

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EDUCAÇÃO

JAIR FELIPE BONATTO UMANN

**EM DIREÇÃO A ...: UM ESTUDO SOBRE ESTADOS AMPLIADOS DE CONSCIÊNCIA E
PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

JAIR FELIPE BONATTO UMANN

**EM DIREÇÃO A ...: UM ESTUDO SOBRE ESTADOS AMPLIADOS DE
CONSCIÊNCIA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Alexandre Anselmo Guilherme

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

U48e Umann, Jair Felipe Bonatto

Em direção a ... : um estudo sobre estados ampliados de consciência e produção de conhecimento em dança / Jair Felipe Bonatto Umann . – 2020.

173 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Anselmo Guilherme.

1. Produção de conhecimento. 2. Dança. 3. A/r/tografia. 4. Estados ampliados de consciência. 5. Transpessoal. I. Guilherme, Alexandre Anselmo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

JAIR FELIPE BONATTO UMANN

**EM DIREÇÃO A ...: UM ESTUDO SOBRE ESTADOS AMPLIADOS DE
CONSCIÊNCIA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Anselmo Guilherme - PUCRS

Profa. Dra. Bettina Steren dos Santos - PUCRS

Prof. Dr. João Bernardes da Rocha Filho - PUCRS

Profa. Dra. Luciana Paludo - UFRGS

Prof. Dr. Mauro Luiz Pozatti - UFRGS

Porto Alegre
2020

AGRADECIMENTOS

Parafrazeando Mário de Andrade e reconhecendo que este trabalho teve o aporte de uma teia infinita de colaboradoras e colaboradores, adoto a ideia de “agradecer: verbo intransitivo”. Então, honrando tudo que influenciou meus caminhos, eu agradeço!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Há muito, os estados ampliados de consciência são utilizados pela humanidade, desde cientistas, médicos e artistas até xamãs, pajés, babalorixás e yalorixás, dentre outros, com o objetivo de criar, curar, resolver conflitos ou obter experiências estéticas. É enorme a gama de motivos que inspiram os seres humanos a buscar esses estados. Posto isso, esta tese se destina, através da influência da perspectiva metodológica da a/r/tografia, investigar como se dá a produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência. Como objetivos específicos, estão construir e propor uma metodologia de trabalho que vise à produção de conhecimento em dança e que tenha como ponto de partida vivências em estados ampliados de consciência e, ainda, investigar como esses procedimentos metodológicos influenciam na produção de conhecimento em dança. Dessa maneira, a tese organiza-se em quatro grandes capítulos que, respectivamente, se dedicam a apresentar e contextualizar o tema da pesquisa; tecer discussões teóricas sobre a produção de conhecimento em dança e sobre a perspectiva transpessoal na abordagem dos estados ampliados de consciência; delinear procedimentos metodológicos tendo a a/r/tografia como central e apresentar a incursão no campo de investigação; e expor e discutir as emergências do processo do trabalho. Esta pesquisa veicula como a metodologia desenvolvida possibilitou que as participantes da pesquisa se implicassem em ações de produção de conhecimento em dança a partir de vivências em estados ampliados de consciência, o que se revelou como um caminho profícuo, expandindo o campo do possível na área de concentração do estudo. Além disso, a investigação aponta para novas possibilidades de ações no campo acadêmico, principalmente no contexto do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, instituição onde o autor atua como docente.

Palavras-chave: Produção de conhecimento. Dança. A/r/tografia. Estados ampliados de consciência. Educação. Criação. Stanislav Grof. Transpessoal.

