 6

(1) Uma gama de sentimentos e circunstâncias herdada da ancestralidade. (2) Vejo, também, como uma busca de identidade coletiva e um conforto no se identificar.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Uma gama de sentimentos e circunstâncias herdada da ancestralidade.	1) Circunstâncias herdadas.
2) Vejo, também, como uma busca de identidade coletiva e um conforto no se identificar.	2) Busca de identidade coletiva.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Circunstâncias herdadas (1).	**Costumes Antigos** 1. Circunstâncias herdadas.
2. Busca de identidade coletiva (2).	**Pouco Contato** 2. Busca de identidade coletiva.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 tem como referência a ancestralidade (circunstâncias herdadas) e uma busca de identidade coletiva.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 7

(1) Alguns pontos fortes que ainda cultivam costumes antigos e na maior parte uma grande influencia norte-americana.
(2) Também há valor e forte prática de religião, ainda sobressaindo a católica.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Alguns pontos fortes que ainda cultivam costumes antigos e na maior parte uma grande influencia norte-americana.	1) Costumes antigos e uma grande influência norte americana.
2) Também há valor e forte prática de religião, ainda sobressaindo a católica.	2) Forte prática da religião católica.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Costumes antigos com uma grande influência norte americana (1).	**Costumes Antigos** 1. Grande influência norte americana.
2. Forte prática da religião católica (2).	**Religião Católica** 2. Forte prática.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem como referência os costumes antigos, uma grande influência norte-americana e a forte prática da religião católica.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 8

(1) Pouca. Conheço mais sobre outros estados na verdade.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Pouca. Conheço mais sobre outros estados na verdade.	1) Pouco conhecimento.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Pouco conhecimento (1).	**Pouco Contato** 1. Pouco conhecimento.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 tem pouco conhecimento.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 9

(1) A cultura que envolve minha vida é caipira. Modas de viola, Folias de Reis, cavalgadas, Catira.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) A cultura que envolve minha vida é caipira. Modas de viola, Folias de Reis, cavalgadas, Catira.	1) Cultura caipira: moda de viola, Folia de Reis, cavalgadas e Catira.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Cultura caipira: moda de viola, Folia de Reis, cavalgadas e Catira (1).	**Segmentos Culturais** 1. Cultura Caipira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 tem como referência a cultura caipira: moda de viola, Folia de Reis, cavalgadas e Catira.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 10

(1) Do que me conecta ao interior de São Paulo, as manifestações da cultura caipira, moda de viola, festejos religiosos, festa do Divino, Sírio de Nazaré, Festas Juninas.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Do que me conecta ao interior de São Paulo, as manifestações da cultura caipira, moda de viola, festejos religiosos, festa do Divino, Sírio de Nazaré, Festas Juninas.	1) Cultura caipira: moda de viola, festa do Divino, Sírio de Nazaré e Festas Juninas.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Cultura caipira: moda de viola, festa do Divino, Sírio de Nazaré e Festas Juninas. (1).	**Segmentos Culturais** 1. Cultura Caipira.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem como referência a cultura caipira: moda de viola, festa do Divino, Sírio de Nazaré e Festas Juninas.

QUESTÃO 7 – QUESTIONÁRIO INICIAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 11

(1) Cultura regional campineira rica em tradição e grupos culturais africanos, características da identidade negra em luta contra a escravidão. (2) Grupos de Samba e blocos de Carnaval. (3) Pela família bastante influência de modos italianos da avó (matriarca) e musicais da era do ouro do radio pelo avô (ambos por parte de mãe). Pelos pais contato musical de festivais (em especial Elis Regina e Chico Buarque) e bossa nova.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Cultura regional campineira rica em tradição e grupos culturais africanos, características da identidade negra em luta contra a escravidão.	1) Grupos culturais africanos de Campinas.
2) Grupos de Samba e blocos de Carnaval.	2) Grupos de Samba e blocos de Carnaval.
3) Pela família bastante influência de modos italianos da avó (matriarca) e musicais da era do ouro do radio pelo avô (ambos por parte de mãe). Pelos pais contato musical de festivais (em especial Elis Regina e Chico Buarque) e bossa nova.	3) Programas musicais dos rádios e dos festivais televisivos.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Grupos culturais africanos de Campinas (1).	**Segmentos Culturais** 1. Grupos culturais africanos de Campinas.
2. Grupos de Samba e blocos de Carnaval (2).	**Festividades** 2. Carnaval.
3. Programas musicais dos rádios e dos festivais televisivos (3).	**Atividades de Lazer** 3. Programas musicais (rádio e TV).

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem como referência os grupos culturais africanos de Campinas, o Carnaval e os programas musicais (rádio e TV).

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 1

(1) Italiana, Portuguesa e Espanhola. (2) A origem da família é do interior de São Paulo, minha mãe é de Itajú, perto de Bauru, meu pai é de Monte-Mor, próximo de Campinas, bem como seus pais. (3) Minha avó materna era de Bauru, perto de Itajú e meu avô materno era do interior do Paraná, próximo à Ponta Grossa.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Italiana, Portuguesa e Espanhola	1) Italiana, Portuguesa e Espanhola
2) A origem da família é do interior de São Paulo, minha mãe é de Itajú, perto de Bauru, meu pai é de Monte-Mor, próximo de Campinas, bem como seus pais.	2) Origem do interior do estado de São Paulo. Mãe de Itajú, cidade próxima a Bauru. Pai de Monte-Mor, cidade próxima a Campinas. Avôs paternos são também de Monte-Mor.
3) Minha avó materna era de Bauru, perto de Itajú e meu avô materno era do interior do Paraná, próximo à Ponta Grossa.	3) Avó materna de Bauru. Avô materno do interior do Paraná, próximo a cidade de Ponta Grossa.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Italiana, Portuguesa e Espanhola (1)	**Descendência Européia** 1. Italiana, Portuguesa e Espanhola
2. Origem do interior do estado de São Paulo. Mãe de Itajú, cidade próxima a Bauru. Pai de Monte-Mor, cidade próxima a Campinas. Avôs paternos são também de Monte-Mor (2) Avó materna de Bauru (3).	**Origem do Interior do Estado de São Paulo** 2. Itajú e Monte-Mor.
3. Avô materno do interior do Paraná, próximo a cidade de Ponta Grossa. (3)	**Origem do Interior do Estado do Paraná** 3. Próximo de Ponta Grossa.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 possui uma descendência européia e uma origem familiar do interior do Estado de São Paulo e do Paraná.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 2

(1) Meus pais são filhos de famílias do Vale (do Paraíba) mesmo. (2) Meus bisas são europeus, mas vieram para trabalhar aqui no Brasil. (3) Mas a família em si é tudo do Vale do Paraíba.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Meus pais são filhos de famílias do Vale (do Paraíba) mesmo.	1) Pais são filhos de famílias vale-paraibanas.
2) Meus bisas são europeus, mas vieram para trabalhar aqui no Brasil.	2) Bisavós e bisavôs de origem européia, mas que vieram trabalhar no Brasil e aqui residiram.
3) Mas a família em si é tudo do Vale do Paraíba.	3) Família toda do Vale do Paraíba.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Pais são filhos de famílias vale-paraibanas (1). Família toda do Vale do Paraíba (3).	**Origem do Interior do Estado de São Paulo** 1. Vale do Paraíba.
2. Bisavós e bisavôs de origem européia, mas que vieram trabalhar no Brasil e aqui residiram (3).	**Descendência Européia** 2. Bisavós e bisavôs de origem européia.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 possui um descendência européia e uma origem do interior do Estado de São Paulo.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 3

(1) Português, (2) índio, (3) sírio-libanês, (1) italiano, (1) austro-húngaro, (4) brasileiros. (5) Um tanto de tudo. (6) Ainda não descobri nenhuma referência negra, mas desconfio muito... Essa parte que se diz sírio-libanesa, no fim das contas, me parecem mais um bando de caboclos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Português, italiano, austro-húngaro.	1) Européia: português, italiano e austro-húngaro.
2) Índio.	2) Índio.
3) Sírio-Libanês	3) Asiática: sírio-libanês
4) Brasileiros	4) Brasileiros
5) Um tanto de tudo.	5) Um tanto de tudo
6) Ainda não descobri nenhuma referência negra, mas desconfio muito... Essa parte que se diz sírio-libanesa, no fim das contas, me parecem mais um bando de caboclos.	6) Acredita possuir referência negra. Desconfia de que há miscigenação na família.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Européia: português, italiano e austro-húngaro (1).	**Descendência Européia** 1. Português, italiano e austro-húngaro
2. Índio (2)	**Descendência Indígena** 2. Índio.
3. Sírio-Libanês (3).	**Descendência Asiática** 3. Sírio-Libanês.
4. Brasileiros. (4)	**Descendência Brasileira** 4. Brasileiros.
4. Um tanto de tudo (5). Desconfia de que há miscigenação na família (6).	**Origem Miscigenada** 4. Um tanto de tudo.
5. Acredita possuir referência negra. Desconfia de que há miscigenação na família (6).	**Descendência Negra** 5. Acredita possuir referências negras.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 possui uma origem miscigenada de descendência européia, asiática, indígena, brasileira e negra.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 4

(1) A descendência que minha família sempre diz é de ser descendente de italianos, portugueses e espanhóis. (2) Mas depois de pesquisar para o inventario descobri que tenho raízes negras e (3) indígenas, um pouco distante, mas tenho. (4) Sou uma mistura de diferentes culturas.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) A descendência que minha família sempre diz é de ser descendente de italianos, portugueses e espanhóis.	1) Família diz possuir uma descendência italiana, portuguesa e espanhola.
2) Mas depois de pesquisar para o inventario descobri que tenho raízes negras e indígenas, um pouco distante, mas tenho.	2)Descobriu raízes distantes negras.
3) (...) e indígenas, um pouco distante, mas tenho.	3) Descobriu raízes distantes indígenas.
4) Sou uma mistura de diferentes culturas.	4) Considera-se uma mistura de diferentes culturas

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Família diz possuir uma descendência italiana, portuguesa e espanhola. (1)	**Descendência Européia** 1. Italiana, portuguesa e espanhola.
2. Descobriu raízes distantes negras (2).	**Descendência Negra** 2. Descobriu raízes distantes negras.
3. Descobriu raízes distantes indígenas (3).	**Descendência Indígena** 3. Descobriu raízes distantes indígenas.
4. Considera-se uma mistura de diferentes culturas (4).	**Origem Miscigenada** 4. Mistura de diferentes culturas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 possui uma descendência européia, negra, indígena e miscigenada.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 5

(1) Sou descendente dos meus pais, dos meus avôs, tios, bisa. Sou mistura de todos parentes, que quanto mais eu conheço, mais acho que mistura tudo e que veio tudo para mim desde o sangue a herança e a convivência. (2) Meu pai é de índio e negro. Acho que o pai dele devia ser (negro) e a mãe também era mulata, próximo de índio. Avó (índia e negra) e bisa que até morava na tribo. (3) Minha mãe é de brasileiros, diz (ela) que é italiana por causa do sobrenome XXXX, mas ela nunca me fala de alguém que veio da Itália. Acho que talvez a mãe da bisavó da minha mãe (tenha vindo da Itália).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sou descendente dos meus pais, dos meus avôs, tios, bisa. Sou mistura de todos parentes, que quanto mais eu conheço, mais acho que mistura tudo e que veio tudo para mim desde o sangue a herança e a convivência.	1) Uma mistura (hereditária e de convivência) de todos os seus parentes.
2) Meu pai é de índio e negro. Acho que o pai dele devia ser (negro) e a mãe também era mulata, próximo de índio. Avó (índia e negra) e bisa que até morava na tribo.	2) Pai de origem indígena e negra. Avô paterno devia ser negro. Avó materna mulata e de origem indígena, bem como, sua bisavó.
3) Minha mãe é de brasileiros, diz (ela) que é italiana por causa do sobrenome XXXX, mas ela nunca me fala de alguém que veio da Itália. Acho que talvez a mãe da bisavó da minha mãe (tenha vindo da Itália).	3) Mãe brasileira, mas considera-se de descendência italiana por causa do sobrenome. Talvez sua tataravó tenha vindo da Itália.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Uma mistura (hereditária e de convivência) de todos os seus parentes (1). Pai de origem indígena e negra (2). Avó materna mulata e de origem indígena, bem como, sua bisavó (2). Mãe brasileira, mas considera-se de descendência italiana por causa do sobrenome. Talvez sua tataravó tenha vindo da Itália (3).	**Origem Miscigenada** 1. Uma mistura.
2. Pai de origem indígena e negra (2). Avó materna mulata e de origem indígena, bem como, sua bisavó (2).	**Descendência Indígena** 2. Pai, avó materna e bisavó materna de descendência indígena.
3. Pai de origem indígena e negra (2). Avó materna mulata e de origem indígena, bem como, sua bisavó (2).	**Descendência Negra** 3. Pai, avó materna e bisavó materna de descendência negra.
4. Mãe brasileira (3).	**Descendência Brasileira** 4. Mãe brasileira.
5. Mãe brasileira, mas considera-se de descendência italiana por causa do sobrenome. Talvez sua tataravó tenha vindo da Itália (3).	**Referência Européia no Sobrenome** 5. Mãe considera-se de descendência italiana por causa do sobrenome.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 possui uma origem miscigenada de descendência indígena, negra, brasileira e européia.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 6

(1) Os avós maternos da minha mãe vieram da Itália, do sul. (2) E os avós paternos eram mulatos do interior de Minas, da região de Parapoeba. (3) Sobre a origem da família do meu pai, o pouco que sei é que eram do triângulo mineiro e meu avô, José, ferroviário, levou a família pra várias cidades na busca de boas condições de vida para seus 11 filhos. (4) Pra mim a origem da família não se dá apenas pelos encontros, mas também dentro de nós. A origem da minha família sou eu, o sentimento de viver, um sentimento/significado vital.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Os avos maternos da minha mãe vieram da Itália, do sul.	1) Avos maternos italianos.
2) E os avos paternos eram mulatos do interior de Minas, da região de Parapoeba.	2) Avos paternos mulatos e do interior do estado de Minas Gerais, da região de Parapoeba.
3) Sobre a origem da família do meu pai, o pouco que sei é que eram do triângulo mineiro e meu avô, José, ferroviário, levou a família pra várias cidades na busca de boas condições de vida para seus 11 filhos.	3) Família paterna do interior de Minas Gerais, do triângulo mineiro.
4) Pra mim a origem da família não se dá apenas pelos encontros, mas também dentro de nós. A origem da minha família sou eu, o sentimento de viver, um sentimento/significado vital.	4) Para ele a origem familiar é interna, um sentimento de vitalidade.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Avos maternos italianos (1).	**Descendência Européia** 1. Italiana
2. Avos paternos mulatos e do interior do estado de Minas Grais, da região de Parapoeba. (2). Família paterna do interior de Minas Gerais, do triângulo mineiro (3).	**Origem do Interior do Estado de Minas Gerais** 2. Região de Parapoeba e do triângulo Mineiro.
3. Avos paternos mulatos (2).	**Origem Miscigenada** 3. Mulatos.
4. Para ele a origem familiar é interna, um sentimento de vitalidade (4).	**Origem Interna** 4. Sentimento de vitalidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 possui uma origem miscigenada de descendência européia e do interior do Estado de Minas Gerais. Para ele a origem familiar é interna, um sentimento de vitalidade.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 7

(1) Vasta descendência européia, (2) indígena e (3) provavelmente negra e (4) turca. (5) Além de possuir judeus e padres.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Vasta descendência européia	1) Descendência européia
2) (Vasta descendência) indígena	2) Descendência indígena
3) (...) e provavelmente negra	3) Provável descendência negra
4) (...) e provavelmente turca	4) Provável descendência turca
5) Além de possuir judeus e padres	5) Descendência religiosa judaica e católica

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência européia (1). Provável descendência turca (4).	**Descendência Européia** 1. Européia e turca.
2. Descendência indígena (2).	**Descendência Indígena** 2. Descendência Indígena.
3. Provável descendência negra (3).	**Descendência Negra** 3. Provável descendência negra.
4. Descendência religiosa judaica e católica (5).	**Descendência Religiosa** 4. Descendência religiosa judaica e católica.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 possui uma descendência européia, indígena, negra e religiosa.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 8

(1) Descendo de espanhóis, (2) portugueses, (3) italianos e (4) índios.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Descendo de espanhóis	1) Descendência espanhola
2) (Descendo de) portugueses	2) Descendência portuguesa
3) (Descendo de) italianos	3) Descendência italiana
4) (Descendo de) índios	4) Descendência indígena

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência espanhola (1). Descendência portuguesa(2). Descendência italiana (3).	**Descendência Européia** 1. Espanhola, portuguesa e italiana.
1. Descendência indígena (4).	**Descendência Indígena** 2. Descendência indígena.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 possui descendência européia e indígena.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 9

(1) Apesar de ter uma família que traz a referência, com os sobrenomes, do povo europeu (italiano, português e espanhol), (2) minha família hoje conhecida, que convivi, viveu e cresceu no Brasil, na região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Apesar de ter uma família que traz a referência, com os sobrenomes, do povo europeu (italiano, português e espanhol) (...)	1) A família traz referências européias (italiana, portuguesa e espanhola) nos sobrenomes.
2) (...) minha família hoje conhecida, que convivi, viveu e cresceu no Brasil, na região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto.	2) A família é brasileira da região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	**UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS**
1. A família traz referências européias (italiana, portuguesa e espanhola) nos sobrenomes (1).	**Referência Européia no Sobrenome** 1. Sobrenome italiano, português e espanhol.
2. A família é brasileira da região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto (2).	**Descendência Brasileira** 2. Família brasileira.
3. A família é brasileira da região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto (2).	**Origem do Interior do Estado de Goiás** 3. Da região do interior de Goiás.
4. A família é brasileira da região do interior de Goiás e de Ribeirão Preto (2).	**Origem do Interior do Estado de São Paulo** 4. Ribeirão Preto.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 possui referências européias nos sobrenomes dos familiares e é de descendência brasileira, de origem do interior dos Estados de Goiás e São Paulo.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 10

(1) Na parte paterna: sírio e (2) africano. (3) Na parte materna: italiano, português e (4) índio.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Na parte paterna: sírio e (...)	1) Descendência paterna síria.
2) (Na parte paterna: sírio) e africano	2) Descendência paterna africana
3) Na parte materna: italiano, português e (...)	3) Descendência materna italiana e portuguesa.
4) (Na parte materna: italiano, português) e índio.	4) Descendência materna indígena.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência paterna síria (1).	**Descendência Asiática** 1. Descendência paterna Síria
2. Descendência paterna africana (2).	**Descendência Africana** 2. Descendência paterna africana.
3. Descendência materna italiana e portuguesa (3).	**Descendência Européia** 3. Italiana e Portuguesa.
4. Descendência materna indígena (4).	**Descendência Indígena** 4. Descendência materna indígena.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 possui descendência asiática, africana, européia e indígena.

QUESTÃO 4 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A DESCENDÊNCIA E A ORIGEM DA SUA FAMÍLIA?

SUJEITO 11

(1) Sobre etnias, maioria da família portuguesa, de ambos os lados, e da parte da minha avó materna, italiana. (2) Do local todos, desde a vinda ao Brasil, moram em Campinas, e os locais principais são Vila Industrial, Cambuí e Bonfim. (3) Na pesquisa não apareceu nenhuma descendência nem indígena, nem negra.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sobre etnias, maioria da família portuguesa, de ambos os lados, e da parte da minha avó materna, italiana.	1) Descendência familiar de etnias portuguesa e italiana.
2) Do local todos, desde a vinda ao Brasil, moram em Campinas, e os locais principais são Vila Industrial, Cambuí e Bonfim.	2) Desde que seus familiares vieram ao Brasil residem na cidade de Campinas.
3) Na pesquisa não apareceu nenhuma descendência nem indígena, nem negra.	3) Sem descendência indígena e negra.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Descendência familiar de etnias portuguesa e italiana (1).	**Descendência Européia** 1. Portuguesa e Italiana.
2. Desde que seus familiares vieram ao Brasil residem na cidade de Campinas (2).	**Origem do Interior do Estado de São Paulo** 2. Campinas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 possui descendência européia e origem do interior do Estado de São Paulo.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 1

(1) O Maracatu, o Boi, o Candomblé, a Folia de Reis, o Samba, o Carnaval, a Congada, o Batuque de Umbigada, o Frevo, as Quadrilhas das Festas Juninas, o Tambor de Crioula, as "procissões", as festas populares do folclore.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) O Maracatu, o Boi, o Candomblé, a Folia de Reis, o Samba, o Carnaval, a Congada, o Batuque de Umbigada, o Frevo, as Quadrilhas das Festas Juninas, o Tambor de Crioula, as "procissões", as festas populares do folclore.	1) As Festas Populares do Folclore.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. As Festas Populares do Folclore (1).	**Festividades** 1. As Festas Populares do Folclore.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 tem como referência das manifestações populares brasileiras as Festas Populares do Folclore.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 2

(1) São somente as vividas, vistas, todas ao decorrer da minha vida (2) e as recordadas pela busca do inventário.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) São somente as vividas, vistas, todas ao decorrer da minha vida	1) As vividas no decorrer da vida.
2) As recordadas pela busca do inventário	2) As recordadas pelo trabalho do inventário.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. As vividas no decorrer da vida (1). As recordadas pelo trabalho do inventário (2).	**Memória** 1. As vividas e as recordadas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 tem como referência das manifestações populares brasileiras as vivenciadas no decorrer de sua vida e as recordadas pelo trabalho do Inventário no Corpo.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 3

A minha referência (1) é de corpos bem escavados, modelados com tônus e força da terra, (2) e que têm um pulsar de vida em especial. (3) Tenho essa referência a partir não só do que eu vejo e já vi, mas também das vivências práticas nas aulas de Danças do Brasil. Depois dessas aulas do inventário me familiarizei mais com manifestações que eu não conhecia tanto. (4) O Congado em especial me trouxe uma conexão interna bastante forte. Posteriormente, descobri que vários primos da minha mãe foram criados em cidade onde há guardas de Congado.

(5) A relação com os índios se identificou ainda mais, o quanto me interesso (principalmente meu corpo se interessa) por estes povos. (6) Muita, muita conexão com a terra. Muita, muita raiz. Essas são referências fortes que eu tenho hoje das manifestações populares brasileiras.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) É de corpos bem escavados, modelados com tônus e força da terra.	1) Corpos escavados, modelados com tônus e força da terra.
2) E que têm (corpos) um pulsar de vida em especial.	2) Corpos que possuem um pulsar de vida em especial
3) Tenho essa referência do que vejo e já vivi, das vivências práticas nas aulas de Dança do Brasil e depois dessas aulas do inventário me familiarizei mais.	3) Referência desenvolvida nas práticas das aulas de Dança do Brasil e familiarizada nas aulas do Inventário no Corpo.
4) O Congado em especial me trouxe uma conexão interna bastante forte.	4) O Congado trouxe uma conexão interna.
5) A relação com os índios se identificou ainda mais, o quanto me interesso (principalmente meu corpo se interessa) por estes povos.	5) Interesse e identificação corporal pelo povo índio.
6) Muita, muita conexão com a terra. Muita, muita raiz.	6) Conexão com a terra, enraizamento.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Corpos escavados, modelados com tônus e força da terra (1). Conexão com a terra, enraizamento (6).	**Conexão com a terra** 1. Corpos com força da terra e enraizamento.
1. Corpos que possuem um pulsar de vida em especial (2).	**Contato com a vida** 2. Corpos que possuem pulsar de vida.
2. Referência desenvolvida nas práticas das aulas de Dança do Brasil e familiarizada nas aulas do Inventário no Corpo (3).	**Referência desenvolvida** 3. Desenvolvida nas práticas das aulas.
3. O Congado trouxe uma conexão interna (4).	**Conexão interna** 4. O contato trouxe uma conexão interna.
4. Interesse e identificação corporal pelo povo índio (5).	**Identificação** 5. O contato trouxe uma identificação corporal.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 tem como referência das manifestações populares brasileiras corpos com força da terra, enraizamento e que possuem um pulsar de vida. Sua referência foi desenvolvida nas práticas das aulas de Dança do Brasil e do Inventário no Corpo, o que acarretou numa conexão interna e numa identificação corporal.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 4

(1) Desde que entrei na universidade a minha referência sobre as manifestações brasileiras mudou muito, mudou para melhor**.** (2) Antes tinha algumas visões meio estereotipadas, tendo até uma crença que veio de família, que algumas manifestações eram "coisa do diabo". (4) Hoje não vejo isso, deixei de ter essa crença que foi puxada de mãe para filha.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Desde que entrei na universidade a minha referência sobre as manifestações brasileiras mudou muito, mudou para melhor.	1) A referência sobre as manifestações brasileiras mudou depois da entrada na universidade.
2) Antes tinha algumas visões meio estereotipadas, tendo até uma crença que veio de família, que algumas manifestações eram "coisa do diabo".	2) Tinha visões estereotipadas provindas de crenças familiares.
3) Hoje não vejo isso, deixei de ter essa crença que foi puxada de mãe para filha.	3) Deixou de acreditar nas crenças familiares.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. A referência sobre as manifestações brasileiras mudou depois da entrada na universidade (1).	**Mudança de referencial** 1. A referência sobre as manifestações brasileiras mudou.
2. Tinha visões estereotipadas provindas de crenças familiares (2). Deixou de acreditar nas crenças familiares (3).	**Referência desenvolvida** 2. Deixou de ter visão estereotipada.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 teve uma mudança e um desenvolvimento do referencial das manifestações populares brasileiras, após sua entrada na universidade, deixando de ter uma visão estereotipada.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 5

(1) Referência para mim forte é o Carnaval e (2) cada vez mais conheço e aprofundo no meio do Samba (tanto corporalmente quanto conhecimento da manifestação). (3) Tenho certeza que vim do Samba.

(4) Para mim manifestação popular é referência do povo que é como nasceu e matém e preserva suas vivacidades e heranças na medida do possível.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Referência para mim forte é o Carnaval.	1) Referência forte do Carnaval.
2) Cada vez mais conheço e aprofundo no meio do Samba (tanto corporalmente quanto conhecimento da manifestação).	2) Conhecimento e aprofundamento corporal da manifestação do Samba.
3) Tenho certeza que vim do Samba.	3) Certeza de que veio do Samba.
4) Para mim manifestação popular é referência do povo que é como nasceu e matém e preserva suas vivacidades e heranças na medida do possível.	4) Referência de povo que preserva sua vivacidade.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Referência forte do Carnaval (1). Certeza de que veio do Samba (3).	**Identificação** 1. Sente-se proveniente do Samba.
2. Conhecimento e aprofundamento corporal da manifestação do Samba (2).	**Referência desenvolvida** 2. Conhecimento e aprofundamento corporal.
3. Referência de povo que preserva sua vivacidade (4).	**Contato com a vida** 3. Preservação da vivacidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 tem como referência das manifestações populares brasileiras um povo que preserva e mantém sua vivacidade. Possui identificação com o Carnaval, sentindo-se proveniente do Samba e vem tendo um maior conhecimento e aprofundamento corporal desta manifestação.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 6

(1) Não importa para a arte as circunstâncias da vida; só importa que haja vida. E arte é incrustada no humano, muito próxima dos "canais de conexão" com o que é mais Divino e, as vezes, a própria arte é religião. Para mim, todo humano tem essa necessidade de viver arte e se sentir em sintonia com o mundo ao seu redor e seu "Deus" particular, que está em cada um. As manifestações populares são "emanações" destes aspectos humanos. (2) Encher de poesia a dura vida, deixa ela menos dura. Menos dura também na fé. "Fé cega, faca. E o trabalho, além da fé, também inspira poesia, amola!".

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Não importa para a arte as circunstâncias da vida; só importa que haja vida. E arte é incrustada no humano, muito próxima dos "canais de conexão" com o que é mais Divino e, as vezes, a própria arte é religião. Para mim, todo humano tem essa necessidade de viver arte e se sentir em sintonia com o mundo ao seu redor e seu "Deus" particular, que está em cada um. As manifestações populares são "emanações" destes aspectos humanos.	1) As manifestações populares são emanações da necessidade humana de viver e de estar em sintonia com o mundo e com o Divino.
2) Encher de poesia a dura vida, deixa ela menos dura. Menos dura também na fé. "Fé cega, faca. E o trabalho, além da fé, também inspira poesia, amola!".	2) Preencher a vida de poesia para suportar o cotidiano.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. As manifestações populares são emanações da necessidade humana de viver e de estar em sintonia com o mundo e com o Divino (1).	**Contato com a vida** 1.Viver em sintonia como o mundo e com a espiritualidade.
2. Preencher a vida de poesia para suportar o cotidiano (2).	**Superação do cotidiano** 2. Preencher a vida de poesia.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 considera as manifestações populares brasileiras como emanações da necessidade humana de viver e de estar em sintonia com o mundo e com a espiritualidade. E através delas pode-se superar a dura vida cotidiana.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 7

(1) De rituais que ocorrem naturalmente, (2) passados de pai para filho, (3) mas que hoje tem se perdido, tornando-se apenas reprodução e (4) os jovens desinteressados.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) De rituais que ocorrem naturalmente	1) Rituais espontâneos.
2) Passados de pai para filho	2) Repassagem realizada por gerações.
3) Mas que hoje tem se perdido, tornando-se apenas reprodução	3) Quando se tornam reproduções se perdem.
4) Os jovens desinteressados.	4) Desinteresse dos jovens

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Rituais espontâneos (1).	**Rituais** 1. Rituais espontâneos.
2. Repassagem realizada por gerações (2).	**Ancestralidade** 2. Repassagem realizada por gerações.
3. Quando se tornam reproduções se perdem (3).	**Tendência a cristalização** 3. Perda com a reprodução.
4. Desinteresse dos jovens (4).	**Desinteresse dos jovens** 4. Desinteresse dos jovens.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem como referência das manifestações populares brasileiras os rituais espontâneos, que são repassados através de gerações. Menciona o desinteresse dos jovens por estas manifestações e a tendência destas à cristalização, quando realizadas de maneira reprodutiva.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 8

(1) (Através de) TV, vídeos, oficinas, apresentações: Maracatu, congado, Cavalo- Marinho, Dança Xavante e indígena (TV), Canto Afro, Cavalhada, Samba de roda, Capoeira, bandinhas de rua, Ilubé de Mim (percussão afro).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) (Através de) TV, vídeos, oficinas, apresentações: Maracatu, congado, Cavalo- Marinho, Dança Xavante e indígena (TV), Canto Afro, Cavalhada, Samba de roda, Capoeira, bandinhas de rua, Ilubé de Mim (percussão afro).	1) Através de contato por vídeos, oficinas, apresentações e programas televisivos.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Através de contato por vídeos, oficinas, apresentações e programas televisivos (1).	**Contato Distanciado** 1. Através da televisão, de vídeos, oficinas e apresentações.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 tem como referência das manifestações populares brasileiras um contato distanciado através da televisão, de vídeos, oficinas e apresentações.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 9

(1) Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era M.

(2) Entretanto, a cultura caipira das musicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era Maria.	1) Lembrança de infância do desfile de Carnaval.
2) Entretanto, a cultura caipira das musicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar.	2) A cultura caipira pertence ao seu cotidiano familiar.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Lembrança de infância do desfile de Carnaval (1).	**Memória** 1. Lembrança de infância do Carnaval.
2. A cultura caipira pertence ao seu cotidiano familiar (2).	**Familiaridade** 2. Com a cultura caipira

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 tem como referência das manifestações populares brasileiras a lembrança de infância do desfile de Carnaval e possui uma familiaridade com a cultura caipira, a qual pertence ao seu cotidiano familiar.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 10

(1) Minhas referências a manifestações populares brasileiras estão ligadas as festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo, (2) principalmente as que ocorrem na minha cidade, Festa do Divino, Festa de São José, Batuque de Umbigada, Samba de Lenço, Congada, Carnaval.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Minhas referências a manifestações populares brasileiras estão ligadas as festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo.	1) Festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo.
2) As que ocorrem na minha cidade, Festa do Divino, Festa de São José, Batuque de Umbigada, Samba de Lenço, Congada, Carnaval.	2) As festividades da minha cidade.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo (1). As festividades da minha cidade (2).	**Festividades** 1. Festas religiosas e Carnavalescas da minha cidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem como referência das manifestações populares brasileiras as festas religiosas e Carnavalescas que se dão no interior de São Paulo, principalmente as de sua cidade.

QUESTÃO 5 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA SOBRE AS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS?

SUJEITO 11

(1) Carnaval e Sambas quase que unicamente, da parte familiar em relação a festa e música. Da parte religiosa, um catolicismo pouco praticante.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Carnaval e Sambas quase que unicamente, da parte familiar em relação a festa e música.	1) Da parte familiar: Carnaval e Samba.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Da parte familiar: Carnaval e Samba (1).	**Familiaridade** 1. Carnaval e Samba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem como referência das manifestações populares brasileiras a familiaridade com o Carnaval e o Samba.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 1

(1) Os quintais das casas vividas, as árvores da infância (jabuticabeira, limoeiro, pé de romã, a pata-de-vaca, o chapéu de sol, o pé de amora), o cimento, as calçadas, a pracinha, o público, o chafariz, as balanças, os sítios de meu avô, a casa de minha avó, seu jardim, os sítios de meu pai e tios, as árvores, os animais, os cachorros, as aves, as cabras, os eucaliptos, as mangueiras, as amoreiras.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Os quintais das casas vividas, as árvores da infância (jabuticabeira, limoeiro, pé de Roma, a pata-de-vaca, o chapéu de sol, o pé de amora), o cimento, as calçadas, a pracinha, o público, o chafariz, as balanças, os sítios de meu avô, a casa de minha avó, seu jardim, os sítios de meu pai e tios, as árvores, os animais, os cachorros, as aves, as cabras, os eucaliptos, as mangueiras, as amoreiras.	1) Os Quintais: as casas vividas, as árvores da infância, a praça, as pessoas da rua, os sítios dos familiares e os animais.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Os Quintais: as casas vividas, as árvores da infância, a praça, as pessoas da rua, os sítios dos familiares e os animais (1).	**A imensidão dos quintais** 1.Casas, árvores, praça, pessoas, sítios e animais.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 tem como referência de sua terra de origem os seus quintais: as casas vividas, as árvores da infância, a praça, as pessoas da rua, os sítios dos familiares e os animais.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 2

(1) Terras caiçaras, quintais (inventário), terras onde já passei, ou onde eu vou passar.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Terras caiçaras, quintais (inventário), terras onde já passei, ou onde eu vou passar.	1) Quintais: terras caiçaras, terras que já passou e que irá passar.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Quintais: terras caiçaras, terras que já passou e que irá passar (1).	**A imensidão dos quintais** 1. Terras caiçaras, terras passadas e terras futuras.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 tem como referência de sua terra de origem os seus quintais de terras caiçaras, de terras que já passou e de terras que irá passar.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 3

(1) Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue...

(2) Referências que eu tenho de Batatais, hoje, é que não é mais só aquela cidadezinha pequena e pacata. Tem muita terra lá também. Tem Folia de Reis (embora eu nunca tenha visto, já ouvi falar bastante). Acho que deve ter muita coisa lá que eu nem imagino! To com essa coisa dos caboclos... lá deve ter uma caboclada! Tem muito sertanejo ali perto também.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue...	1) Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue...
2) Referências que eu tenho de Batatais, hoje, é que não é mais só aquela cidadezinha pequena e pacata. Tem muita terra lá também. Tem Folia de Reis (embora eu nunca tenha visto, já ouvi falar bastante). Acho que deve ter muita coisa lá que eu nem imagino! To com essa coisa dos caboclos... lá deve ter uma caboclada! Tem muito sertanejo ali perto também.	2) Novas Referências de Batatais: cidade não só pequena e pacata, cidade que tem Folia de Reis, que tem sertanejos, possíveis caboclos e que tem mais coisas que nem imagina.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Terra negra bem úmida, quase lama, granulada em pedaços grandes, permeada de raízes, às vezes de sementes vermelhas, em outras de ossos, ou carne ou sangue... (1)	**Terra de Húmus** 1. Terra úmida, enlameada, granula, com raízes, sementes vermelhas, ossos e sangue.
2. Novas Referências de Batatais: cidade não só pequena e pacata, cidade que tem Folia de Reis, que tem sertanejos, possíveis caboclos e que tem mais coisas que nem imagina (2).	**Cidade Natal** 2. Novas referências de Batatais.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 tem como referência de sua terra de origem sua terra de húmus (imaginária) e suas novas referências de sua cidade natal.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 4

(1) Não tenho muitas referências da minha terra de origem, sai de lá muito pequena e não tenho contato até hoje.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Não tenho muitas referências da minha terra de origem, sai de lá muito pequena e não tenho contato até hoje.	1) Sem referências de sua cidade natal, pois saiu de lá pequena e perdeu o contato.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Sem referências de sua cidade natal, pois saiu de lá pequena e perdeu o contato (1).	**Cidade Natal** 1. Sem referências.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 observa não possuir referências de sua terra de origem, a qual considera sua cidade natal, por ter perdido o contato com esta cidade ainda na infância.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 5

(1) Pra mim hoje minha terra de origem é de barro, é marrom forte, é tanto do meio da mata, e é também da terra que bate o pé e que sai poeira, e é em roda. E pode tá sozinha ou com mais gente. (2) Da terra que dá sustentação pro corpo.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Pra mim hoje minha terra de origem é de barro, é marrom forte, é tanto do meio da mata, e é também da terra que bate o pé e que sai poeira, e é em roda. E pode tá sozinha ou com mais gente. Da terra que dá sustentação pro corpo.	1) Terra de barro, marrom, da mata, que levanta poeira e é circular. Terra que dá sustentação ao corpo.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Terra de barro, marrom, da mata, que levanta poeira e é circular. Terra que sustentabilidade ao corpo. (1).	**Terra de Húmus** 1. Terra que dá sustentação ao corpo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 tem como referência de sua terra de origem sua terra de húmus (imaginária), a qual lhe dá eixo e sustentabilidade.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 6

(1) Em Minas Gerais me sinto "interno" do planeta terra. Dois trechos do meu inventário respondem bem essa pergunta: quando falo de Minas Gerais e quando falo das minhas referências de *terra* (em itálico)...

(2) Terra linda com energia de água limpa e cristais e minerais "poderosos".

... muita lama...

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Em Minas Gerais me sinto "interno" do planeta terra.	1) Minas Gerais lhe traz sentimento de pertencimento ao planeta.
2) quando falo de Minas Gerais e quando falo da minhas referências de terra	2) Minas Gerais como referência de terra.
Terra linda com energia de água limpa e cristais e minerais "poderosos"... muita lama...	3) Terra linda, com energia de água, cristais, minerais e de muita lama.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Minas Gerais lhe traz sentimento de pertencimento ao planeta (1).	**Terra de Afeto** 1. Sentimento de pertencimento.
2. Minas Gerais como referência de terra (2).	**Estado Natal** 2. Minas Gerais.
3. Terra linda, com energia de água, cristais, minerais e de muita lama (3)	**Terra de Húmus** 3. Terra linda, com energia de água, cristais, minerais e de muita lama.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 tem como referência de sua terra de origem sua terra de húmus (imaginária), a terra de Estado natal (Minas Gerais), a qual lhe dá o sentimento de pertencimento ao planeta.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 7

(1) Uma cidade quente, bem desenvolvida e organizada, mas que ainda guarda valores.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Uma cidade quente, bem desenvolvida e organizada, mas que ainda guarda valores.	1) Cidade quente, desenvolvida e de valores.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Cidade quente, desenvolvida e de valores (1).	**Cidade Natal** 1. Cidade quente, desenvolvida e de valores.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem como referência de sua terra de origem sua cidade natal, a qual é quente, desenvolvida e de valores.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 8

(1) São Paulo é uma megalópole transtornada. Porém tem teatros, apresentações, oficinas, muitas referências à cultura. Sei do entorno que a sustenta onde vive gente mais simples e também sábia (ou não). Canavieiros. Já fiz entrevistas em Cubatão com essas pessoas, sei que elas sustentam a cidade onde nasci.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) São Paulo é uma megalópole transtornada. Porém tem teatros, apresentações, oficinas, muitas referências à cultura. Sei do entorno que a sustenta onde vive gente mais simples e também sábia (ou não). Canavieiros. Já fiz entrevistas em Cubatão com essas pessoas, sei que elas sustentam a cidade onde nasci.	1) São Paulo: megalópole transtornada, de muitas referências culturais (artísticas) e de sociais.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. São Paulo: megalópole transtornada, de muitas referências culturais (artísticas) e de sociais (1).	**Cidade Natal** 1. São Paulo: megalópole de muitas referências culturais e sociais.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 tem como referência de sua terra de origem sua cidade natal de São Paulo, a qual considera uma megalópole transtornada, de muitas referências culturais (artísticas) e sociais.

.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 9

(1) A minha terra de origem é longe, distante. É uma terra inalcançável. Mas também é o chão de cimento lá de casa da cidade. O mesmo chão que fez eu me esconder em um quarto escuro aos quatro anos, depois de desfigurar o rosto. É um chão de cimento que carrega tristezas e uma criança só. É o chão de cama do quarto da M. que eu dormia tranqüila com seu cheiro incrustado nos lençóis.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) A minha terra de origem é longe, distante. É uma terra inalcançável. Mas também é o chão de cimento lá de casa da cidade. O mesmo chão que fez eu me esconder em um quarto escuro aos quatro anos, depois de desfigurar o rosto. É um chão de cimento que carrega tristezas e uma criança só. É o chão de cama do quarto da Maria que eu dormia tranqüila com seu cheiro incrustado nos lençóis.	1) Terra inalcançável. Chão de cimento de sua casa, o mesmo que se escondeu na infância e que carrega tristezas e sentimento de solidão. Chão de cama que dorme tranqüila.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Terra inalcançável. Chão de cimento de sua casa, o mesmo que se escondeu na infância e que carrega tristezas e sentimento de solidão. Chão de cama que dorme tranqüila (1).	**Terra de Afeto** 1. Impotência, medo, tristeza, solidão e tranqüilidade.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 tem como referência de sua terra de origem solos que carregam emoções (medo e tristeza) e sentimentos (impotência, solidão e tranqüilidade) de fatos vivenciados.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 10

(1) As minhas referências de Piracicaba se alteraram um pouco desde o começo do trabalho do inventário, porque comecei a descobrir além da raiz caipira muito evidente na cidade, um número grande de grupos e manifestações de origem afro-brasileira.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) As minhas referências de Piracicaba se alteraram um pouco desde o começo do trabalho do inventário, porque comecei a descobrir além da raiz caipira muito evidente na cidade, um número grande de grupos e manifestações de origem afro-brasileira.	1) Referências de Piracicaba desenvolvida pelo trabalho do inventário: indo além da cultura caipira e descobrindo manifestações de origem afro-brasileira.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Referências de Piracicaba desenvolvida pelo trabalho do inventário: indo além da cultura caipira e descobrindo manifestações de origem afro-brasileira (1).	**Cidade Natal** 1. Referência desenvolvida pelo trabalho do inventário.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem como referência de sua terra de origem a sua cidade natal. Esta referência foi desenvolvida pelo trabalho do inventário, que acabou descobrindo manifestações de origem afro-brasileira, além da já conhecida cultura caipira.