ABSTRACT

Expanded states of consciousness have long been used by humanity, from scientists, doctors and artists to shamans, *pajés*, *babalorixás* and *yalorixás*, among others, with the aim of creating, healing, resolving conflicts or obtaining aesthetic experiences. The range of reasons that inspire human beings to pursue these states is enormous. That said, this thesis is intended, through the influence of the methodological perspective of a/r/tography, to investigate how the production of knowledge in Dance occurs based on altered states of consciousness. The specific objectives are to build and propose a work methodology that aims at the production of knowledge in Dance and that has as a starting point experiences in altered states of consciousness and, still, investigate how these methodological procedures influence the production of knowledge in Dance. Thus, the thesis is organized into four major chapters that, respectively, are dedicated to presenting and contextualizing the research theme; to conducting theoretical discussions about the production of knowledge in Dance and about the transpersonal perspective in addressing the altered states of consciousness; to outlining methodological procedures with a/r/tography as central and to presenting the incursion into the field of investigation; and to exposing and discussing the emergencies of the work process. This research conveys how the methodology developed enabled the research participants to be involved in actions of production of knowledge in Dance based on experiences in altered states of consciousness, which proved to be a fruitful path, expanding the field of what is possible in the area of study. In addition, the investigation points to new possibilities for actions in the academic field, especially in the context of the Degree in Dance at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil, institution where the author works as a professor.

Keywords: Production of knowledge. Dance. A/r/tography. Expanded states of consciousness. Education. Creation. Stanislav Grof. Transpersonal.

RÉSUMÉ

Il y a longtemps que les états amplifiés de conscience sont utilisés par l'humanité, depuis les scientifiques, médecins et artistes, jusqu'aux chamans, *pajés*, *babalorixás* et *yalorixás*, entre autres, avec pour objectif de créer, guérir, résoudre des conflits ou obtenir des expériences esthétiques ; la gamme est énorme de motifs qui inspirent les êtres humains à rechercher ces états. Ceci étant, cette thèse se destine, grâce à l'influence de la perspective méthodologique de l'a/r/tographie, à investiguer comment se réalise la production de connaissance en danse à partir d'états amplifiés de conscience. En tant qu'objectifs spécifiques se trouvent: construire et proposer une méthodologie de travail qui vise une production de connaissance en danse et qui ait pour point de départ des vécus en états amplifiés de conscience et, encore, investiguer comment ces processus méthodologiques influencent la production de connaissance en danse. De la sorte, la thèse s'organise en quatre grands chapitres qui se consacrent, respectivement, à : présenter et contextualiser le thème de la recherche; tisser des discussions théoriques sur la production de connaissance en danse et sur la perspective transpersonnelle dans l'abordage des états amplifiés de conscience; délinéer des processus méthodologiques ayant l'a/r/tographie pour centre et présenter l'incursion dans le champ d'investigation; exposer et discuter les émergences du processus de travail. Cette recherche argumente comment la méthodologie développée a permis aux participantes de cette recherche de s'impliquer dans des actions de production de connaissance en danse à partir de vécus en états amplifiés de conscience, ce qui s'est avéré être un chemin profitable, élargissant le champ du possible dans la zone de concentration de l'étude. De plus, l'investigation pointe vers de nouvelles possibilités d'actions dans le champ académique, principalement dans le contexte du cours de Licence en Danse de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Brésil, institution où l'auteur est professeur.

Mots-clé: Production de connaissance. Danse. A/r/tographie. États amplifiés de conscience. Éducation. Création. Stanislav Grof. Transpersonnel.

LISTA DE FRESTAS

Fresta 1 – Ítaca	17
Fresta 2 – A passagem	60
Fresta 3 – Caminhos	80
Fresta 4 – O crepúsculo é uma fresta entre os mundos.....	100
Fresta 5 – Supramundo.....	107
Fresta 6 – Sobre como caminhar	118
Fresta 7 – Inframundo	123
Fresta 8 – Perpetuum mobile	155
Fresta 9 – Reverências biográficas	162

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Primeira busca: “estados alterados de consciência”	36
Gráfico 2 – Primeira busca: “estados ampliados de consciência”	37
Gráfico 3 – Publicações por ano	37

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de publicações por ano	37
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Trabalhos selecionados para análise	38
--	----