QUESTÃO 6 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA TERRA DE ORIGEM?

SUJEITO 11

(1) Sobre a minha terra de origem há várias referências dos meus avôs, pomares, fazendas e a estrada anhanguera ainda de terra. Do meu pai, os brejos do Cambuí. Da minha mãe o quintal (de sua casa no centro e os animais do quintal). Minhas referências são os cantos e as árvores do jardim Pacaembu, e a praia, em especial, o mar.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Sobre a minha terra de origem há várias referências dos meus avôs, pomares, fazendas e a estrada anhanguera ainda de terra. Do meu pai, os brejos do Cambuí. Da minha mãe o quintal (de sua casa no centro e os animais do quintal). Minhas referências são os cantos e as árvores do jardim Pacaembu, e a praia, em especial, o mar.	1) Pomares e fazendas dos avôs. Os brejos do pai. O quintal da casa da mãe. O jardim Pacaembu. A praia e o mar.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Pomares e fazendas dos avôs. Os brejos do pai. O quintal da casa da mãe. O jardim Pacaembu. A praia e o mar (1).	**A imensidão dos quintais** 1. Pomares, fazendas, brejos, quintal, jardim Pacaembu, praia e mar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem como referência de sua terra de origem os quintais familiares e os seus: pomares e fazendas dos avôs, os brejos do pai, o quintal da casa da mãe, o jardim Pacaembu, a praia e o mar**.**

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 1

(1) As festas da Igreja, as quermesses, as Festas Juninas, o Carnaval ("de salão"), as festas típicas italianas, holandesas, portuguesas, (2) a Capoeira de Angola, o Batuque de Umbigada (Piracicaba), (3) os grupos populares de Campinas, como os Urugungos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) As festas da Igreja, as quermesses, as Festas Juninas, o Carnaval ("de salão"), as festas típicas italianas, holandesas, portuguesas	1) Festas da Igreja (quermesses), Festas Juninas, Carnaval, festas de nações (italiana, holandesa e portuguesa).
2) A Capoeira de Angola, o Batuque de Umbigada (Piracicaba)	2) Capoeira de Angola e o Batuque de Umbigada de Piracicaba.
3) Os grupos populares de Campinas, como os Urugungos.	3) Grupos Populares de Campinas como Urugungos.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Festas da Igreja (quermesses), Festas Juninas, Carnaval, festas de nações (italiana, holandesa e portuguesa) (1).	**Festividades** 1. Quermesses, Festas Juninas, Carnaval e festa de nações.
2. Capoeira de Angola e o Batuque de Umbigada de Piracicaba (2).	**Manifestações** 2. Capoeira e Batuque de Umbigada.
3. Grupos Populares de Campinas como Urugungos (3).	**Grupos Populares** 3. Urugungos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 tem como referência da sua cultura regional as festividades (quermesses, Festas Juninas, Carnaval e festa de nações), as manifestações (Capoeira e Batuque de Umbigada de Piracicaba) e os grupos populares de Campinas (Urugungos).

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 2

(1) São sempre lugares ligados a fé (inventariando a família) e (2) as manifestações vivenciadas em Ubatuba e região. Durante muitos *dojos* eu inventariei muitas imagens dessas manifestações. Cultura do meu lar, de Ubatuba, das minhas paisagens.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) São sempre lugares ligados a fé (inventariando a família)	1) Lugares ligados a fé
2) As manifestações vivenciadas em Ubatuba e região. Durante muitos *dojos* eu inventariei muitas imagens dessas manifestações. Cultura do meu lar, de Ubatuba, das minhas paisagens.	2) Manifestações vivenciadas em Ubatuba e região.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Lugares ligados a fé (1).	**Religiosidade** 1. Lugares ligados a fé
2. Manifestações vivenciadas em Ubatuba e região (2).	**Manifestações** 2. Vivenciadas em Ubatuba e região.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 tem como referência da sua cultura regional a religiosidade, através dos lugares ligados a fé, e as manifestações de Ubatuba e região.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 3

Além do que já foi citado acima, lembrei que (1) em Batatais sempre teve Carnaval de rua. No começo eram blocos que iam ao redor da praça (meus pais sempre saíam). Depois virou escola de Samba mesmo, e tinham escolas muito boas! O desfile era bonito e bom mesmo! Eu saí duas vezes numa escola quando era criança.

(2) Lá na região teve muita plantação de café, tinha muita fazenda, muito antepassado meu que teve e morou em fazenda. Muita lida com a roça. Hoje tem praticamente só cana...

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Em Batatais sempre teve Carnaval de rua. No começo eram blocos que iam ao redor da praça (meus pais sempre saíam). Depois virou escola de Samba mesmo, e tinham escolas muito boas! O desfile era bonito e bom mesmo! Eu saí duas vezes numa escola quando era criança.	1) Participação sua e de seus pais no Carnaval de rua de Batatais, que começou como bloco e virou desfile.
2) Lá na região teve muita plantação de café, tinha muita fazenda, muito antepassado meu que teve e morou em fazenda. Muita lida com a roça. Hoje tem praticamente só cana...	2) Antepassados vinculados a lida da roça nas fazendas. Região de plantação de café e cana.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Participação sua e de seus pais no Carnaval de rua de Batatais, que começou como bloco e virou desfile (1).	**Festividades** 1. Carnaval de rua de Batatais
2. Antepassados vinculados a lida da roça nas fazendas. Região de plantação de café e cana (2).	**Relação com a terra** 2. Antepassados vinculados a lida da roça nas fazendas.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 tem como referência da sua cultura regional a participação sua e de seus pais no Carnaval de rua de Batatais e a relação com a terra de seus antepassados, que trabalhavam na roça e conviviam em fazendas.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 4

(1) Não sou muito "ligada" com minha cultura regional, sei que existem muitas festas católicas, muitas festas de santos, algumas festas para homenagear as famílias mais antigas da cidade, entre outras, mas (2) vejo que são festas que estão muito ligadas com o ganho do dinheiro, que perderam um pouco da sua tradição, do ser do povo.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Não sou muito "ligada" com minha cultura regional, sei que existem muitas festas católicas, muitas festas de santos, algumas festas para homenagear as famílias mais antigas da cidade, entre outras.	1) Apesar de não ser ligada a sua cultura regional menciona festividades: católicas e em homenagem a familiares.
2) Vejo que são festas que estão muito ligadas com o ganho do dinheiro, que perderam um pouco da sua tradição, do ser do povo.	2) Na sua visão estas festas perderam a tradição do ser do povo e estão voltadas para fins lucrativos.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Apesar de não ser ligada a sua cultura regional menciona festividades: católicas e em homenagem a familiares (1).	**Festividades** 1. Católicas e em homenagem a familiares.
2. Na sua visão estas festas perderam a tradição do ser do povo e estão voltadas para fins lucrativos (2).	**Valores** 2. Festas perderam a tradição do ser do povo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

Apesar de não ser ligada a sua cultura regional o Sujeito 4 tem como referência da sua cultura regional as festividades católicas e em homenagem a familiares. Para o Sujeito 4 estas festas perderam a tradição do ser do povo.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 5

(1) O Carnaval e Samba sempre foram minhas referências fortes de manifestações populares, de cultura e festa, mesmo até quando eu não tinha noção de tamanho que era pra mim, mas sabia que não conseguia sair. (2) Que já na minha casa sempre teve Samba, meu pai sempre cantou, tocou, todo mundo dança muito. Sempre teve muita comida e eu sou filha de pais que dançam e Sambam não tinha como não dançar como falam. E cada vez mais eu sei que não tinha. Tá dentro de mim e nem nunca esqueci, mas também nem acho que assumi consciente assim.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) O Carnaval e Samba sempre foram minhas referências fortes de manifestações populares, de cultura e festa, mesmo até quando eu não tinha noção de tamanho que era pra mim, mas sabia que não conseguia sair.	1) O Carnaval e o Samba são suas referências de manifestações populares, de cultura e festa desde bem novo.
2) Que já na minha casa sempre teve Samba, meu pai sempre cantou, tocou, todo mundo dança muito. Sempre teve muita comida e eu sou filha de pais que dançam e Sambam não tinha como não dançar como falam. E cada vez mais eu sei que não tinha. Tá dentro de mim e nem nunca esqueci, mas também nem acho que tão assumi consciente assim.	2) Na sua casa sempre teve Samba (canto, dança). Foi criada no Samba, que esta dentro dele.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. O Carnaval e o Samba são suas referências de manifestações populares, de cultura e festa desde bem novo (1).	**Festividades** 1. Carnaval.
2. O Carnaval e o Samba são suas referências de manifestações populares, de cultura e festa desde bem novo (1). Na sua casa sempre teve Samba (canto, dança). Foi criada no Samba, que esta dentro dele (2).	**Manifestações** 2. Samba.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Carnaval e o Samba são as referências da cultura regional do Sujeito 5, que foi criado neste universo, através de um cotidiano familiar.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 6

(1) Vejo a valorização da família e dos hábitos ancestrais...

(2) Tudo é motivo de festa, pretexto para comer e beber muito! (3) Muita fé e misticismo. (4) Muita música o tempo todo. E dança...

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Vejo a valorização da família e dos hábitos ancestrais...	1) Valorização da família e dos hábitos ancestrais.
2) Tudo é motivo de festa, pretexto para comer e beber muito!	2) Tudo é motivo de festa, pretexto para comer e beber.
3) Muita fé e misticismo.	3) Fé e misticismo.
4) Muita música o tempo todo. E dança...	4) Música e dança tempo todo.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Valorização da família e dos hábitos ancestrais.	**Valores** 1. Familiares e dos hábitos ancestrais
2. Tudo é motivo de festa, pretexto para comer e beber (2). Música e dança tempo todo (4)	**Festividades** 2. Tudo é motivo para festejar comendo, bebendo e dançando.
3) Fé e misticismo (3).	**Religiosidade** 3. Fé e misticismo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 tem como referência da sua cultura regional a valorização da família e dos hábitos ancestrais, a fé, o misticismo e as festividades, onde tudo é motivo para festejar comendo, bebendo e dançando.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 7

(1) Superficial e pouco valorizada, e que falta explicações de valores. Ao mesmo tempo tem uma forte cultura de costumes, que é tão natural, que só se vê como cultura quando comparado a outras. Como o fato de serem prestativos, educados e acolhedores, também o pessoal da roça mesmo é humilde. (2) Pela minha família uma cultura fundada na religião católica, que é uma forte referência que trago em mim, não sendo externa, mas é minha mesmo.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Superficial e pouco valorizada, e que falta explicações de valores. Ao mesmo tempo tem uma forte cultura de costumes, que é tão natural, que só se vê como cultura quando comparado a outras. Como o fato de serem prestativos, educados e acolhedores, também o pessoal da roça mesmo é humilde.	1) Cultura regional superficial, desvalorizada e sem valores explícitos, ao mesmo tempo em que seu povo tem o costume e a naturalidade de serem prestativos, educados, acolhedores e humildes.
2) Pela minha família uma cultura fundada na religião católica, que é uma forte referência que trago em mim, não sendo externa, mas é minha mesmo.	2) É católico não extremista e provém de uma família fundada na religião católica.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Cultura regional superficial, desvalorizada e sem valores explícitos, ao mesmo tempo em que seu povo tem o costume e a naturalidade de serem prestativos, educados, acolhedores e humildes (1).	**Valores** 1. Cultura superficial, desvalorizada e não explícita. Povo prestativo, educado, acolhedor e humilde.
2. É católico não extremista e provem de uma família fundada na religião católica (2).	**Religiosidade** 2. Católico e de família católica.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 tem como referência da sua cultura regional uma cultura superficial, desvalorizada e não explícita, cujo povo desta é prestativo, educado, acolhedor e humilde. É católico não extremista e provém de uma família fundada na religião católica.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 8

(1) Não sei diferenciar muito bem o que é da minha região. Nem a cultura de lá. Mas os teatros, as festas do boi de S. Paulo, baladas (faz parte tb não?), correria, avenida Paulista, centro da cidade... Sanfoneiro de rua, malabares de rua, palhaços, circo.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Não sei diferenciar muito bem o que é da minha região. Nem a cultura de lá. Mas os teatros, as festas do boi de S. Paulo, baladas (faz parte tb não?), correria, avenida Paulista, centro da cidade... Sanfoneiro de rua, malabares de rua, palhaços, circo.	1) Não sabe diferenciar o que é da sua região e apresenta as atividades artísticas, as expressões populares de rua, a correria da cidade, seu centro e a avenida Paulista.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Não sabe diferenciar o que é da sua região e apresenta as atividades artísticas, as expressões populares de rua, a correria da cidade, seu centro e a avenida Paulista (1).	**O cotidiano metropolitano** 1. São Paulo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 relata como referência de sua cultura regional o cotidiano metropolitano de São Paulo, apresentando suas atividades artísticas, suas expressões populares de rua, sua correria de cidade grande, seu centro e sua Avenida Paulista.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 9

(1) Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era M. (2) Entretanto, a cultura caipira das musicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Lembro-me criança com vontade de descer a rua da vila onde minha avó morava para ver o desfile de Carnaval. Mas não se podia descer. Quem me levava escondida era Maria.	1) Lembrança do Carnaval da casa da avó.
2) Entretanto, a cultura caipira das musicas, cantos, fogueiras, churrascos foram marcantes e o são ate hoje no meu cotidiano familiar.	2) Cultura caipira marcante em seu cotidiano familiar.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Lembrança do Carnaval da casa da avó (1).	**Festividades** 1. Carnaval.
2. Cultura caipira marcante em seu cotidiano familiar (2).	**Cultura Caipira** 2. Presente em seu cotidiano familiar.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 apresenta como referência de sua cultura regional a lembrança do Carnaval da casa da avó e a cultura caipira marcante em seu cotidiano familiar.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL

QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 10

(1) Repetindo o item anterior minhas referências de cultura regional, acabam por vagar dentro desse universo caipira e (2) afro, que permeiam minha cidade natal e toda a região que circundei.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Repetindo o item anterior minhas referências de cultura regional, acabam por vagar dentro desse universo caipira (e afro, que permeiam minha cidade natal e toda a região que circundei).	1) Referência da Cultura Caipira da sua cidade natal e região.
2) (Repetindo o item anterior minhas referências de cultura regional, acabam por vagar dentro desse universo caipira) e afro, que permeiam minha cidade natal e toda a região que circundei.	2) Referência de manifestações afro da sua cidade natal e região.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Referência da Cultura Caipira da sua cidade natal e região (1).	**Cultura Caipira** 1. Da sua cidade natal e região.
2. Referência de manifestações afro da sua cidade natal e região (2).	**Manifestação** 2. Manifestações afro da sua cidade natal e região.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 tem como referência de sua cultura regional a cultura caipira e as manifestações afro da sua cidade natal e região.

QUESTÃO 7 - QUESTIONÁRIO FINAL
QUAL A SUA REFERÊNCIA DA SUA CULTURA REGIONAL?

SUJEITO 11

Muito dessa questão foi respondido no item 5. (1) Quase tudo o que aprendi de cultura regional foi por pesquisa individual. Família pequena e pouco voltada a manifestações e cultura regional. Sempre fechada em si, e coletivamente nos almoços de domingo. Da pesquisa posso citar os bailes dos meus avôs, e cine República. E da minha mãe o rock (que não dá pra considerar cultura regional, tirando o Roberto Carlos).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Quase tudo o que aprendi de cultura regional foi por pesquisa individual. Família pequena e pouco voltada a manifestações e cultura regional. Sempre fechada em si, e coletivamente nos almoços de domingo. Da pesquisa posso citar os bailes dos meus avôs, e cine República. E da minha mãe o rock (que não dá pra considerar cultura regional, tirando o Roberto Carlos).	1) O que aprendeu de sua cultura regional foi por meio de pesquisa individual, pois considera sua família pequena, fechada e pouco aberta às manifestações.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. O que aprendeu de sua cultura regional foi por meio de pesquisa individual, pois considera sua família pequena, fechada e pouco aberta às manifestações (1).	**Valores** 1. Família fechada, pequena.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 tem como referência da sua cultura regional o que aprendeu por meio de pesquisa individual, pois considera sua família pequena, fechada e pouco aberta às manifestações.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 1

(1) Foi fantástica, pois possibilitou a criação de novos movimentos, os quais nunca tinha vivido, mas foram resgatados através do método BPI com muito louvor. (2) Os trabalhos dos pés, das raízes, da bacia, sacro, joelhos, espiral dos músculos da coxa, o púbis, a coluna lombar, torácica, cervical, o esterno, a cabeça e suas profundidades.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Foi fantástica, pois possibilitou a criação de novos movimentos, os quais nunca tinha vividos, mas foram resgatados através do método BPI com muito louvor.	1) A experiência foi fantástica por facilitar a criação de novos movimentos.
2) Os trabalhos dos pés, das raízes, da bacia, sacro, joelhos, espiral dos músculos da coxa, o púbis, a coluna lombar, torácica, cervical, o esterno, a cabeça e suas profundidades.	2) A Estrutura Física (enraizamento corporal, membros, tronco e musculatura em espiral) e suas profundidades.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. A experiência foi fantástica por facilitar a criação de novos movimentos (1).	**Criação de Movimentos** 1. Facilitou a criação.
2. A Estrutura Física (enraizamento corporal, membros, tronco e musculatura em espiral) e suas profundidades (2).	**Aprofundamento no Método** 2. A Estrutura Física possui profundidade (enraizamento)

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 considerou a experiência como fantástica por facilitar-lhe a criação de novos movimentos e relata a Estrutura Física como enraizada e profunda.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 2

(1) Uma busca, uma investigação, (2) um prazer em me re-descobrir, me afirmar, (3) me pesquisar, buscar minha "XXXXX". (4) Redescobrir minha família. (5) Superar muitas coisas (6) (gostinho de quero mais!).

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Uma busca, uma investigação	1) Busca e investigação
2) Um prazer em me re-descobrir, me afirmar	2) Redescobrir-se e afirmar-se
3) Me pesquisar, buscar minha "XXXXX"	3) Pesquisar-se e buscar-se
4) Redescobrir minha família	4) Redescobrir a sua família
5) Superar muitas coisas	5) Superar coisas (família)
6) Gostinho de quero mais!	6) Querer continuar

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Busca e investigação (1). Pesquisar-se e buscar-se (3).	**Pesquisa** 1. Busca e investigação de si mesmo
2. Redescobrir-se e afirmar-se (2).	**Autodescoberta** 2. Re-descobrir a si mesmo e afirmar-se
3. Redescobrir a sua família (4). Superar coisas (5).	**Aproximação com família** 3. Re-descobrir a família. Superar as coisas.
4. Querer continuar (6).	**Continuidade do trabalho** 4. Querer continuar

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 considera que a experiência foi uma pesquisa individual de si mesmo, uma redescoberta de si, de sua família e uma possibilidade de superação. Relata ainda ter necessidade de continuidade.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 3

(1) Houve muita abertura, eu senti, e uma conexão bem maior e mais verdadeira com os sentidos do meu corpo. (2) Muita coisa surgiu. Muitos pontos ainda não desvendados. Muitas sínteses também, e *insight*s sobre minha criação, formação, meus antepassados, e como isso tudo atua em mim. (3) Senti um grande desenvolvimento pessoal e artístico. (4) Senti e sinto uma expansão de meu corpo e de suas possibilidades. (5) Maior compreensão da conexão imagem-sentimento-sensação-movimento. Maior compreensão do método BPI e da função e importância do eixo Inventário neste método. (6) Maior disponibilidade para entrar em contato e vivenciar os sentidos intrínsecos da história do meu corpo. Maior abertura. (7) As colocações, tanto individuais quanto coletivas, da Carol foram importantes. Essenciais na compreensão e no lidar com vários dados. (8) Esta disponibilidade da Carol foi fundamental para o trabalho atingir o grau de profundidade que atingiu. (9) Para mim foi também um desencucar, um aprender a lidar melhor com os mecanismos de defesa. (10) Reverbera e reverberará muito ainda todo esse trabalho. Sei que ainda se desdobrará muito e que continuará seguindo...

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Houve muita abertura, eu senti, e uma conexão bem maior e mais verdadeira com os sentidos do meu corpo	1) Abertura e conexão com os seus sentidos corporais
2) Muita coisa surgiu. Muitos pontos ainda não desvendados. Muitas sínteses também, e insights sobre minha criação, formação, meus antepassados, e como isso tudo atua em mim	2) Sínteses e insights (criativos, de formação, dos antepassados e de si mesmo).
3) Senti um grande desenvolvimento pessoal e artístico	3) Desenvolvimento pessoal e artístico.
4) Senti e sinto uma expansão de meu corpo e de suas possibilidades	4) Expansão do seu corpo e de suas possibilidades.
5) Maior compreensão da conexão imagem-sentimento-sensação-movimento. Maior compreensão do método BPI e da função e importância do eixo Inventário neste método	5) Maior compreensão do circuito de imagens, do método BPI e do eixo Inventário no Corpo.
6) Maior disponibilidade para entrar em contato e vivenciar os sentidos intrínsecos da história do meu corpo. Maior abertura.	6) Maior abertura para entrar em contato com o seu corpo e sua história.
7) As colocações, tanto individuais quanto coletivas, da Carol foram importantes. Essenciais na compreensão e no lidar com vários dados	7) As colocações da direção auxiliaram a compreensão.
8) Esta disponibilidade da Carol foi fundamental para o trabalho atingir o grau de profundidade que atingiu	8) A disponibilidade da direção foi fundamental para o aprofundamento do trabalho.
9) Para mim foi também um desencucar, um apreender a lidar melhor com os mecanismos de defesa	9) Aprendeu a lidar melhor com seus mecanismos de defesa.
10) Reverbera e reverberará muito ainda todo esse trabalho. Sei que ainda se desdobrará muito e que continuará seguindo...	10) Trabalho que não se cessa e que continuará reverberando.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Abertura e conexão com os seus sentidos corporais (1). Sínteses e insights (criativos, de formação, dos antepassados e de si mesmo) (2). Expansão do seu corpo e de suas possibilidades (4).Maior abertura para entrar contato com o seu corpo e sua história (6). Aprendeu a lidar melhor com seus mecanismos de defesa (9).	**Autodescoberta** 1. Abertura para seus sentidos corporais. Sínteses e insights pessoais e criativos. Expansão corporal e melhor lida com seus mecanismos.
Desenvolvimento pessoal e artístico (3)	**Desenvolvimento** 2. Pessoal e artístico.
Maior compreensão do circuito de imagens, do método BPI e do eixo Inventário no Corpo (5)	**Aprofundamento no Método** 3. Do método, do seu circuito de imagens e do eixo Inventário no Corpo.
As colocações da direção auxiliaram a compreensão (7). A disponibilidade da direção foi fundamental para o aprofundamento do trabalho (8).	**Importância da Direção** 4. Colocações e disponibilidade auxiliaram na compreensão e aprofundamento do trabalho.
Trabalho que não se cessa e que continuará reverberando (10).	**Continuidade do trabalho** 5. Trabalho que não se cessa.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

Para o Sujeito 3 a experiência proporcionou uma abertura corporal, uma autodescoberta, uma expansão corporal, um desenvolvimento pessoal e artístico e uma maior compreensão do Método. O Sujeito 3 menciona ainda a importância da direção para o desenvolvimento do trabalho e relata que este é um trabalho que não se cessa.

4.2.5. QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 4

(1) Foi muito bom, foi prazeroso ver a evolução que tive em meu corpo, com as descobertas, com os ganhos, com todos os esclarecimentos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Foi muito bom, foi prazeroso ver a evolução que tive em meu corpo, com as descobertas, com os ganhos, com todos os esclarecimentos.	1) Evolução corporal: descobertas, ganhos e esclarecimentos.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Evolução corporal: descobertas, ganhos e esclarecimentos (1).	**Autodescoberta** 1. Desenvolvimento corporal: descobertas, ganhos e esclarecimentos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 relata que a experiência possibilitou um desenvolvimento corporal, com descobertas, ganhos e esclarecimentos.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 5

(1) Foi fundamental para o meu crescimento e firmamento pessoal e artístico. (2) Como já tinha participado antes deste desenvolvimento foi um privilegio poder entrar em contato novamente, aprofundar mais, (3) e que ligava com meus outros trabalhos em desenvolvimento.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Foi fundamental para o meu crescimento e firmamento pessoal e artístico.	1) Crescimento e firmamento pessoal e artístico.
2) Como já tinha participado antes deste desenvolvimento foi um privilegio poder entrar em contato novamente, aprofundar mais.	2) A Experiência possibilitou-lhe aprofundamento no método.
3) E que ligava com meus outros trabalhos em desenvolvimento.	3) Integração com seus outros trabalhos em desenvolvimento.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Crescimento e firmamento pessoal e artístico (1).	**Desenvolvimento** 1. Pessoal e artístico.
2. A Experiência possibilitou-lhe aprofundamento no método (2).	**Aprofundamento no Método** 2. Aprofundamento no método.
3. Integração com seus outros trabalhos em desenvolvimento (3).	**Integração** 3. Integração com outros trabalhos.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

Para o Sujeito 5, a experiência lhe proporcionou um desenvolvimento pessoal e artístico, um maior aprofundamento no Método BPI e uma integração com seus outros trabalhos em desenvolvimento.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 6

(1) Muito proveitoso! O contato com minha história aconteceu por vários canais... (2) muito bom perceber em mim mesmo aspectos da minha história e deixar fluir. (3) Descobrir diferentes estados de percepção e diferentes sustentações, tudo em movimento. (4) Aprendi a equilibrar a liberação e a contenção dos fluxos. Vários ganhos... alguns que eu até desconheço.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Muito proveitoso! O contato com minha história aconteceu por vários canais...	1) Contato com sua história por vários canais.
2) Muito bom perceber em mim mesmo aspectos da minha história e deixar fluir.	2) Perceber aspectos da sua história e deixar fluir.
3) Descobrir diferentes estados de percepção e diferentes sustentações, tudo em movimento.	3) Descobrir diferentes estados de percepção e sustentação, em movimento.
4) Aprendi a equilibrar a liberação e a contenção dos fluxos. Vários ganhos... alguns que eu até desconheço.	4) Aprendeu a equilibrar o conter e o liberar o fluxo.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Contato com sua história por vários canais (1). Perceber aspectos da sua história e deixar fluir (2).	**Conato com sua história** 1. Por vários canais e em movimento.
2. Perceber aspectos da sua história e deixar fluir (2). Descobrir diferentes estados de percepção e sustentação, em movimento (3).	**Dar movimento** 2. Realizar percepções e descobertas em movimento.
3. Descobrir diferentes estados de percepção e sustentação, em movimento (3). Aprendeu a equilibrar o conter e o liberar o fluxo (4).	**Autodescoberta** 3. A descoberta de diferentes estados de percepção e sustentação e o aprender o equilíbrio do conter e liberar o fluxo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 relata que a experiência proporcionou um contato com sua história, a descoberta de diferentes estados de percepção e sustentação e o aprendizado em equilibrar os movimentos de conter e de fluir. Todo esse aprendizado foi realizado através de percepções e descobertas em movimento.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 7

(1) Muito boa, pude me perceber e tentar mudar algumas coisas, me conter e em situações cotidianas (2) me aproximei da minha família.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Muito boa, pude me perceber e tentar mudar algumas coisas, me conter e em situações cotidianas.	1) Pode se auto-perceber e realizar mudanças, como se conter em situações cotidianas.
2) Me aproximei da minha família.	2) Aproximou-se da sua família.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Pode se auto-perceber e realizar mudanças, como se conter em situações cotidianas (1).	**Autodescoberta** 1. Pode se perceber e realizar mudanças.
2. Aproximou-se da sua família (2).	**Aproximação com família** 2. Aproximou-se da sua família.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 relata que a experiência lhe proporcionou uma autodescoberta e uma aproximação com sua família.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 8

(1) Gostei muito é um trabalho que nos dá autonomia. (2) Quero continuar a conhecê-lo.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Gostei muito é um trabalho que nos dá autonomia.	1) O trabalho lhe deu autonomia.
2) Quero continuar a conhecê-lo.	2) Quer continuar a desenvolvê-lo

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. O trabalho lhe deu autonomia (1).	**Autonomia** 1. O trabalho lhe deu autonomia.
2. Quer continuar a desenvolvê-lo (2).	**Continuidade do trabalho** 2. Quer continuar a desenvolvê-lo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

Para o Sujeito 8, a experiência lhe deu autonomia. Tem necessidade de continuar a desenvolver o trabalho.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 9

(1) Esta experiência foi fundamental para o meu desenvolvimento, não só profissional, penso o quanto isso não foi secundário, mas tanto mais pessoal. (2) O trabalho com o inventário aproximou minha relação com meu pai. O que me faz sentir mais querida.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Esta experiência foi fundamental para o meu desenvolvimento, não só profissional, penso o quanto isso não foi secundário, mas tanto mais pessoal.	1) Experiência fundamental para seu desenvolvimento profissional e principalmente pessoal.
2) O trabalho com o inventário aproximou minha relação com meu pai. O que me faz sentir mais querida.	2) O inventário aproximou-o do seu pai o que trouxe o sentimento de ser querido.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Experiência fundamental para seu desenvolvimento profissional e principalmente pessoal (1).	**Desenvolvimento** 1. Desenvolvimento pessoal e profissional.
2. O inventário aproximou-o do seu pai o que trouxe o sentimento de ser querido (2).	**Aproximação com família** 2. Aproximou-se do pai e sentiu-se querido.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 relata que a experiência lhe proporcionou um desenvolvimento pessoal e profissional, bem como uma maior aproximação de seu pai o que lhe fez sentir querido.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 10

(1) A experiência com o Eixo Inventário foi maravilhosa, em dois aspectos, principalmente: num primeiro de compreensão corporal, no sentido do entendimento das correlações entre as formas que esse corpo apresenta e dos imaginários que perpassam a minha formação subjetiva, (2) e num segundo ponto, enquanto método de criação, que onde proporcionou através do primeiro item que mencionei, explorar várias novas possibilidades corporais inexploradas anteriormente.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) A experiência com o Eixo Inventário foi maravilhosa, em dois aspectos, principalmente: num primeiro de compreensão corporal, no sentido do entendimento das correlações entre as formas que esse corpo apresenta e dos imaginários que perpassam a minha formação subjetiva.	1) Maior compreensão corporal: entendimento da integração das formas corporais com seu imaginário.
2) E num segundo ponto, enquanto método de criação, que onde proporcionou através do primeiro item que mencionei, explorar várias novas possibilidades corporais inexploradas anteriormente.	2) Método de criação que lhe proporcionou a exploração de novas possibilidades corporais até então inexploradas.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Maior compreensão corporal: entendimento da integração das formas corporais com seu imaginário (1).	**Autodescoberta** 1. Integração entre forma corporal e imagem.
2. Método de criação que lhe proporcionou a exploração de novas possibilidades corporais até então inexploradas (2).	**Criação de Movimentos** 2. Exploração de novas possibilidades corporais.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 relata que a experiência lhe proporcionou uma maior compreensão corporal da integração entre forma e imagem, bem como, lhe permitiu vivenciar a criação de novas possibilidades corporais.

QUESTÃO 8 - QUESTIONÁRIO FINAL

COMO FOI PARA VOCÊ A EXPERIÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI?

SUJEITO 11

(1) A experiência do BPI foi excelente e muito esclarecedora. Primeiro, por não ter contato nenhum anterior, e pouco contato familiar, mas mesmo assim me interessar tanto pelo trabalho. (2) Segundo por ter uma resposta muito positiva do meu corpo, e me permitir desenvolver uma pesquisa por um viés mais sensorial e intuitivo. (3) Mas o principal foi entender meu corpo, permitindo-me resolver várias questões corporais e também familiares. (4) Aprendi a lidar melhor com desenvolvimento do aprendizado, e a negar menos meu corpo. (5) E por isso foi tão presente nos *dojos* as partes do corpo da minha família.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) A experiência do BPI foi excelente e muito esclarecedora. Primeiro, por não ter contato nenhum anterior, e pouco contato familiar, mas mesmo assim me interessar tanto pelo trabalho.	1) Experiência excelente, interessante e esclarecedora.
2) Segundo por ter uma resposta muito positiva do meu corpo, e me permitir desenvolver uma pesquisa por um viés mais sensorial e intuitivo.	2) Resposta positiva do seu corpo em realizar uma pesquisa por um viés sensorial e intuitivo.
3) Mas o principal foi entender meu corpo, permitindo-me resolver várias questões corporais e também familiares.	3) Compreensão do seu corpo lhe permitindo resolver questões corporais e familiares.
4) Aprendi a lidar melhor com desenvolvimento do aprendizado, e a negar menos meu corpo.	4) Aprendeu a lidar com o desenvolvimento do aprendizado e a negar menos o seu corpo
5) E por isso foi tão presente nos *dojos* as partes do corpo da minha família.	5) Partes do corpos de seus familiares presentes nos *dojos*.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Experiência excelente, interessante e esclarecedora (1). Resposta positiva do seu corpo em realizar uma pesquisa por um viés sensorial e intuitivo (2).	**Pesquisa** 1. Por um viés sensorial e intuitivo que gerou respostas positivas e esclarecedoras.
2. Compreensão do seu corpo lhe permitindo resolver questões corporais e familiares (3). Aprendeu a lidar com o desenvolvimento do aprendizado e a negar menos o seu corpo (4). Partes do corpos de seus familiares presentes nos *dojos* (5).	**Autodescoberta** 2. Compreensões e resoluções corporais. Parou de negar seu corpo. Percebeu os familiares em si.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 relata a experiência como esclarecedora e que gerou respostas positivas e esclarecedoras, através da efetivação de uma pesquisa por um viés sensorial e intuitivo. Realizou autodescobertas corporais, negou menos o seu corpo e percebeu a presença de seus familiares em si mesmo.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 1

(1) Satisfatório, pois possibilitou a vivência corporal de todo método. (2) Poderia ser um tempo maior, mas durante 8 meses foi bem satisfatório, pois o grupo foi se clareando e ficaram 11 pessoas ocupando bem o espaço. (3) Bem que poderia continuar o próximo ano!

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Satisfatório, pois possibilitou a vivência corporal de todo método.	1) Satisfatório
2) Poderia ser um tempo maior, mas durante 8 meses foi bem satisfatório, pois o grupo foi se clareando e ficaram 11 pessoas ocupando bem o espaço.	2) Poderia ter sido mais tempo, mas os oito meses foram satisfatórios.
3) Bem que poderia continuar o próximo ano!	3) Desejo de que continue no próximo ano.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1.1). Poderia ter sido mais tempo, mas os oito meses foram bem satisfatórios (2.1)	**Satisfatório** 1. Poderia ter sido mais tempo, mas os oito meses foram bem satisfatórios.
2. Desejo de que continue no próximo ano (2.2)	**Desejo de continuidade** 2. Desejo de que continue no próximo ano.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 1 considerou o tempo satisfatório. Pondera que poderia ter sido mais tempo, mas os oito meses foram bem satisfatórios. Deseja que continue no próximo ano.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 2

(1) Satisfatório, até o momento, (2) poderia haver mais oito meses. (3) Creio que o tempo e as aulas foram "caminhadas" em uma "costura" muito adequada, cada coisa ao seu tempo, (4) só que há mais coisas, assim querendo mais tempo, eu ainda tive a grande sorte de fazer mais 4 horas com BPI, assim as ligações foram muitas.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Satisfatório, até o momento.	1) Satisfatório.
2) Poderia haver mais oito meses.	2) Deseja mais oito meses.
3) Creio que o tempo e as aulas foram "caminhadas" em uma "costura" muito adequada, cada coisa ao seu tempo.	3) O tempo foi adequado para que cada coisa ocorresse a seu tempo.
4) Só que há mais coisas, assim querendo mais tempo, eu ainda tive a grande sorte de fazer mais 4 horas com BPI, assim as ligações foram muitas.	4) Há mais coisas por sair. Vê que as horas extras com o método auxiliaram.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. Deseja mais oito meses (2). Há mais coisas por sair. Vê que as horas extras com o método auxiliaram (4)	**Desejo de continuidade** 2. Deseja mais oito meses. Há mais coisas por sair.
3. O tempo foi adequado para que cada coisa ocorresse a seu tempo (3).	**Adequado** 3. Tempo adequado para que cada coisa ocorresse a seu tempo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 2 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado para que cada coisa ocorresse a seu tempo. Deseja que haja mais oito meses de trabalho.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 3

(1) Satisfatório. (2) Menos tempo que isso o trabalho não atingiria o grau que atingiu. Mais tempo, para mim, seria bom, mas este tempo foi ideal pela heterogeneidade do grupo. (3) Além disso, havia disponibilidade da Carol extra tempo de aula, bem como nós também nos dedicamos ao inventário extra sala de aula, aprofundando ainda mais. (4) Acho que mais tempo que isso também não seria possível pelas atividades que todos (inclusive eu) têm fora daqui. Este tempo foi bem dentro do real e possível.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Satisfatório.	1) Satisfatório.
2) Menos tempo que isso o trabalho não atingiria o grau que atingiu. Mais tempo, para mim, seria bom, mas este tempo foi ideal pela heterogeneidade do grupo.	2) O tempo foi bom para o grau que o trabalho atingiu. O tempo foi ideal para a característica heterogênea do grupo.
3) Além disso, havia disponibilidade da Carol extra tempo de aula, bem como nós também nos dedicamos ao inventário extra sala de aula, aprofundando ainda mais.	3) A disponibilidade extra aula da direção e os trabalhos extras auxiliou no aprofundamento.
4) Acho que mais tempo que isso também não seria possível pelas atividades que todos (inclusive eu) têm fora daqui. Este tempo foi bem dentro do real e possível.	4) Tempo adequado as realidades e as possibilidades do grupo

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. O tempo foi bom para o grau que o trabalho atingiu. O tempo foi ideal para a característica heterogênea do grupo (2). Tempo adequado as realidades e as possibilidades do grupo (4).	**Adequado** 2. Tempo adequado para o grau que o trabalho atingiu, ideal para a característica heterogênea do grupo e para as realidades e as possibilidades do grupo.
3. A disponibilidade extra aula da direção e os trabalhos extras auxiliou no aprofundamento (3).	**Disponibilidade extra-aula** 3. A disponibilidade da direção e do grupo auxiliou no aprofundamento.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 3 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado para o grau que o trabalho atingiu, ideal para a característica heterogênea do grupo e para as realidades e as possibilidades do grupo. Mencionou ainda que a disponibilidade da direção e do grupo auxiliou no aprofundamento.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 4

(1) Considero como satisfatório. Senão fosse satisfatório não poderia dizer que tive uma evolução, que tive um grande desenvolvimento em relação aos encontros e em relação às minhas questões.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Considero como satisfatório. Senão fosse satisfatório não poderia dizer que tive uma evolução, que tive um grande desenvolvimento em relação aos encontros e em relação às minhas questões.	1) Satisfatório para a sua evolução e desenvolvimento.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório para a sua evolução e desenvolvimento (1).	**Satisfatório** 1. Satisfatório para a sua evolução e desenvolvimento.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 4 considerou que o tempo foi satisfatório para a sua evolução e desenvolvimento.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 5

(1) Considerei satisfatório, com dois pontos: (2) foram horas muito bem aproveitadas e também coube nos horários de cada um.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Considerei satisfatório.	1) Considerou satisfatório.
2) Foram horas muito bem aproveitadas e também coube nos horários de cada um.	2) Horas bem aproveitas. Adequação aos horários do grupo.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. Horas bem aproveitas. Adequação aos horários do grupo (2).	**Adequado** 2. . Horas bem aproveitas. Adequação aos horários do grupo.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 5 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado, com horas bem aproveitadas, para os horários do grupo.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 6

(1) Satisfatório. (2) Foi possível sentir uma trajetória progressiva e o fechamento foi num bom momento, em que o corpo, mais esclarecido, pode concatenar alguns aspectos desenvolvidos.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Satisfatório.	1) Satisfatório.
2) Foi possível sentir uma trajetória progressiva e o fechamento foi num bom momento, em que o corpo, mais esclarecido, pode concatenar alguns aspectos desenvolvidos.	2) Trajetória progressiva e o momento do fechamento foi adequado ao desenvolvimento do trabalho.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. Trajetória progressiva e o momento do fechamento foi adequado ao desenvolvimento do trabalho (2).	**Adequado** 2. Trajetória progressiva com um fechamento no momento adequado ao desenvolvimento.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 6 considerou que o tempo foi satisfatório, com uma trajetória progressiva, onde o fechamento do trabalho ocorreu num momento adequado ao desenvolvimento.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 7

(1) Razoável. (2) Talvez por uma dificuldade particular, só comecei a conectar e entender agora, de poucos encontros até hoje, (3) em relação a semana achei ideal.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Razoável.	1) Razoável.
2) Talvez por uma dificuldade particular, só comecei a conectar e entender agora, de poucos encontros até hoje.	2) Talvez por dificuldades pessoais só passou a ter um boa compreensão no final dos encontros.
3) Em relação a semana achei ideal.	3) Boa adequação para os horários da semana.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Razoável (1).	**Razoável** 1. Razoável
2. Talvez por dificuldades pessoais só passou a ter uma boa compreensão no final dos encontros (2).	**Dificuldades pessoais** 2. Por dificuldades pessoais só passou a ter uma boa compreensão no final dos encontros
3. Boa adequação para os horários da semana (3).	**Adequado** 3. Boa adequação para os horários da semana

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 7 considerou que o tempo foi razoável, pois, talvez por dificuldades pessoais só passou a ter uma boa compreensão no final dos encontros. Considerou adequado o horário para o tempo semanal.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 8

(1) Achei satisfatório para uma primeira etapa. (2) Em termos de freqüência achei ideal (2xsemana/2horas). Mais seria demais. Menos seria pouco aprofundado.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Achei satisfatório para uma primeira etapa.	1) Satisfatório.
2) Em termos de freqüência achei ideal (2xsemana/2horas). Mais seria demais. Menos seria pouco aprofundado.	2) Freqüência semanal ideal.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. Freqüência semanal ideal (2).	**Adequado** Freqüência semanal ideal

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 8 considerou que o tempo foi satisfatório e a freqüência semanal foi ideal.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 9

(1) Razoável. (2) Eu gostaria ou precisaria de mais tempo. Tenho uma família muito grande, com a qual as relações são difíceis de serem expostas. Eu percebo uma grande dificuldade em me aproximar. Pareço querer fugir deles.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Razoável.	1) Razoável.
2) Eu gostaria ou precisaria de mais tempo. Tenho uma família muito grande, com a qual as relações são difíceis de serem expostas. Eu percebo uma grande dificuldade em me aproximar. Pareço querer fugir deles.	2) Precisaria de mais tempo. Família grande, onde as relações são difíceis. Dificuldade de se aproximar da família. Foge da família.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Razoável (1).	**Razoável** 1. Razoável
2. Precisaria de mais tempo. Família grande, onde as relações são difíceis. Dificuldade de se aproximar da família. Foge da família (2).	**Dificuldades pessoais** 2. Família de relações difíceis. Dificuldade em se aproximar da família.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 9 considerou que o tempo foi razoável, pois precisaria de mais tempo para entrar mais em contato com a família, que é de difíceis relações. Possui dificuldade em se aproximar da família.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 10

(1) O tempo utilizado no projeto para minha opinião foi satisfatório, pois (2) possibilitou uma exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. E os dias das sessões também permitiam o assentar das dinâmicas e dos dados que emergiam.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) O tempo utilizado no projeto para minha opinião foi satisfatório.	1) Satisfatório.
2) Possibilitou uma exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. E os dias das sessões também permitiam o assentar das dinâmicas e dos dados que emergiam.	2) Possibilitou exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. A freqüência semanal auxiliou para o processamento do aprendizado.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. Possibilitou exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. A freqüência semanal o auxiliou para o processamento do aprendizado (2).	**Adequado** 2. Possibilitou exploração e aprofundamento. A freqüência semanal o auxiliou para o processamento do aprendizado.

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 10 considerou que o tempo foi satisfatório e adequado para a exploração e aprofundamento das questões levantadas nas sessões. A freqüência semanal o auxiliou para o processamento do aprendizado.

QUESTÃO 9 - QUESTIONÁRIO FINAL

VOCÊ AVALIA O TEMPO UTILIZADO PARA AS SESSÕES DE APLICAÇÃO DO EIXO INVENTÁRIO NO CORPO DO MÉTODO BPI COMO SATISFATÓRIO, RAZOÁVEL OU INSATISFATÓRIO? POR QUÊ?

SUJEITO 11

(1) Satisfatório. (2) Deu muito bem para desenvolver o trabalho de uma aula em si e o trabalho do ano todo inclusive sofri bastante com as dores musculares do meu corpo pouco acostumado.

(3) A única frustração é de parar o trabalho, mas isso sabendo que sempre dá para aprofundá-lo.

UNIDADES DE SIGNIFICADO	REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA
1) Satisfatório.	1) Satisfatório.
2) Deu muito bem para desenvolver o trabalho de uma aula em si e o trabalho do ano todo inclusive sofri bastante com as dores musculares do meu corpo pouco acostumado.	2) As aulas foram no limite de sua condição física.
3) A única frustração é de parar o trabalho, mas isso sabendo que sempre dá para aprofundá-lo.	3) Frustração por parar, mas sabe que dá para aprofundá-lo.

CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO	UNIDADES DE SIGNIFICADO INTERPRETADAS
1. Satisfatório (1)	**Satisfatório** 1. Satisfatório.
2. As aulas foram no limite de sua condição física (2).	**Adequado** 2. As aulas foram no limite de sua condição física.
3. Frustração por parar, mas sabe que dá para aprofundá-lo (3).	**Desejo de continuidade** 3. Frustração por parar, mas sabe que dá para aprofundá-lo

ANÁLISE IDEOGRÁFICA

O Sujeito 11 considerou que o tempo foi satisfatório e as aulas adequadas para os limites de sua condição física. Frustra-se por parar, mas sabe que é possível aprofundá-lo.

12.7. TABELAS DOS RELATOS DOS *DOJOS* – CÁPITULO 7

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 1

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1			Diferentes apoios dos pés, que ativam outras partes do corpo como o quadril, os braços, as mãos e a cabeça.		
2		Paisagem de lago.	De limpar o lago dos aguapés.	Sufocamento.	
3		Flores, frutos, e folhas que caem. Vento e água. Barulho de tambores, do couro dos animais, das madeiras se chocando, dos trovões e do "coaxar" dos sapos.	Pés que buscam energia da terra. Ação de colher flores e folhas para a fertilização.	Fertilidade.	
4		Sons dos tambores, das vozes da terra e das raízes.	Quadril busca novos horizontes. Movimento do oito na bacia. Giro pelo quadril.	Busca. Continuidade. Liberdade. Conquista.	
5	Cheiro de urina.	Celeiro. Estábulo de cabras e ovelhas. As raízes dos sons reverberando no corpo. Terra fértil, adubada organicamente com seus próprios dejetos e misturada com esterco, alimento de cabra, ovelhas, milho e soja, além de capim.	Movimentos dos pés. Buscar alimentos para os bichos. Movimentos de cócoras em várias direções.	Felicidade. Vivacidade. Utilidade. Reviver.	
6	Sensação de frescor, refrescância, como se um calor corporal que se refresca através da terra fértil.	Pássaro que toma banho na terra querendo fazer esfoliação na pele, na tentativa de renová-la, limpá-la. Cheiro dos nutrientes e dos elementos vitais à vida.	Sentir o cheiro da terra.	De fome de terra. Necessidade de contato.	
7		Desenho de um jardim com grama, flores e sol.			
8	Umidade.	Lago com dois tipos de solo: um de lama mole e outro de terra mais dura, como argila. Peixes, rãs, gansos e camarões faziam parte deste ambiente aquático.	Dança na labuta de um criadouro de animais.	Maleabilidade. Fertilidade.	Plasticidade.
9		Grande cálice de argila. Era um grande vaso, onde germinava e crescia uma espécie bem arbustiva e cheia, de pequenas folhas que caíam até a base do cálice.	Pés buscam argila, formando ondas de diferentes profundidades. Mãos lapidam a argila.	Esforço.	Eixo corporal como o eixo do cálice.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
10		Trabalho de um ceramista			Tônus de intensidade nº 6.
	Secura da argila na mão. Ressecado e árido. Aflição no corpo.	Senzala.	Defesa de território, tentando tirar algum inimigo do caminho.	De Morte. Agressão. Angústia. Aflição.	Patas, unhas e garras nas mãos.
11		Solo que margeia um lago úmido, argiloso, porém duro e difícil de modelar.	Os pés descalços sugam a energia terrestre.	Liberdade.	
		Cabocla tentando seduzir o peão da fazenda, ao mesmo tempo em que desempenha os afazeres da casa.	Cortar lenha, plantar árvores, carregar água, fazer ração e colher frutos.	Desejo de conquista.	
12			Ventosas dos pés retiram a energia do solo, que circunda toda a coluna. Eixo vertical, vivo e presente.		
	Frescor da terra e umidade do solo.	Água caindo de chuva. Terra de lago.	Cavar em busca da melhor porção de argila. Retirar a argila. Membros superiores encolhem e expandem.	Desespero. Descoberta e redescoberta.	Tônus de grande esforço.
13	Sensação de frescor.	Imagem de terra, de unidade e de fertilidade. Grande buraco de terra fértil, misturado com matéria orgânica, húmus, esterco de vaca.	Cavar com os joelhos. Esculpir as paredes do buraco.	Fertilidade.	Plasticidade e modelagem de argila.
14	Frescor do calor. Maciez. Cheiro de matéria orgânica.	Acasalamento de insetos. Solo muito fértil de grama, onde vários organismos se acasalavam.	Movimento do quadril.	Liberdade. Segurança. Fertilidade.	
15		Lembrança de infância: o sítio de minha família. Imagens de familiares (mãe, pai e tia) e de caseiros.	De criar plantas e animais. Pés sugando energia do solo.	Solidão.	
16	Amargo.	Chão de terra fértil com folhas secas na superfície.	Agressão "velada" que está escondida no corpo. Necessidade de fazer barulho: o som dos pés.	Agressividade.	Tônus alto.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
17		Solo fértil. Solo abaixo deste com restos vegetais. Pássaros que comem insetos.	Ritual de hastear bandeira: cavar e retirar o solo fértil. Cavar, plantar e criar.		
18	De frescor da terra. De pele.	Raízes da terra que ganham vida e se transformam em movimentos dos orixás. Imagem da defesa do ninho, dos ovos de uma ave, defendendo-os de seus predadores naturais, com a ajuda dos Orixás.	Movimentos originados pela cabeça e rosto. Pés enraízam para segurar no eixo.	Defesa. Proteção.	
19	Esforço.	Terra argilosa pesada. Chuva. Poças de água marrom. Insetos do mato. Decomposição da matéria orgânica. Árvores com histórias.	Retirar a argila. Pés que abrem caminhos. Corpo atolado na argila.	Esforço. Crescimento. Procriação.	Tônus elevado.
20	Sensação de frescor.	Terra argilosa, o barro que vai fazer a cerâmica como arte.	Movimento de cavar e fazer artesanato com o barro.	Necessidade de mostrar.	Tônus alto, forte.
21		Jardins. Alguém que estava cuidando dos jardins, plantando arbustos e flores ornamentais. Aves de criação, de manejo ou calopsitas.	Movimentos dos pés e do quadril. O rabo suga a energia do solo fértil e os ouvidos escutam o som dos pássaros.		
22		Parreira. Córregos e laginhos no solo de fertilidade. Pássaros e aves de criação.	Exploração de diversas direções através dos galhos da parreira. Trabalhar com a terra.		

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 2

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Chão de mangue.	Buscar. Entrar com os pés na lama. Sentir pelas mãos.	Vontades de não estar só. Força. Energia. Brincadeira.	
2		Vento que levava para novas terras.	Desequilíbrio. Giros. Calcanhares pesados.	Sentido de ir.	
3		Do externo sai uma linha que vai ao céu.	Costas eram a frente. Ficar quieta e fechar os olhos.	Silêncio.	
4		Desenhos na terra.	Marcar o corpo no solo.	De chamar.	
5		Chão de pedras.	Percorrer um caminho.	Apertado.	Corpo gordo, forte e grande.
6		Chão de capim, que é sua terra.	Proteger a sua família.	Proteção. Vitalidade.	
7		Terra.	Pés com forte ligação ao solo. Movimento de total contato com o solo. Oito na bacia, com dinâmica sutil. Relação dos pés com a bacia.	Brincadeira.	
8		Chão de montinhos de terra. Plantação com sementes.	Pés tapam as sementes. Escapula direita puxa para trás. Bacia impulsiona o corpo a girar.	Festividade.	
9	Cheiro de suor.	Solo de caminhos com pessoas. Terra de festa. Pessoas dançando e duelando.	Corpo que dança fatigado.	Festividade. Prazer. Energia. Alegria.	
10	De estar desmaiando.	Solo amedrontador.	Só um pé no dojo.	Receio. Medo.	Eixo leve.
11	Cheiro de suor.	Solo bom, animado e gostoso. Água e vento.	Movimento de encantar nos braços e mãos. Movimento da bacia. Corpo bem integrado. Giros. Espirais.	Felicidade. Ingenuidade.	Mulher feliz.
		Solo de morte. Lembrança da avó.		Saudades da avó. Ausência.	
12				Coragem.	Corpo de guerra, de luta, de vida, de proteção e de força. Corpo de mulher.
13		Praia. Puxada de rede. Fogo.	Espiral que começa no pé e sai pela boca.	Felicidade. Brincadeira. Atenção.	Tônus leve. Corpo jovem de mulher.
14	Roupa molhada batendo na pele.	Vento. Árvores com maçãs. Quintal com varal e roupas molhadas penduradas.	Balançar. Flutuar. Ser levada pelo vento. Estender pano no varal. Esterno projetado ao alto.	Leveza.	Tônus baixo.
15		Estupro, sexo e nascimento.	Movimento de fuga.	Raiva. Medo.	Corpo com medo.
		Quintal com galinhas e um porco.	Tentar pegar as galinhas.		

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
16		Solo de barro vermelho, lama, grama e areia de praia. Chão grudento.	Colocar e tirar os pés do chão grudento. Fincar mastro.		
		Pomba branca com asas.	Movimentos dos braços.		Tônus forte. Asas nos braços.
		Fogão vermelho.	Movimentos dos joelhos e da bacia. Giros.	Vitalidade.	Corpo com saia.
17		Fazenda com cerca. Grama. Noite estrelada. Cavalo. Vela de sete dias. Poço. Rio.	Esconder atrás do poço. Fugir do barulho do cavalo. Ação de escutar o som do rio.	Familiaridade. Observação. Atenção.	Mulher de saia.
18	Pele do rosto. Gostos na boca.	Saia que é bandeira. Esterno com foco de luz. Máscara na mão. Branco: no espaço e na saia.	Abrir bandeira. Oito na bacia. Impulso no esterno. Braços e esternos em projeção ao alto abrindo o espaço.		Corpo com saia.
19		Chão de paralelepípedos. Ponte. Pessoas. Igreja ao alto. Ladeiras. Turbilhão.	Brincar com os blocos do chão. Descer as ladeiras. Pular. Brincar. Subir com o turbilhão.	Felicidade. Brincadeira.	
20		Água. Saia. Rio. Mar. Canoa. Remo.	Giros. Movimento da bacia. Saia rodando. Pés indo e vindo. Balançar com o mar. Mãos passam na água.	Prazer. Prontidão.	Mulher. Corpo presente, atento e pronto.
21		Velho encostado numa madeira que vira uma mulher de saia encostada no tacho que vira criança arteira e que vira velho de mãos atrofiadas. Cozinha.	Movimento da bacia. Enrolar a saia na mão. Ficar de cócoras. Conversar com alguém.		Mulher grande, gorda e de saia.
22		Algo nas mãos.	Região sexual presente. Ouvir. Buscar escutar. Percorrer o espaço.		Tônus baixo.
23		Terra.	Abrir espaço. Conhecer espaço. Proteger terra. Escápulas presentes.	Desistência. Dificuldade em escolher. Desistência. Fuga. Medo. Cobrança.	

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 3

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Festa junina. Céu estrelado. Bandeirinha. Fogueira. Mastro grande de bambu. Saia rodada, florida e com renda.	Deixar peso ir para o chão. Movimentos que estavam nos pés. Ventosa nos pés.	Receio. Dificuldade.	Postura Abaulada. Pés de gavião. Garras nos pés e nas mãos.
2		Chão dourado, com pedaços de madeira. Chão de pedra que brilha no céu. Corpo guardado no chão. Chão de grama. Ouro na terra.	Da coluna. Cavar. Escarafunchar. Desenterrar.	Formação. Vontade. Força. Desespero.	Corpo réptil com rabo grande. Garras.
4	Inchaço.	Pulsação da terra. Barriga grande, gorda e com coisas dentro.	Espasmos. Massagear o esterno.	Tensão. Presença. Desconforto. Falta de espaço. Pressa. Perturbação.	
5		Avô. Casa do avô. Caveira. Crânio. Troncos queimados. Raízes brotando. Caminho fechado. Cemitério Xavante. Folhas verdes brotando do tronco. Tronco queimado. Seres do submundo sendo tragados para a terra.	Cabeça quer entrar para a terra. Retirar raízes. Puxar. Rasgar. Arrancar. Ser tragada para o chão. Tentar sair. Permanecer. Puxar coisa morta da terra. Revirar a terra. Querer levantar.	Envelhecimento. Aprodecimento. Brigar contra a velhice. Tentativa de transformação.	Corpo de velha. Eu-caveira-paisagem.
6		Terra negra, revirada e com brotinhos nascendo. Mata grande. Brejo. Buritis. Folhas grandes. Lama. Água. Mastros de buriti. Céu azul. Lama. Moita. Galho. Espinhos.	Amassar e revirar a terra com os pés. Encolher para o chão. Impulsionar para abrir. Afundar na lama. Ficar quieta. Escarafunchar a moita. Buscar caça.	Conflito. Fome. Vontade de gritar.	Elevação de tônus. Pés e mãos como garras. Pés, rabo, coluna e bico de gavião. Rabo de penas longas, pontudas, brancas e pretas Corpo aberto.
7		Terreiro cheio de gente. Som de tilintar de búzios. Chão de cimento queimado bege. Fogão a lenha com panela vazia em cima. Pátio com árvore. Fogueira de noite. Congá. Árvores de uma floresta.	Dançar no meio da fogueira. Pés sentem o chão. Agachar. Acocorar-se. Louvar.		Corpo de mulher, com pernas grandes e bacia larga. Corpo curvado em reverência.
8	Dureza nos pés.	Terra com cipó verde. Terra dura e compacta. Mato lá dos índios.	Espalhar com as mãos. Abrir caminhos. Nutrir o chão.	Ferocidade.	Mãos em garras. Ponta de uma assa. Boca de bico.
		Ambiente urbano com um chão instável. Mastro com fitas, carros e asfalto.			

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
9	Rasgar-se por dentro.	Veias vermelhas numa terra boa e viva. Trilhas em mata. Planta crescendo e explodindo a casca.	Buscar liberdade. Abrir veias na terra. Abrir caminhos. Expulsar pelo útero. Gritar contida. Liberar o movimento.	Alforriar-se. De não caber em si mesmo. Conflito. Controle. Vontade de gritar. Alivio. Liberdade. Transformação.	
10		Chão fértil e cheio de sementes vermelhas. Terra fofa e fresca com matinhos fininhos crescendo espaçados. Mastro se finca flexível. Onda de água e de ar.	Ondular. Fluxos e refluxos. Cobrir e descobrir. Pulsar. Puxar.	Vontade de não de mover. Dor. Flexibilidade.	Tronco e cabeça flexíveis. Eixo à frente. Falta de tônus.
11		Raízes. Fios vibrantes em várias direções.	Acúmulo de energia no útero e no sacro. Assoalho pélvico totalmente aberto.		
12	Algo preso na garganta.	Terra úmida. Lugar escuro. Velha índia carrancuda, corcunda e beiçuda.	Procurar e escarafunchar entre raízes. Explorar com as mãos. Procurar alimentos. Abrir garganta.	Querer sair. Pressa.	Garras e penas no corpo. Corpo-Bicho. Bico do gavião.
13	Sacro destacando-se.	Mato fechado com um monte de árvore nascendo. Terra negra e roxa, revolta, úmida e fértil. Terreiro aberto. Buraco largo e centralizado. Mastro de bambu com bandeirinhas. Casinha meio afastada do terreiro. Mata verde escura, densa e refrescante. Fogos.	Mexer na terra. Explorar ao redor. Abrir espaço. Expulsar. Mostrar-se brava. Atacar e defender.	Esforço para concentrar. Racionalização. Braveza. Ferocidade. Medo. Perdida. Acuada.	Corpo bicho. Pedaços de ave: assas e garras. Mulher escura de cabelo raspado e corpo pintado.
14	Forte na garganta e no maxilar.	Gavião que devora tudo. Solo fértil com sangue derramado.	Devorar a caça. Beber sangue. Explodir ao máximo sua força.	Acúmulo. Voracidade. Vontade de gritar.	Gavião sanguinário.
	Secura.	Chão de areia seca. Lugar estranho e inóspito.		Sentir-se sem lugar. Perturbação. Estranhamento. Braveza.	Mulher.
		Chão de folhas úmidas. Gavião filhote e com fome.		Sedento. Faminto.	Corpo enrugado. Gavião mirado e esganiçado. Faltando pedaços da asa e com pernas arrepiadas.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
15		Chão de terra preta, entremeada de coisas azuis. Negros com olhos arregalados.	Tremelicar. Fincar mastro.	Confusão. Estranhamento. Mecanismo de controle.	
		Floresta. Aldeia. Casa de roça no meio do mato. Palha de bakité. Fogo.	Aproximar sacro do chão. Crescer. Abrir. Enrolar-se na terra. Esconder-se. Dançar debaixo do manto.	Não querer ser percebido.	Corpo com manto por cima dele.
				Desespero. Impulsividade. Força. Acuamento.	Corpo-Bicho.
			Querer pegar algo. Tremeliques.	Sentimentos infantis. Emburramento. Medo.	Corpo velho.
16	Como se eu tivesse sido violentada.	Chão preto e denso. Mastro que era a minha própria coluna. Presença de velhos familiares. Mulher antiga.	Pulsação muito forte no útero e no sacro. Retorcer e fechar. Pequenos movimentos. Pequenos impulsos. Querer chacoalhar o corpo todo e mexer com a boca.	Vontade de abrir. Fechamento. Violência. Ansiedade.	Corpo feminino em mim, retorcido, fechado, violentado.
17		Terra que pulsa do nascer de um monte de plantinha. Terra fofa, negra e pulsante. Gente negra. Casa de parede branca. Mastro de bambu pintado de branco.	Movimento dos joelhos.		
		Eu criança. Chácara da tia. Primos. Terra vermelha e dura. Espaço aberto. Esconderijos. Imagem de estar escondida no meio dos eucaliptos, bem perto da terra cheia de folhas.	Brincar. Cavoucar a terra. Fazer buraco. Mexer na terra. Se jogar no chão. Deitar na terra. Rolar. Ficar sentada. Levantar. Se esconder. Rodar. Andar de olho fechado. Se abrir. Pulsação dos pés e do sacro. Pulsar. Tremer. Sacro puxa para o chão.	Energia. Liberdade.	
18		Chão de cimento queimado com pedras. Fogão a lenha. Casa da avó. Bacia com água. Solo sucoso e enlameado, misturado com fruta vermelha. Mastro branco e fino.	Sacro e útero com pulsação, que espalhava para o corpo. Aproximar sacro da terra. Ancorar. Tremelicar.	Louvação. Proteção.	Ancas grandes. Corpo vertical.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
19		Raízes rígidas. Avô paterno e pai. Solo fofo e com diferentes misturas de cores. Mastro retorcido e reto.	Movimento do umbigo. Resmungar. Dar broncas. Rasgar o espaço ao redor.	Raiva. Agressividade. Prontidão para brigar. Enfrentamento. Ser invasiva.	Corpo tenso com nervos saltados.
20		Solo escuro, suculento e com fruta vermelha amassada. Lugar escuro. Mastro de madeira retorcida. Paisagem clara. Céu azul e aberto. Gramado de campo grande. Lugar que ia "surfar" na grama quando criança. Morcegos. Paisagem aberta de cerrado.	Tirar e colocar no espaço. Pulsar. Movimento estacado. Tirar de si. Colocar força no espaço. Afastar o que é ruim. Afirmar-se. Pontuar. Afastar.	Expansão. Poder. Voracidade.	Costas com asas. Asas grandes e pontudas de penas brancas e cinzas. Asas luminosas e brilhantes. Bico do Corpo-Bicho.
21		Solo miúdo e cheio de sementes vermelhas. Bandeira de tiras marrons.	Movimentos do esterno. Tirar do esterno e colocar no espaço. Esterno que se conecta com o alto. Fechar e recolher. Mover as garras. Abrir. Rasgar. Se mostrar. Tempo lento. Contração e expansão. Escarafunchar.	Enfrentamento. Voracidade. Raiva. Vontade de gritar. Não caber em si. Necessidade de crescimento.	Partes do Corpo-Bicho: asas, garras e bico.
22	Da pele no espaço.	Terra amarela, alaranjada e úmida, que gruda no corpo. Tronco grosso de árvore, enraizado e com casas. Águas revoltas dentro do corpo. Horizonte imenso. Gavião de assas grandes que voa alto.	Pulsação no sacro. Descortinar. Ver tudo de cima. Voar. Enxergar longe. Enfiar cabeça na terra.		Corpo enorme.
23		Terra com raízes. Asas. Solo marrom fofo e com sementes vermelhas. Solo amarelo e laranja. Casa da tia. Solo negro, úmido e com buracos.	Abrir. Rasgar. Escarafunchar. Brincar. Fazer buracos com os pés.		Garras nas mãos.
24	Compressão no útero.	Cheio de raízes. Palha. Horizonte. Céu azul. Montanhas com cerrado e pasto. Terra negra, cheia de sangue e com ossos. Gente negra. Mata densa. Avô emburrado.	Útero e pés enraizados. Mexer e revolver raízes. Abrir caminhos com as mãos. Conexão do sacro com a terra. Aproximar da terra. Procurar. Lutar. Fugir. Atacar. Defender.	Densidade. Raiva.	Força. Esqueleto de rabo no corpo. Corpo bicho.
25	Algo que segura o útero.	Raízes que saem do corpo.	Parir.		Corpo de árvore, galhos, tronco e raízes.
		Avô. Casa dos avôs.			
		Solo negro e fértil. Mastro-osso. Paisagem aberta.	Abrir caminho, horizonte e peito. Escarafunchar.		

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 4

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1	Do vento batendo no rosto.		Um movimento involuntário no tornozelo direito.	Serenidade. Tranqüilidade.	Tônus estava um pouco relaxado.
2		Terra bem fértil: terra escura e molhada.	Enraizar os pés na terra. Lambuzar-se de barro.	Fertilidade. Diversão.	
3		Quintal todo de terra que tinha vários chuchus. Terra escura e fértil. Criança brincando e fazendo sujeira.	De entrar na terra. Ação de colher os chuchus.	Brincadeira.	
4	Sensação do vento no corpo.	Criança de braços abertos.	Movimento de girar. Espirais a partir das escápulas.		
	Sensação de tonteira.	Imagens de pião, batedeira, hélice.	O movimento na parte das escápulas e do tórax acentuou a continuidade dos giros.		
5		Imagem de raiz.	Enraizar os pés no chão.		
		A jabuticabeira de casa, que tinha galhos altos.	A movimentação seguia as raízes com o pé e os galhos com as mãos.		
6		Nossa Senhora Aparecida que se encontrava no céu.	Movimentação das mãos, dos braços e das escápulas para alcançar a imagem. Movimento de pegar eixo.	Adoração.	
		Imagem de céu que desceu para a terra marrom. Horizonte à frente.	Olhar para o horizonte e para o chão.		
7		Dançar no centro de uma roda com uma saia de palha.	Os pés estavam soltos e ativos. O movimento intenso dos pés foi para bacia. Chacoalhar a saia. Mão esquerda vai ao o peito e segura o movimento.	Mostrar-se.	
8	Corpo transmitindo energia pela pele.	Imagem de uma pessoa que andava com os pés para dentro.	Andar com os pés para dentro, soltando o peso na borda externa do pé.	Percepção do corpo todo a partir dos pés. Timidez e vergonha.	
		Ela tentava andar, mas não conseguia ou não queria	Ficava no seu lugar dando pequenos passinhos, fazendo pequenos movimentos.	Fechamento.	
9		Um caminho com uma porta entreaberta, da qual saia luz.	Os pés foram perdendo a firmeza no chão, meio que desequilibrando.	Tranqüilidade. Leveza, como se estivesse meditando.	Tônus muito baixo
		Do outro lado da porta estava tudo escuro. Não tinha nada, apenas um foco de luz no alto.	Atravessar a porta. Observar, olhar, buscar. Pés ágeis e com algumas pontuações nele e no corpo.	Procura.	Tônus foi começando a aumentar.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
10		Imagem de uma espanhola que tocava castanholas.	Meus braços iam para cima como se eu fosse ela	Necessidade de mostrar algo.	
	Sensação de estar com um eixo muito forte.	Uma baiana com roupas brancas, que adorava ficar rodando para sua saia ficar com volume.	Tronco com intenção de girar. Pés com pequenos apoios.	Beleza.	
		Uma porta bandeira com pés de Mestre-Sala.	Pés ágeis. Tronco firme e forte para sustentar o pavilhão.	Diversão.	
11	Aperto no peito.	Terra fofa.	Mãos se fecharam no peito, como se estivesse com o eixo nas mãos.	Necessidade de contato com eixo. Impressão de que precisava de uma "mãozinha" para me segurar.	
12		Mãos faziam movimentos que nem o fogo.	Movimentação das mãos. Dedos mexiam.		
		Árvores fechadas.	Abrir espaço entre as árvores. Os braços e pulsos em espirais. Movimentos começaram a ganhar amplitude percorrendo mais ainda o espaço.	Procura de caminho.	Uma espanhola no corpo.
13		Imagem de asas grandes no meu corpo.	Braços longos e indo pra longe e pra frente, como se tivesse batendo asas.		
		Umas velhas que eram lavadeiras.	Lavar roupa numa tábua retangular.		
14		Tudo estava preto. Eram as trevas.	Arrancava algo de minhas mãos.	Medo. Angústia.	
		Uma luz começou a aparecer e tudo ficou mais claro.	Movimentos mais leves e soltos.	Alívio.	
			A movimentação vinha dos quadris que faziam 8, e dava impulso para girar.	Sensualidade.	O corpo parecia ser de uma mulata.
		Dançava em sua tribo, no meio de uma roda, onde todos a admiravam.	Dançar e girar.	Exibir-se.	Uma índia com uma saia branca cheia de penduricalhos e algo na cabeça.
15		Uma mulher gorda varrendo. Fazia também outras atividades como cortar, cozinhar, lavar roupa, fazer pão, amassar massa e carregar fardos.	Movimentação das mãos. Ação de juntar e levantar fardos.	Engraçado e sagrado.	

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
16		Imagem de terra.	Buscar terra com os pés.		Posição abaulada.
			Ações de peneirar café e milho. Ações de catar algodão e pedras no espaço.		Tônus ideal.
			Movimentação de se rastejar sobre as pernas.	Desequilíbrio.	Tônus baixo.
17		Terra marrom/roxa macia. Imagem de um quadril largo, como se fosse uma bacia enorme que ficava no meio das pessoas.	Movimentos a partir da bacia.		
		Um velho negrinho e magrinho.	Movimentos eram pequenos e interiores.		Tronco encurvado.
18		Imagens de "bobos da corte", "palhaços", e "mestres-sala".	Movimentos agitados, com saltos, giros, e Batuques nos pés.		
		Imagem de saia branca com pedras douradas.	Joelhos começaram a pontuar o espaço, juntamente com a bacia, fazendo meio o movimento da Umbigada.		
		Imagem de uma mulher que ficava mexendo os braços, as escápulas. Sacudia o tronco.	Braços escápulas abertos no espaço, mexendo constantemente.	Prazer ao mesmo tempo em que sentia alegria.	Corpo grande e amplo como se tocasse todo o espaço.
19		Areia de praia fofa. Casa de praia, pequena, de palha e madeira. O mar verde. Horizonte.	Ação de fincar mastro.		
		O balanço do barquinho (lago) aonde eu ia quando pequena.	Pular a bacia. Movimentação interna muito forte.		O jeito de andar e curvado da minha madrinha.
20		Horizonte com sol amarelo e com tons de laranja. Montanhas, por onde o sol ficava atrás. Caminho por onde a velha trilhava.	Passos pequenos e contidos.		Corpo de uma velhinha frágil que não conseguia andar rápido, só com pequenos o passos.
			Movimento a partir da bacia.		Corpo mescla-se com uma negra "bem grande" com a bacia enorme.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
21		Folhas verdes com galhos ao redor do corpo.	Abrir e limpar o espaço (solo) com as mãos, tirando as folhas.	Procura.	
	Poeira no nariz, coceira.	Espaço limpo de terra.	Pisar na terra. Fincar mastro. Levantar poeira com o bater dos pés.	Fertilidade.	
	Água na pele.	Chuva. Terra molhada.	Ajoelhar e passar terra molhada no corpo, rosto, braços, pernas, seios e barriga. Mãos amparando a barriga.	Proteção. Agradecimento.	Corpo de grávida.
		Poça de água limpa	Lavar-se. Sentar no chão com as pernas dobradas à frente.	Nascimento. Dúvida. Leveza.	Corpo sem barriga.
22		Céu. Nuvens.	Olhar para cima. Fincar mastro. Cair do céu.	Busca.	
		Solo.	Movimento do esterno vai para os cotovelos: o bater asas.		
		Caixa com objetos. Fitas coloridas de cetim.	Cortar com facões. Tirar fitas de cetim de dentro da caixa. Brincar com as fitas nas mãos. Percorrer com as fitas o corpo.	Brincadeira. Alegria. Proteção.	
			Abrir o corpo. Movimento da bacia.		Uma negra de ancas muito largas.
			Fechar as pernas. Movimentos das mãos.	Admiração. Sensualidade. Charme.	Uma moça.
23		Lembrança da mãe dizendo-lhe que estava "andando em ovos".	Andar no dojo.	Desconfiança. Querer não ser vista.	
		Porta, fresta, da oca. Música.	Andar para perto da porta. Ação de escutar.		
	Sensação da pele (tecido nos braços e colo).	Tecido de cetim azul muito grande e pesado. Manto de Nossa Senhora Aparecida. Tecido foi ao alto, virando céu. Luz e brilho. Fio que ligava corpo ao céu, bandeira.	Tirar tecido do esterno. Hastear bandeira. Esterno projetado ao alto, conectando-se ao céu através da energia, luz, fluxo entre eles. Troca de energias. Sucção das energias ruins e recebimento das boas.	Beleza. Devoção. Troca.	

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
24	Sensação da pele em contato com a água.	Solo de água, rio. Corpo imerso na água.	Flutuar na água.		
		Caminho para chegar ao alto de uma montanha.	Trilhar caminho.		
		Porta grande, que era minha bandeira. Porta é ora bola ora bandeira.	Abrir a porta. Movimentos circulares.		
		Forma de bola que diminui e entra no peito.	Fechar bandeira.		
25	Sentir chão na sola dos pés.	Caminho.	Sentir solo.	Solo fértil. Prazer.	
		Céu.	Projetar esterno ao alto, para o céu. Olhar para o céu.	Ligação. Integração.	
		Moça bonita e formosa, que parece ser uma espanhola.	Exibir-se para as pessoas.	Querer ser admirada. Sensualidade.	Corpo da negra de ancas largas que se fecha e transforma-se na moça.
		A moça vira mastro e se liga ao céu.	Esterno ao alto. Ação de chorar.	Tristeza. Solidão. Abandono.	
		O céu vem para o esterno e vira bandeira, que vira duas luzes, uma em cada mão.	Ação das mãos com luzes no espaço.	Energia. Fortalecimento.	
26		Buraco	Tentava sair e dar a mão para alguém.	Desistência.	
		Horizonte com o sol entre as montanhas.	Trilhar pelo caminho. Olhar para o céu.		
	Sensação dos objetos que batiam na perna.	Saia cheia de penduricalhos e miçangas.	Rodar para dar movimento aos penduricalhos.	Exibição	Negra com ancas largas.
		Solo escuro e macio.	Fincar raiz.		Corpo como se fossem os galhos de uma árvore.
27		Um gramado que virou mangue.	Dificuldades em andar. Finquei o mastro		Corpo velho. O corpo baixo da minha madrinha. O corpo corcunda da senhora do meu bairro.
	Sentir o vento no rosto	Bola de luz nas mãos.	Manipular a bola e colocá-la no útero e no esterno.	Conexão com céu.	
		Terra. Buracos em cada uma das mãos, e um buraco enorme no esterno.	Voltar para a terra. Colocar a mão nos buracos e tirar coisas deles. Fechar os buracos.		
		Céu.	Subir para o céu. Oposição céu/terra no corpo.		Corpo raiz: braços eram os galhos de uma árvore e os meus pés as raízes.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
28		Chão de areia branca.	Espalhar a areia.	Vitalidade.	
		Chão escuro e macio.	Ajoelhar e retirar a areia do corpo. Fincar mastro.		
	Sensação da luz no esterno.	Céu com luz. Intensidade da luz aumenta.	Esterno e braços ao céu. Pés querem contato com chão. Corpo vai ao solo. Ajoelha.	Ligação e conexão com céu.	
		Luz recolhia-se para dentro de mim.	Subir e levantar-se do chão. Enraizar pés e elevar os braços pra cima. Oposição céu/terra no corpo.	Vitalidade.	Corpo raiz: braços eram galhos e os pés raízes.
		Imagem da estrutura de madeira de uma casa, onde não havia nada.	Ação de abrir o espaço. Abrir a vegetação.	Receio. Procura. Decepção.	Corpo da negra de ancas largas.
	Energia da luz no meio do corpo.	Mulher que se exibia para as pessoas à sua volta. A luz estava agora em seu peito.	Sair da casa. Balançar os penduricalhos.	Luz de vitalidade, que era o coração desse corpo e da negra de ancas largas	Corpo foi passando para a uma mulher de saia de penduricalhos.

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 5

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Terra marrom escura. Forno que cobre pés e pernas.	Pés fazem marcas. Mãos puxam barro.	Enraizamento. Solidificação.	Pés largos e chatos. Pés rachados.
2	Do ventre por dentro.	Banco baixo. Colar azul. Chão de areia marrom. Estrela de cinco pontas desenhada no chão. Pavilhão grande. Blusa branca de renda.	Fincar mastro. Abrir a bandeira. Torções. Espirais. Trepidação. Corpo engole as pessoas.		Gente que vira bicho. Postura vertical.
3	Umidade nos vãos dos dedos. Arrepio.	Chão de lama, argila e limbo. Caminho comprido. Homens, índios, carregam uma mulher para ser enterrada.	Amaciar os pés. Plantar sementes.	Aflição. Ojeriza.	Mulher. Tônus forte.
6		Areia grossa de cor bege. Duas zonas na paisagem: uma quente, amarela, com sol e outra fria, azul e com pedras grandes.	Esquentar o corpo no sol e depois esfriar na sombra.	Agilidade.	Eu criança.
7		Terra preta, fofa, suja e gosmenta. Céu com alambrado deitado. Flor aberta e roxa. Cesto na cintura. Dona China.	Abrir e descascar flor. Tirar flor do cesto e colher do quadril. Enfeitar e preparar o espaço.	Festividade.	
8	Buraco no corpo.	Terreiro de festa. Dona China. Árvore. Portão. Bandeirinhas coloridas. Fogueira. Pessoas dançando. Pavilhão branco, de franja e desenho dourado no centro.	Abrir. Entrar. Arrumar o espaço. Colocar bandeirinhas. Colocar lenha. Montar fogueira. Dançar. Aprender a dançar com Dona China. Dar as mãos.	Lamentação. Festividade. Respeito.	
9		Chão de húmus. Líquido grosso, amarelo e gosmento.	Provar sua força fértil. Retirar o líquido do corpo. Construir o mastro. Passar o líquido no mastro.	Provação. Fertilidade.	Mulher adulta.
10		Fumaça branca. Saia branca, armada e engomada. Chão de terra fria. Folhas.	Dançar com quem gosta. A saia comanda a dança. Levantar poeira.		Corpo da velha.
		Chão com folhas. Árvore. Colar. Ramo. Buraco escuro e fundo.	Bater o pé. Levantar poeira. Colocar folhas no chão e guardá-las na terra. Quebrar, amassar e esconder. Escrever na árvore. Dormir sob as folhas.	Tristeza. Proteção.	Dona X. Dor nas costas.
11		Areia fina. Do esterno sai o mastro que conecta com o céu. Ramo na ponta do mastro. Folhagem. Branco e prata.	Plantar. Preparar a terra. Semear. Arar. Levantar poeira.		Corpo forte. Ramo no corpo.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
12		Chão de argila úmida. Galhos verdes. Flores coloridas. Cacho de flores no céu. Saia branca esticada.	Mãos descobrem flores. Arrancar, jogar e distribuir flores no espaço. Dançar. Borbulhar. Girar em onda. Levantar as flores.	Alegria. Brincadeira. Feminilidade.	
13		Ritual de passagem. Chão rasgado e vermelho. Mastro branco. Fios brancos. Turbante.	Dedos mostravam o que é céu e terra. Preparar-se. Bacia. Sugar o chão com os pés. Cabeça é o guia. Dança de quadril. Jogo de bacias.	Seduzir. Envolver.	Mulher velha que vira moça. Eixo elástico.
14	Mãos apertadas, gordas e pesadas.	Sementes vermelhas. Tinta vermelha nas mãos. Iemanjá. Ventre forte com cordão.	Retirar sementes do corpo. Espalhar a tinta. Rasgar as mãos.	Proteção. Braveza.	Dona X moça. Tônus alto.
15	Quente e úmido no ventre.	Solo fértil, de fibras. Sementes vermelhas. Ventre fértil.	Ventre vai aquecendo para receber sementes. Guardar. Cuidar.	Fertilidade. Morte.	Bunda grande. Ventre que parece saia.
16		Ventre.		Nascimento.	Corpo de mulher grávida, com sementes no ventre.
		Nenê que nasce morto. Mato morto. Ervas no chão. Verde musgo. Espaço escuro.	Observar. Fazer cigarro. Soltar fumaça.	Raiva. Não poder repassar o comando.	Corpo velho, bravo e com cara de homem.
17		Roda de madeira no meio do mato. Menina que era meio bicho e meio gente, que se retorcia no mato. Ramo que usa para benzer. Manto de rede laranja.	Observar. Olhar. Aproximar-se. Orar e abençoar a menina. Rezar. Benzer. Conversar. Indicar. Trançar manto com as mãos.	Formação. Medo. Amedrontamento. Proteção. Repassagem.	
18	Esterno rasgado.	Folhas secas. Sementes vermelhas. Mastro de sementes. Céu. Terra mole. Pano branco com ramo dourado. Mato. Nasce um neném. Ramo.	Vibração na saia, que vai para o esterno e para o alto. Do esterno sai o pano. Corpo puxado para terra e para o céu. Abrir esterno. Deitar. Do esterno sai o neném. Mostrar o neném para o céu e para as energias.	Morte. Resistência. Felicidade. Tristeza. Continuidade. Nascimento. Troca.	Dona X. Meio índia. Corpo marcado com o ramo no peito e vermelho no ventre.
19		Terra. Placenta. Mata. Baba branca. Terra marrom. Mastro com raiz que sai do pé. Clareira no céu. Água escorre das mãos e formam um rio.	Sair da terra. Pisar na terra. Sair do mato. Misturar tudo. Criar espaço. Fazer rio. Colocar o mastro. Desvestir-se. Desfazer-se.	Nojo. Força. Continuidade. Liderança. Segurança. Equilíbrio.	Corpo grande: gigante.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
20		Chão da casa da avó: ladrilho vermelho. Brincadeiras com tia e prima. Quintal. Mastro é a árvore. Lugar de fazer histórias. Brincar de elástico. Avó: falando, alisando os joelhos, costurando, pedalando na máquina de costura e fazendo massa de broa.	Joelhos brincam de elástico. Mãos costuram e cozinham.	Vitalidade. Liberdade. Saudades.	Joelho da avó: branco e gordo.
		Fogo. Pano. Óculos. Cadeira de balanço.	Ascender fogo. Limpar rosto com pano. Arrumar óculos. Descansar na cadeira de balanço.		Dona Cló.
21		Solo fértil. Quintal da casa da avó. Balanço. Corda do Tarzan. Terra com minhocas. Tatu bolinha. Tijolos. Samambaia.			
		Agremiação do Sereno. Desfilar no Carnaval (na avenida e no carro). Lembranças do Parque ecológico com a mãe. Pai dançando.	Bacia. Sambar no meio das moças. Sambar miudinho com o pai. Pulso no corpo.		Eu criança.
22	Arrepio na parte de dentro da perna.	Bolo de argila. Solo fértil. Folhas verdes novas. Sangue escorrendo pelas pernas. Barro. Folha de bananeira. Tribo. Sangue na terra escura. Erva verde. Terra amontoadinha.	Umbigada no espaço. Limpar o corpo. Colocar barro e folha no corpo. Enfaixar o corpo. Tomar chá verde. Juntar as pernas. Recolher-se na terra. Renascer. Dar luz ao espaço.	Fertilidade. Perda. Dor. Nojo. Exclusão. Purificar. Renascimento.	Mulher grávida. Corpo tenso. Corpo virou semente.
23		Terra de argila cinza. Bandeira transparente. Mata. Bandeira vira roupa branca. Chocalho de Samba com pedras brancas por dentro. Pandeiro que mãe tocava quando foi passista. Lembrança de tocar para mãe dançar num bar.	Abrir bandeira. Tocar chocalho em todo espaço. Braço direito conduzia o Samba que tocava. Tocar na caixa de fósforo.		Corpo feito de argila e barro. Braço direito de pedras brilhantes.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
24		Terra fértil e com pedaço de gente. Cajado. Terra boa para se firmar um lugar. Bandeira. Dança no espaço. Pano branco. Lugar de espíritos.	Fincar mastro: bater cajado na terra. Abrir bandeira. Dançar para marcar o espaço. Pedir a benção. Guardar o pano na terra. Fazer bolinhos amarelos. Mãos esfarelam a tinto do bolo. Fazer caminhos de terra e raiz.	Espera.	
25	Barriga quente.	Oca branca de tecido. Terra marrom. Mãe fazendo pão. Sapateio de índio, igual o que aprendeu com tia. Fogueira.	Amassar e esticar massa de pão. Fazer pão igual a mãe. Sapatear.	Comemoração.	Grávida de sementes.
		Mata. Ramo. Bicho.	Espreguiça. Aprecia o ramo.		Menina da mata.
26		Teia para receber nenê que vai nascer. Mato macerado. Bandeira. Terra marrom e fofa. Avó costurando. Miolo dourado na bandeira para costurar. Quintal do clube. Chão de areia. Estrada de barro do sítio.	Fazer teia. Tirar bandeira da terra. Carregar a bandeira dentro de si. Desenhar.	Benzimento.	
27		Menina chorando. Avó, mãe e eu passando pano no nariz. Avó tem infarto, perde paladar e o sentido de cheiro. Quintal: terra de areia. Mãe grávida perdendo o filho. Mãe traz o seu irmão, que ama.	Mãos que amassam massa de pão. Fazer comida. Fazer bolinho para menina parar de chorar. Cheirar.	Gostar. Amor.	

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 6

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Chão de pedra liso e extenso. Grande pedra.	Movimento puro, verdadeiro e integrado. Pés percorrem e sentem o chão. Deslizar. Dinâmicas variadas. Sai do olhar introspectivo e amplia a cinesfera.	Espontaneidade. Segurança.	Tônus equilibrado. Eixo sustentado. Apoio interno.
2		Som de chuva. Terra de lama clara consistente.	Pés pouco aterrados. Pés, cintura escapular, coluna e braços. Deslocar o eixo no espaço. Girar.		Tônus mediano.
			Penetrar na lama. Empurrar lama com diversas partes do corpo.		Elevação de tônus.
3	Pele queimada. Calor. De ser abraçado. Boca seca.	Paisagem árida. Chão de pedras com espinhos. Solo de terra batida, seca e quente. Sertão. Deserto. Sol escaldante. Vegetação seca e espinhosa.	Pisar no chão. Sentir o calor do sol. Esfregar o rosto. Cobrir os ombros. Ceder.	Insuportável. Proteção em vão. Fraqueza. Sofrimento. Desidratação.	Corpo nu. Pés grossos. Pernas com dificuldade de se manter firme.
4	De êxtase. Calor no corpo.	Dinâmica de roda. Estar dentro de uma roda.	Liberar e explorar movimentos. Mover a partir do quadril. Deslocamentos. Giros. Saltos. Cerrar pulsos na cintura. Vai e vem do sacro. Desequilíbrio. Quedas.		"Novo Corpo". Eixo oscilante.
5		Bandeira. Chão de pedra de cachoeira. Lajeado. Mastro como prolongamento da coluna. Céu.	Perceber os pés. Apoiar os pés. Liberar peso do corpo para solo. Alargar e curvar coluna. Oscilar. Trazer solo para o centro do corpo. Jogar ar pelo esterno. Liberar pernas.	Integração. Segurança. Leveza. Intensidade.	Sustentação.
6	Lama entrando nos vãos dos dedos das mãos e dos pés. Lama na boca.	Lama lisa, pura, mole, escorregadia e aderente.	Dinâmica livre, fluida e solta. Ondular. Passar a língua na bochecha e nos lábios.	Deleite. Prazer.	Tônus mínimo.
7	Corpo imerso na água.	Rede de peixe pesada. Lama grossa, pesada e pegajosa. Balanço do barco. Rio.	Movimento do oito. Mãos desenham o oito no ar. Torcer os punhos. Puxar rede. Tracionar corpo para baixo. Balançar. Andar rápido. Saltar. Deslizar os braços.		Tônus leve.
8		Chão de areia de rio. Praia de rio ampla e plana. Estar numa roda.	Entrar na terra. Trazer energia para o corpo. Ação da ventosa. Alternar as escápulas. Aproximar do solo. Avançar e recuar.	Embate lúdico. Enfrentamento. Explosão.	Pouco enraizamento. Sustentação com força na cabeça. Energia alta.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
9		Fios vivos que saem do corpo percorrem trajetórias e se emaranhavam ao redor do corpo. Pescador. Bandeira. Garimpeiro.	Movimentos contidos e mínimos. Diminuir e aumentar. Manipular os fios.	Ansiedade. Consciência.	
10		Solo de areia úmida.	Força no tronco e no rosto. Ser puxado pela gravidade.		Tônus intermediário. Homem negro forte e grande.
11	Maciez.	Terra vermelha e úmida. Sementes. Grama verde. Mastro.	Fazer buracos com os dedos. Plantar sementes. Fincar mastro. Carimbar o chão com os pés. Dançar ao redor do mastro. Procurar. Carregar algo nas costas.	Acolhimento. Contato.	Tônus forte (8). Eixo inclinado. Alguém que carregava algo pesado nas costas.
12		Terra fofa, arada e escura. Marcas no solo. Campo verde com rio passando ao longe. Construção tosca. Mastro na terra. Ave.	Imprimir e retirar os pés no solo. Verticalizar-se. Impor-se. Projetar o peito. Segurar as mãos sob o sacro. Pés puxavam o corpo no caminhar. Movimento forte, lento e sustentado. Curvar-se ao mastro.	Regeneração. Reverência.	Tônus médio-alto.
13		Argila resistente. Praia de rio com mata atrás. Mar. O vai e vem das ondas. Barco. Mastro com bandeira na extremidade.	Remar com os braços. Ficar a deriva. Perambular.	Ansiedade. Fadiga. Pessimismo. Mecanismo de racionalização. Sem sentido.	
14		Solo seco, compacto que solta areia fina e branca. Paisagem acidentada e árida. Folia de Reis.	Desequilibrar. Andar entregue. Dançar. Saltar. Brincar.	Exaustão. Vigor.	Eixo vertical. Postura abaulada. Velho embriagado.
15		Grama verde escura e fofa. Solo firme. Brejo. Lago raso e pantanoso. Fiéis pagadores de promessas.	Perceber o eixo e o pulso. Movimentos dos joelhos. Andar rápido. Pequenas explosões. Direções aleatórias. Percorrer o espaço. Andar. Levantar os joelhos. Ajoelhar.	Ansiedade.	Corpo festivo. Olhar vivo. Diferentes posturas.
16		Solo de pedriscos finos e claros. Solo de areia grossa de cachoeira. Mastro. Tambores imensos.	Fincar mastro. Pés ágeis. Quadril percorre vários caminhos. Várias direções. Escápulas. Tocar tambores.	Oferecimento. Recuar. Esconder.	Mulher que projeta sexo para frente. Mulher jovem, forte e de pés descalços.
17		Areia fria, úmida, compacta e macia. Estar preso com os braços para cima numa paisagem rural.	Pisar leve e firme. Pulsar. Aterrar. Projetar o umbigo. Girar. Fluxo. Abrir e fechar.		

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
18		Terra batida, seca e com grama espalhada. Bonecão de Olinda. Rede. Linha de pesca.	Fincar mastro. Mobilizar o esterno. Soltar as escápulas. Voltar-se para o chão. Projetar o esterno. Lançar as escápulas. Girar. Deslocar.	Ansiedade. Vigor.	Postura abaulada. Velho pedindo esmola.
19		Povo. Mestre-Sala. Terra flamejante.	Hastear bandeira. Desequilibrar. Impulsos para cima e para baixo. Sensibilizar.	Malandragem. Alegria. Devoção. Entrega. Divino.	Corpo-tecido.
20	Gosto de ferro na boca.	Solo de areia fina e abundante. Marcas de ondas de vento no chão. Touro.	Serpentear da cabeça. Atacar com os chifres.	Leveza. Repressão. Entrega.	Tônus baixo. Corpo animal.
21		Areia granulada, densa e fofa das praias dos rios e cachoeiras. Chão preenche os espaços dos dedos dos pés. Caminhos familiares. Dinâmica de roda.	Gingar. Fazer ventosas com os pés. Afirmar-se. Oscilar.	Ataque. Embriagues.	Corpo velho e senil.
			Enfrentar. Atacar. Impulso do esterno.	Enfrentamento.	Corpo-Touro.
			Lançar e recolher a rede. Girar e impulsionar pelas escápulas.		Pescador.

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 7

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Avô dançando valsa.	Danças valsadas. Liberar braços e tronco a partir dos pés.	Gostoso. Moleza.	Tônus fluido.
2		Pequeno corredor, alto e com paredes grossas de terra marrom e resistente. Chão de terra escura.	Pés enraizados. Empurrar terra.	Cansaço.	Postura abaulada.
3			Movimentos redondos. Segurar bola de terra. Gingar.	Expansão. Contenção.	Tônus forte.
4		Lembrança de ver a ex-professora dançando no palco.	Pisar no palco. Observar. Admirar.	Felicidade.	
5		Meio coração vermelho.	Molejo. Levar costas para o chão. Subir o sacro. Crescer as costas.	Fruição. Liberdade.	Tônus bom.
6		Folha iluminada pronta para cair do galho. Lugar branco. Linha escura. Cavalaria saindo de uma floresta e seguindo por um pasto verde.	Liberar. Conter. Impulsionar.	Empolgação.	
7	Maciez. Aspereza.	Imagem azul. Tulipa azul deitada e aberta, da qual sai pontos de luz. Chão que acumula secreção da tulipa. Buraco. Cortina branca.	Buscar novas articulações. Mover na diagonal. Avançar. Chegar num lugar. Seguir. Sair. Apoiar.	Inteireza. Força inversa. Delimitação.	
8		Festa. Sonho.	Pés para o chão. Movimento da bacia e dos ombros. Ser conduzida pela música. Soltar. Dançar.	Agitação. Empolgação. Distanciamento.	
9		Barro fofo aderente. Solo alaranjado com água. Chão branco vasto. Lua amarela num fundo preto. Lua cresce e fica branca.	Mover os pés no chão. Deslizar. Pular. Liberar. Segurar a lua.	Integração. Abertura. Liberdade.	
10	Macio. Aspereza.	Algo inflável me empurrava. Chão reto.	Reverberar. Fazer ventosa com os pés. Liberar a movimentação. Fugir do chão. Tocar. Mínimo contato. Amassar o chão. Usar as mãos.	Satisfação.	
11		Bebê. Pedrinhas. Objeto maior.	Pés macios. Arredondar. Integração com o chão. Conectar pés com mãos. Pegar. Deixar cair. Evitar.	Cuidado.	
12		Barquinho na maré. Terra marrom escura, resistente e com folhas. Queda d´agua.	Fazer o oito com a bacia. Enxergar.		

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
13		Bastão. Plástico.	Enraizar os pés. Relaxar o corpo. Deixar fluir. Abrir espaço com bastão. Deixar. Descobrir. Andar.		
14		Areia de praia úmida. Terra fofa. Pau com arame farpado. Professora de dança.	Soltar. Liberar. Enraizar os pés. Fazer o oito. Passar a mão. Cavar. Pular. Provocar alguém. Buscar o eixo. Explorar extremos.		
15		Algum objeto. Alguém por perto.	Liberar a energia. Força e esforço. Empurrar com as mãos. Moldar. Fechar-se.	Cansaço. Acúmulo de energia. Calma.	
16	Pele ressecada.	Criatura preta com muitas pernas. Busto feminino.	Respirar. Enrolar argila. Liberar energia. Dançar.	Irrigação. Exaustão. Vergonha. Timidez.	Tônus no corpo todo.
17		Buraco oval branco. Conhecidos.	Sentir os músculos. Arrumar o lugar. Impulsionar. Girar. Imitar conhecidos. Tirar do corpo uma pessoa.	Não conseguir abandonar. Vazio. Solidão.	
18		Meias-luas brilhantes. Espécie de átomo, com duas eletrosferas brilhantes. Bola vermelha. Espaço escuro.	Força da bacia. Sair sem destino.	Estar presa.	Tônus não muito alto que libera o corpo.
19		Folha. Alguém atrás que podia me prejudicar. Algo grande e branco.	Conectar-se com música. Pulsar. Moleza nos joelhos que reverbera pelo corpo. Defender. Proteger.	Contenção. Defensiva.	
		Dois bastões.	Dançar com alguém. Mostrar os bastões.	Descontração.	
20		Boi Bumbá. Traseira preta do boi com faísca dourada. Algo do lado esquerdo indefinido. Lugar cheio de labirinto. Chão branco que vira preto. Terra que sobe poeira e que tem algo azul. Boi.	Guardar a bandeira. Respirar.		Postura abaulada.
21	Água do mar batendo no joelho. Maré no corpo.	Bola azul imensa. Farol de alto mar. Lembrança de infância: quadro com farol. Pedras cinzas e brilhantes. Praia. Cacho de rosa. Coisa circular.	Gingar. Mãos, pés e quadril juntos. Brincar. Desenhar flor no joelho.	Alívio. Felicidade.	Garras nas mãos.
22		Eu criança brincando. Mãe cozinhando o almoço. Oca de barro. Chão marrom. Homem forte e moreno jogando charme para mim.	Limpar. Construir. Dobrar-se ao meio pela coluna. Ficar dobrada.		Tônus que libera e faz sentir os espaços articulares. Eu grávida.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
23		Flor gigante lilás, com um fio de pólen.	Ficar fechada nas pétalas. Abrir o espaço.	Desconexão. Fechamento.	
24		Serpentes formando ondas. Montinho de barro. Saco de terra que se rompe. Terra marrom e fofa.	Foco nas costas. Carregar peso. Brincar no chão com terra esparramada. Integrar pés e mãos.		Tônus 7 ou 8. Terra na barriga.
25		Terra nivelada. Solo azul de piscina com bolhas grandes.	Peso. Carregar algo nos braços.	Religiosidade.	Corpo-Cálice.
26		Lama barrenta. Massa em recipiente.	Agitar. Movimento interno. Mexer a mão.	Felicidade.	Corpo-Bandeira.
27	Ar quente na orelha esquerda.	Capacete grande e redondo. Recém nascido embrulhado num pano branco. Água de rio. Mãe e eu bebê.	Pegar bebê no colo. Refluxo. Carregar o bebê.	Vontade de aconchego. Cuidar. Proteger.	
28		Lago rosa escuro. Mãe. Paredes de concreto. Campo fundo, preto, amarelo e com penas brancas. Espaço preto e branco. Aranha. Lado direito azul claro. Pano branco. Tenda arredondada.	Colocar nas costas. Puxar pano branco. Envolver-se no pano.	Divisão. Aconchego.	
29	Macio nas mãos.	Lembrança do tio saindo do carro para ir a missa. Tubo. Cano branco.	Oito na bacia. Guardar. Segurar algo no peito. Girar. Fazer redondos com o corpo.	Soltura. Aperto. Incomodo. Buscar aconchego. Solidão.	
30		Retângulo preto. Flor roxa. Boneca Barbie. Lembrança de brincar de Barbie quando criança. Bandeira branca de cetim.	Respirar. Movimentos redondos. Mover-se no vento.	Animação.	
31		Tio Pedro.	Dançar. Ser levada.	Solidão. Interrogações.	

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 8

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1	Tontura. Sangue desce para a cabeça. Cabeça pelando.	Lugar com vento. Terra. Barranco. Vale.	Movimentos com pernas, pés e bacia. Piar devagar. Pular. Encolher. Juntar as partes.	Desconhecido. Reconhecimento. Sentir-se uma coisa só.	
2		Flores. Algodão. Terra menos úmida. Ser idosa.	Pés livres conduzindo corpo.	Bom humor.	Centro mais presente.
3		Chão macio e granulado. Terra. Trilha de floresta. Cobra. Barranco. Mato. Plantação.	Pés presos. Entregar-se ao solo. Rastejar. Subir. Atacar e perfurar a terra. Afastar o mato.	Pressa. Sentir-se viva. Cansaço.	
4		Pedras redondas e brilhantes. Rio. Flores. Terra laranja. Terra marrom.	Reconhecer. Gingar.	Indefinição. Cansaço.	
		Terra cinza. Represa do meu sítio.	Diminuir o ritmo.		
5	Cheiro de terra.	Terra úmida. Oferenda de flor branca. Dança com fitas coloridas. Crianças segurando flores coloridas. Igreja vazia. Negra gorda e séria.	Pisar. Sorrir com os olhos.	Prazer. Sagrado.	Pés tortos da negra.
6		Terra marrom, fofa e revolvida. Flores amarelas. Terreiro.	Bacia autônoma. Semear. Seios semeavam.	De busca. Não comando.	
7		Cavalos. Corrida em descampado. Terra molhada, funda e fofa. Jorrada d'água.	Fazer ventosas nos pés. Conectar pés com mãos. Revolver terra com os pés. Cavar terra.	Cansaço. Desejo de mudança.	
8		Capim crescendo no campo.	Galopar. Mover as pulseiras. Rodopiar. Dançar. Cortar capim. Conquistar espaço. Fincar mastro.	Comemoração. Cansaço. Desbravamento.	Corpo com pulseiras.
9			Galopar. Buscar céu. Fincar mastro.	Dificuldade. Choro Contido. Contenção. Mudança.	Eixo vertical.
10		Exu. Rabo de escorpião.	Atacar. Fazer graça. Movimentos da Capoeira. Girar.		Unha de Exu.
11	Enjôo.	Energia feminina. Corredeiras de água de chuva. Flores molhadas e úmidas. Orvalho da manhã. Casas por perto.	Movimentos de ombros e braços. Fluxo. ACocorar-se. Pular. Grudar barriga no chão.	Cansaço. Exaustão. Solenidade.	Corpo novo com vestido azul.
12			Relacionar rabo com pés. Utilizar pequenos apoios dos pés.		
13		Capoeira. Água. Ar úmido. Ritual com flores. Deusa das águas.	Nível baixo. Balançar bacia. Andar de peito de pé. Impulsionar. Dançar. Jogar-se de um lado para o outro. Observar. Conquistar espaço. Recolher flores. Entrar na água. Balançar.	Jogo. Ritual. Homenagem.	

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
14	Energia na cabeça.	Lembrança do pai falando sobre meditação.	Movimentos a partir da cabeça.	Necessidade de se livrar da cabeça. Suavidade.	
15		Lembrança da família que gesticula muito. Espaço meio verde e azul. Muito ar. Algo pequeno. Braço como bicho vivo. Lembrança de quando salvou um passarinho, no sítio, com seu pai.	Dançar. Abrir. Movimentos circulares. Mover a partir dos braços. Resguardar os seis. Guardar algo pequeno. Espalhar. Entregar. Buscar. Colocar nas costas.	Simbolização. Medo. Solidão. Dificuldade. Nojo. Cuidado. Solenidade.	
16		Cavalos. Sertão de Guimarães Rosa. Lembrança do sítio, do seu cavalo e do seu pai andando nele. Saco de grãos.	Querer pegar. Girar. Colher. Retirar os grãos do corpo. Fincar mastro. Tempo lento.	Sexo vazio. Se perder de propósito. Não conseguir fazer o que tem dúvida. Dor.	Corpo vira saco de grãos.
17		Cor bege. Textura de casco de árvore. Laranja. Alguém fora do buraco. Lembrança dos primos no jardim da tia.	Fincar mastro. Plantar algo com as mãos. Movimento do esterno. Chicotear com a coluna. Plantar-se na água. Sacanear alguém.	Preocupação. Esperteza.	Tônus certo.
18		Águia com os braços abertos. Lembrança de águia de Escola de Samba. Lembrança das visitas ao Parque Ibirapuera. Lembrança do sítio da sua infância.	Hastear bandeira. Apoiar bandeira nas costas. Deitar na grama. Molhar-se na represa. Sentar.	Simbolização. Impressão de já ter vivido aquilo. Brincadeira. Escavação.	Tônus certo. Tônus alto.
19		Ambiente aquático. Útero. Borboleta. Tronco de árvores molhados no chão. Lembrança da história da mãe com seu irmão.	Abrir o peito. Abrir o espaço com os braços. Abrir caminho. Bacia conduzindo o andar. Colocar a cabeça para fora. Desgrudar escápulas. Ficar em pé.	Liberdade. Insatisfação.	Corpo grávido.
20		Lembrança da represa do sítio.	Passar por debaixo da terra. Tirar líquido do meio das pernas. Tentar alcançar algo. Abrir espaço com os braços.	Vontade de ir além. Quem sou eu?	
21		Bicho engraçado. Floresta.	Defender alguém. Levar algo precioso (cabeça) a alguém. Mão esquerda queria dizer algo.	Amor. Ficar encafifada. Certeza de que teve algum problema com sua perna no seu nascimento. Guerreira. Defensora. Tristeza.	Corpo meio andrógeno meio animal. Fera criança.
22		Sementes. Pote. Mato. Mastro. Barro escuro. Céu azul escuro.	Semear. Jogar sementes. Pés com movimentos circulares. Desbravar o mato com as pernas. Estender-se como um mastro. Olhar por cima.	Cansaço. Dor.	

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 9

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Criança de castigo.	Apanhar. Se bater. Guardar segredo. Movimentos dos pés. Fazer birra. Deitar no chão. Espernear.	Castigo. Merecimento. Raiva. Indignação. Revolta. Birra.	Criança de idade entre zero a quatro anos. Mãos coladas.
2	Gelado. Argila na pele.	Chão de argila. Solo de chão de barro de Almenara. Júria. Ambiente escuro e vazio.	Pisar. Afundar os pés. Expandir o corpo. Abrir o espaço. Acalmar o corpo.	Estar presa. Tristeza. Desilusão pela condição de vida. Infelicidade.	Manchas sujas no corpo. Boi.
3	Tontura. Enjôo.	Praça. Festa a luz do dia. Mastro. Pessoas. Bandeirinhas. Quermesse. Paisagem da frente da casa da avó materna. Arbustos. Muro.	Fincar mastro. Esconder-se nos arbustos. Pernas sem força para sustentar corpo. Ficar parada e quieta. Esmagar o estômago. Vomitar.	Conforto. Falta de força. Não querer sair.	Postura vertical e abaulada.
4	Peso nas costas.	Vaso de barro com água. Vaso grudado na cabeça, que se afunila, direciona ao céu e vira sol. Sol ilumina corpo.	Apoio da parte superior do corpo.	Visão atrapalhada.	Corpo de barro.
		Terreirão de terra vermelha-alaranjada com galhos de árvores secas. Quintal da criança.	Dançar.	Tensão.	Corpo da pequena. Boneca no corpo da criança.
5	Água nos pés. Argila grudada no corpo.	Águas agitadas de rio. Rio engole corpo. Solo argiloso. Buraco.	Balançar o corpo e as mãos. Afundar no chão. Sujar-se.	Ser engolida. Estar tampada pelo rio.	Corpo sujo de argila.
6		Mastro de Congada cheio de fitas. Árvore.	Abraçar.		
		Rio que vira mar. Mar com ondas. Saia de camadas.	Bacia (corpo-osso). Retirar coisas das costas.	Desconcentração	Postura abaulada.
7		Boi velho. Xamã. Chão lamoso. Esqueleto de Boi caindo na lama.	Movimentos pesados. Impulso interior de pular. Tirar algo do corpo. Enterrar esqueleto na lama.	Amarração no corpo. Incapacidade. Desconforto.	Corpo velho. Boi velho.
8			Tatear caminhos.	Perdida no mundo.	
9		Quintal de terra. Quintal da avó. Casa simples de tijolo e chão avermelhado. Árvores. Barranco. Galinheiro. Bananeira. Riozinho. Mato. Onde está a família? Casa vazia. Avó batendo massa de pão.	Rodear o espaço. Ir em direção ao rio. Chorar. Gritar.	Gostar. Solidão. Tristeza. Ser esquecida. Brava. Querer ser notada. Não ser enxergada. Furiosa.	
10		Riozinho. Águas com correnteza.	Deitar no leito do riozinho. Amaciar o corpo. Acariciar a água.	Prazer.	Menina.
11		Quintal da casa da vizinha. Terra. Plantinha. Riozinho. Casa vazia. Escombros.	Bater. Quebrar. Destruir. Ficar em cima dos escombros. Pisar. Gritar. Chorar. Pisotear. Pular em cima. Fazer manha.	Solidão. Não gostar. Amor. Raiva.	

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
12		Beira da praia. Água do mar transforma-se num riozinho. Árvores.	Fazer manha. Chorar. Gritar. Espernear. Tirar a roupa. Tirar a pele. Abrir o corpo. Mostrar a carne. Despejar no chão.	Não gostar.	Corpo jovem de branco. Menina.
13			Movimentos fluindo.	Dificuldade em digerir. Pouca profundidade. Cansaço. Confusão.	Menina. Boi. Boneca.
14		Boi fica perto da menina. Menina brinca com Boi. Fantoche de boi.	Ficar perto. Brincar. Gritar. Destruir. Explodir o corpo.	Raiva. Ódio. Birra. Vontade de gritar. Satisfação. Seriedade.	Boi. Menina.
15		Fitas coloridas.	Pés. Abrir as mãos.	Estranheza. Desconhecido. Dificuldade.	Tônus baixo. Postura perpendicular. Boi.
		Foto da família (pais e irmãos). Foto entra no corpo. Família entra e a sai do corpo.	Fechar as mãos. Enfrentar. Mostrar força das mãos. Esconder algo. Abrir as mãos. Ver foto.	Enfrentamento. Querer saber.	Tônus mais alto. Força nas mãos. Menina.
16	Corpo rasgando-se.	Quintal. Feto entrando no buraco. Foto na mão.	Fechar corpo. Entrar em direção ao umbigo. Expandir a partir do umbigo. Colocar foto no umbigo.	Tristeza. Bravura. Chateada. Emburrada. Manhosa.	Corpo velho. Postura abaulada. Máscara de triste. Boi. Menina.
17		Terra batida. Jarro de barro.	Fincar mastro. Movimentar as escápulas. Fremir. Peso nas costas. Abrir. Usar quatro apoios. Colocar escápulas na terra.		Postura perpendicular. Boi.
			Fazer birra. Fazer manha. Tirar do corpo.	Emburrada.	Postura vertical. Menina.
18	Cheiro de couro.	Objeto com tiras de couro.	Pés lentos. Ficar parada. Enfeitar o corpo com as tiras de couro.		Tônus sem resistência. Postura abaulada. Corpo velho.
19	Vento batendo na pele.	Rio. Mangueira. Lembrança de subir em mangueiras na infância. Usina que o avô trabalhava.	Plantar árvore. Bater patas no chão. Afastar e assustar alguém. Mostrar-se. Dar chifradas.	Força. Bravura. Fúria. Tristeza. Solidão. Medos.	Boi. Menina.
20		Foto familiar. Peixe esmagado. Boi briga com sua mãe.	Fechar as mãos. Abrir as mãos. Bater com a mão. Se bater. Apanhar. Chifrar.	Querer desvendar. Querer ver. Brava.	Tônus alto. Boi.
21		Riozinho. Bananeira. Água. Lama. Plantinhas.	Nadar. Brincar com a água. Cantarolar. Fazer comidinhas. Brincar com a lama.	Feliz. À vontade. Tranqüila.	
			Fazer manha. Espernear. Bater no corpo.	Angustiada. Entediada. Brava.	Mãos fechadas.
			Respirar forte. Bater. Chifrar.	Raiva. Vontade de bater. Ódio. Medo.	Boi.
22		Rio. Bananeiras.		Perdida.	

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 10

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Chão coberto de palha e chão bem escorregadio.	Escorregar no chão.	De se arriscar.	
2			Ação de enterrar e cavar na terra	De busca e procura.	
3		Terra molhada	Rígido e atrofiado.	Ansiedade.	
4		Lembranças da Festa do Divino em São Luiz do Paraitinga: chão de pedra, Congadas, danças da fita, a praça da matriz e a procissão.	O fincar mastro.	Sinceridade. Necessidade.	
5	Perda da sensação dos pés aterrados no chão.		Procura de possibilidades de pés diferentes. Movimentos acelerados.		Vários pés.
6		A imagem de um céu.	Espalmar o pé no chão e sentir seu percurso no corpo.	Incômodo.	Primeiro um tônus tenso, que foi dando espaço a um segundo, mais relaxado principalmente na região da coluna.
	Aspires e secura.	Solo duro.	Ação de cavar buraco para fincar mastro.	Dureza.	
		Terra seca.	Cavar e brincar com a terra. Movimentos fluidos.	Brincadeira.	Tônus de mobilidade, que facilitou a fluidez
7		Quintal.	Movimentos a partir das costas.	Estranhamento e simplicidade.	
	Sensação de algo tentando me segurar.	Mata fechada. Multidão.	Enraizamento dos pés.	Incômodo.	
	Cócegas.	Gramado com alguém que segura e faz cócegas.	Liberação das omoplatas e dos ombros (uma parte que sente como tensa).	Prazer.	
8		Imagem de brincadeiras e de jogos da infância.	De brincar.	Alegria. Vitalidade. Festa.	O sujeito criança.
9		Imagem de brincadeiras e de jogos da infância.	De brincar. Movimento da mão conduzia algo que não conseguia responder com os pés.		Corpo com eixo inclinado para a frente, quase que buscando a postura paralela.
10	Sensações da areia, do mar e dos tecidos que estavam em contato com a pele.	Solo de praia. Estava de noite e tinha tocha.	Ficar se mostrando e se exibindo.	Festividade.	Não tem certeza se era homem ou mulher, mas tinha vontade de se exibir.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
11		Chão de um picadeiro de circo, com feno e terra molhada. Tudo era colorido e tinha muitas crianças.		Ansiedade.	Tônus leve (por volta do 5/6). Corpo do palhaço, do malabarista e do leão.
12		Imagens de uma espécie de batismo ou banho de um bebê. Havia uma bacia de metal, num lugar de céu muito azul.	Balançar: ser ninado no colo por algumas mulheres..		
13		Chão coberto de confete e serpentina. Um mestre sala cortejando uma porta bandeira toda vestida de prata.	Ação de cortejar a porta bandeira.		Mestre Sala.
		Grupo que fazia uma brincadeira meio Capoeira, meio Cavalo- Marinho, em que um provocava o outro.	Ações de provocar.		
		Um cortejo, talvez uma procissão.			
14		Chão muito acidentado, cheio de valas e buracos.	Movimento de se arrastar em pé.	Cansaço.	Pessoa muito cansada, que estava sendo empurrada ou estava apanhando. Tônus baixo (de 1 a 3).
15		Terra lamacenta, tipo mangue.	De emergir da terra.		
	Gelado nas costas.	Terra lamacenta, tipo mangue.	Rolar na terra.	Prazer.	
		Terra lamacenta, tipo mangue.	Brincar de caçar.	Alegria.	
16		Chão de madeira muito barulhento. Mastro com fitas coloridas.	Brincar com os sons que realizava pisando no chão de modos diversos.	Comemoração. Festividade.	Corpo com botas de cano alto.
		Chão de terra batida. Pessoas. Mastro com bandeirolas de festa junina.	Levantar poeira do chão. Movimento que liberava energia e era mais caótico.	Comemoração. Festividade.	Corpo com pés descalços.
17		O terreno baldio cheio de entulho que havia do lado do meu prédio em Piracicaba.	Movimentos circulares. Tirava insistentemente algo que queria agarrar suas pernas.	Medo. Receio. Desespero.	
18		Pedreira de Piracicaba: lembrança de infância.	Escalar a pedreira. Fincar mastro no topo dela. Acenar para os pais.	Felicidade. Conquista.	
		Casa que ficava em cima da pedreira.			Corpo do velhinho que morava na casa e tinha 200 anos. O velho se transformou em um monte de bicho: macaco, boi, tamanduá, tatu. E depois virou um jovem.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
19		Grande cachoeira.	De desfilar com a roupa para pessoas que passavam.	Realeza.	Homem ou mulher, que se vestia com um traje todo azul escuro com muito adornos dourados e espelho.
		Uma roda ao longe.	De provocar o pessoal da roda.	Provocação.	
			O hastear bandeira foi colocar o traje real.	Realeza.	
20	Da areia na sola dos pés.	Praia de areia muito branca. Onda que vinha e que apagava seu nome escrito na areia.	Escrever nome na areia várias vezes.	Desistência.	
21			Movimentos com fluência.		O corpo de um brincalhão com uma postura bem curvada.
			Esfregar os braços.	Estimulante.	
22		Corredor da casa da minha tia.	Ação de jogar água e sabão no corredor e ficar "surfando" no sabão.		
		Homem de roupas bem pomposas, que costumava empunhar espelhos e leque. Homem com espada, montado num cavalo branco. Atrás dele uma legião de homens miseráveis. A espada se transformou em um estandarte, azul e branco, e a estradinha de terra se transformou num chão de ladrilho.			O homem de roupas pomposas com espada, cavalo e bandeira.
		Um velho que era banhado por alguém.		Irritação. Incapacidade.	O velho que era banhado.
23		Paisagem de um circo com apresentador, equilibrista, mágico e atirador de facas. Pluma.	Saltos no trapézio. Lançar-se no ar. Soltar-se no espaço.		O trapezista.
24		Chão de terra escura e molhada.	Brincadeira: atirar lama.	Brincadeira	Corpo sujo e de bicho meio irreconhecível que queria brincar
		Terra esturricada.	Rastejar no solo (em busca de água).		Corpo de um calango
		Um açude.	Lamber chão (para beber água).		Boi com grande língua.

RELATOS *DOJOS* - SUJEITO 11

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
1		Ciranda. Festa. Chão de brasa quente. Brasas se apagando.	Experimentos com os pés. Brincar. Pular. Atravessar a brasa.	Infantilidade. Brincadeira.	
2		Ar. Névoa. Presença indesejada. Escuridão.	Nível alto. Movimentos amplos e fortes das pernas e dos braços. Abrir visão. Expulsar a névoa com os pés.	Incômodo.	Tônus forte e alto.
3		Solo úmido e molhado, quase lama.	Afundar os pés. Os pulsos dos pés ganham amplitude nas pernas, tomam forma na bacia e se expandem para o corpo todo.	Limitação. Sobrecarga.	
4	Grama e mato duro entre os dedos dos pés.	Quintal. Paisagem de trás do condomínio do seu apto de Ubatuba. Morros e baia de praias. Chão de mato. Mickey e sua cartola mágica.	Olhar a baia. Arrancar o mato com os pés. Abrir os braços. Alcançar a dimensão da baia. Apontar. Controlar a maré.	Pertencimento.	
5		Riacho. Pedras no chão. Cachoeira com grandes pedras. Pedra alta.	Nível médio. Subir pedra. Flertar o salto iminente. Tornar-se leve. Flutuar. Ficar em cima da pedra.	Vontade de pular na cachoeira.	
6		Terra de praia. Areia branca e fofa. Festa. Pescadores levando ao mar um barco com uma imagem de Nossa Senhora e muitas flores coloridas. Barco é lançado no mar. Senhoras com grandes saias. Crianças correndo e brincando.	Fincar mastro.	Preocupação em integrar o corpo.	
7		Picadeiro de circo. Chão de terra batida. Palhaço. Multidão. Figura de adoração.	Entreter. Proteger algo. Manter distância da multidão. Ameaçar a multidão. Se juntar a multidão.	Adoração. Proteção.	
8		Terra escura e úmida. Chuva. Mastro. Árvore alta e estável. Trilha no meio de mata densa. Bando. Escravos fugindo para Quilombo.	Fincar mastro. Liderar bando. Abrir caminho. Proteger mastro. Gingar. Defender.	Possuidor do mastro simbólico. Ameaça.	
9		Céu. Noite. Lâmpadas enfileiradas. Festa de rua. Iluminação amarelada. Chão de pedras brancas e cinzas. Largo do Rosário de Campinas. Pessoas param para vê-lo dançar.	Fazer ventosas com os pés. Dançar. Agradecer a atenção. Caminhar. Entrar no cotidiano.		

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
10	Água nos pés. Ondas batendo nas canelas. Sujeira nos vãos dos dedos dos pés.	Beira de mar. Solo arenoso e molhado. Fim de tarde. Praia. Barco de pesca no horizonte. Luz longe do barco. Alga vermelha. Lixo. Tronco. Sujeiras.	Afundar os pés. Espirrar água. Movimento que reverberava dos pés para o corpo.	Aflição.	
11	Corpo preso por raízes.	Solo bege, acinzentado e com raízes. Raízes enroscam em suas pernas e definem o eixo. Pássaros ao redor. Igreja branca com cruz de madeira no topo. Pano vermelho pesado.	Fincar mastro. Abrir espaço na rua. Movimento circular com variação rítmica e de desenho. Ressoar. Largar o pano.		Corpo mastro, portador de um grande pano vermelho.
12		Chão de areia branca e fofa de praia. Coqueiro comprido. Bolas de madeira nas mãos. Céu azul e sem nuvens. Chão de terra batida.	Fincar raízes. Afundar as raízes. Pés preso. Movimentos a partir dos pés, que ressoam no corpo.	Limitação. Dor.	
13		Chuva em mata atlântica. Chuva se transforma em corrente de água. Mistura de Iansã com Iemanjá.	Mãos controlam a chuva. Enrolar a chuva. Guardar a chuva. Enrolar bandeira de água. Pegar água. Controlar o vento. Juntar água. Dar vazão.	Brincadeira de criança.	
14		Brejo.	Passar rápido de um tônus ao outro. Dupla temporalidade.	Fertilidade. Presença de infância. Enfrentamento frustrado. Raiva incapaz de ser liberada.	Tônus ideal. Duplo tônus: Número seis. Número oito.
15		Mata atlântica na beira do mar. Céu branco de dia chuvoso. Neblina no ar. Chão de barro escuro, molhado e com poças. Entidade do mar.	Dançar. Bater o pé. Espirrar água. Fincar mastro. Pedir. Enfrentar o mar. Movimento forte e repetitivo. Movimento orgânico e suave.	Descompromisso. Solenidade. Força do povo. Coragem. Vontade de enfrentar as dificuldades. Ameaça. Ânsia. Entendimento e Compreensão.	Pés descalços.
16		Grande buraco. Chão de terra marrom escura, úmida e fofa. Buraco fundo. Fitas vermelhas nas mãos.	Movimento forte e truncado. Costas abertas. Cotovelos para fora. Movimentos fortes e rápidos. Tirar as pernas do chão. Fazer buraco. Fincar mastro. Tentar sair. Pular. Mover os braços. Ganhar superfície. Movimento leve. Nível alto. Jogar fitas. Movimento pesado.	Tensão. Calma.	Mãos e pés como garras.

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
17		Solo enlameado. Lama mole e molhada. Mangue com raízes retorcidas.	Escorregar. Levantar do chão. Movimento rápido, forte e constante. Levantar. Fincar mastro. Pés livres. Enroscar nos troncos. Segurar o movimento. Parar.	Dificuldade. Segurança.	Tônus forte. Eixo estável.
18	Embriagues.	Baile antigo. Baile de Carnaval, num salão. Salão vazio e sujo de confete e serpentina. Final de matinê. Rua ao amanhecer. Fim de um dia de Carnaval. Bêbado dançando na sarjeta e voltando para casa. Um cego.	Fincar mastro. Virar adulto. Crescer. Movimento dos joelhos. Desequilibrar. Tentar se equilibrar. Perder a visão. Não deixar ninguém ajudar.	Crescimento. Desequilíbrio. Orgulho.	Eu criança.
19		Denso canavial. Mata fechada. Lembranças do avô.	Abrir espaço. Empurrar as canas. Abrir o chão. Girar. Fincar mastro. Joelhos para fora. Bordas externas dos pés. Andar.		Corpo do avô.
20	Grama no meio dos dedos dos pés.	Solo de gramas altas e macias.	Balançar com o vento. Fincar mastro.	Incomodo.	Tônus flexível. Tônus seis.
	Sufocamento.	Cores fortes que se misturavam num líquido. Escuridão.	Movimentação do umbigo. Movimento pesado. Puxar para o chão. Grudar umbigo nas costas. Puxar para cima. Movimentos bruscos.	Sufocamento. Estar preso.	Avó no corpo: mulher velha.
21		Raiz que do chão percorria o corpo. Chão de folhas úmidas e fofas.	Pés enraizados. Pisar no chão. Fincar mastro. Movimentos pelas costas. Curvar-se. Lutar.	Sonolência. Tendência. Preocupação. Aceitação. Deixar de negar. Possibilidades.	Tônus forte. Costas do pai.
22	Sufocamento.	Solo de terra firme. Abaixo do solo um pântano aterrado. Solo quebra e água sobe.	Movimentos rápidos. Furar o solo. Movimento do esterno. Movimento devagar.		Tônus forte. Corpo imerso.
23	Grama nos vãos dos dedos. Grama pinicando os pés.	Grama dura. Encosta a beira de uma montanha com mar ao longe. Montanhas da mata atlântica. Horizonte. Maré. Ondas. Estar dentro da água.	Arrancar grama com os dedos. Movimento forte e rápido. Amassar o chão. Abrir bandeira. Balançar. Levar. Entrar e sair do mar.	Incomodo.	
		Lembranças de infância de Ubatuba.			

	Sensação	Paisagem	Movimento	Sentimento	Modelagem
24	Sensação da pele. Sufocamento.	Neblina branca e fria. Fumaça. Chuva forte. Chão de lama. Praia. Ondas do mar. Onda grande me joga para dentro do mar. Fundo do mar.	Nível baixo. Mover-se rápido. Dispersar a neblina. Esquentar-se. Fincar mastro. Pisar na lama. Caminhar. Sentir. Olhar. Rolar embaixo das águas.	Sufocamento.	Eu criança.
25	Algo entre os vãos dos dedos.		Do joelho se seguiu o movimento de todo o corpo. Fazer conserto.	Incomodo.	Joelhos do avô.
					Corpo do pai com costas e ombros arqueados.
		Mar.	Contemplar. Afundar. Afogar. Rolar.		
26	Lama entre os dedos.	Grama. Ondas do mar. Dentro do mar revolto. Rebentação.	Arrancar gramas. Movimentos rápidos. Fincar mastro. Contemplar o mar da terra.	Maturidade. Infância Adolescência.	Pés arrastados do avô. Joelhos tortos do avô. As costas do pai.
27		Chão de grama. Abaixo do solo lençol de água. Mar. Ondas.	Arrancar grama. Fincar mastro. Contemplar o fundo do mar.	Organicidade. Fluência. Incomodo.	Pés arrastados do avô paterno. Joelhos tortos do avô materno. Ombro curvado e personalidade simpática do pai.
28	Enjôo.	Chão de grama com lençol de água abaixo.	Romper o chão. Cair na água. Fincar mastro. Contemplar o mar. Pegar ondas.	Conquistas. Boa energia. Confusão. Medo.	Pés arrastados do avô paterno. Avô materno: juventude e velhice. Ombros do pai.



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DOUTORADO EM ARTES