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Mandala feita por Jan Vanatta em uma sessão de RH	73
Imagem 2 – Mandala feita por Anne Hoivik em uma sessão de RH	78
Imagem 3 – Esquema da composição das comunidades de prática.....	103
Imagem 4 – Fotografia do local das imersões da segunda fase	105
Imagem 5 – Fases da metodologia	115
Imagem 6 – Movimento 1	119
Imagem 7 – Movimento 2	121
Imagem 8 – Tambores utilizados nas jornadas	122
Imagem 9 – Movimento 3	126
Imagem 10 – Colagem de diário de bordo de copesquisadora da fase um	127
Imagem 11 – Fotografia dos memoriais entregues no projeto de extensão	128
Imagem 12 – Momento de registro e compartilhamento após as jornadas	129
Imagem 13 – Exemplo de mandala em branco	129
Imagem 14 – Mandala realizada nas jornadas de respiração	130
Imagem 15 – Mandala realizada nas jornadas de respiração	130
Imagem 16 – Movimento 4	132
Imagem 17 – Movimento 5	137
Imagem 18 – Movimento 6	138
Imagem 19 – Celebração dançada, a fresta	139
Imagem 20 – Celebração dançada, nigredo	141
Imagem 21 – Celebração dançada, albedo.....	142
Imagem 22 – Celebração dançada, rubedo	142
Imagem 23 – Celebração dançada, partida	144
Imagem 24 – Celebração dançada, partida em <i>close</i>	146
Imagem 25 – Celebração dançada, a combustão	146
Imagem 26 – Celebração dançada, entre dois mundos	147
Imagem 27 – Celebração dançada, o movimento	147
Imagem 28 – Celebração dançada, real	148
Imagem 29 – Celebração dançada, 3x4.....	148
Imagem 30 – Celebração dançada, juntos	149
Imagem 31 – Celebração dançada, conspirando	149
Imagem 32 – Celebração dançada, valeu	150

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO OU <i>DIVAGANEIOS</i> ACERCA DO CAMINHAR.....	15
2 DISCUSSÕES TEÓRICAS OU SOBRE O QUE OS PEREGRINOS CONTAM DA JORNADA	21
2.1 PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA, PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA	21
2.1.1 A produção de conhecimento em dança e os estados não usuais de consciência	25
2.2 ESTADOS DE CONSCIÊNCIA, HISTÓRIA, TERMOS, PERSPECTIVAS E MOTIVOS	29
2.2.1 Não usuais, alterados, ampliados: sobre termos e perspectivas	31
2.2.2 Estados alterados e ampliados: um estado do conhecimento	35
2.2.3 Abordagens sobre os estados de consciência	40
2.3 UMA PERSPECTIVA DE ABORDAGEM DOS ESTADOS AMPLIADOS DE CONSCIÊNCIA.....	45
2.3.1 Psicologia Transpessoal: nascimento do movimento transpessoal	46
2.3.2 Educação e transpessoalidade	50
2.3.3 Arte e transpessoalidade	53
2.4 STANISLAV GROF: UM AUTOR QUE BALIZA ESTA PESQUISA	61
2.4.1 Cartografia da consciência de Grof: um outro olhar para a consciência e suas possibilidades	64
2.4.2 Respiração holotrópica: uma possibilidade de alcançar estados ampliados de consciência	70
3 METODOLOGIA OU SOBRE MAPAS, VENTOS E ESTRELAS	80
3.1 A/R/TOGRAFIA: UMA POSSIBILIDADE METODOLÓGICA.....	81
3.1.1 Situando a Pesquisa Baseada em Artes.....	82
3.1.2 A/r/tografia	85
3.1.3 A/r/tografia e o olhar fenomenológico: possibilidades de diálogos	90
3.2 COMUNIDADES DE PRÁTICA OU SOBRE COMO CAMINHAMOS JUNTOS	98
4 EMERGÊNCIAS DO CAMPO OU SOBRE O QUE FAZER QUANDO O MISTÉRIO APARECER.....	106

4.1 EMERGIR COMO ALINHAMENTO, ENCAIXE, CONJUNÇÃO	108
4.2 A METODOLOGIA QUE EMERGIU NO PROCESSO	114
4.3 PRODUZIR CONHECIMENTO SOBRE SI E SABER O QUE FAZER QUANDO O MISTÉRIO APARECER	150
4.4 ENTÃO, DO ESTADO AMPLIADO DE CONSCIÊNCIA À PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA	156
4.5 CONSIDERAÇÕES DESTE FINAL OU COMO VOLTO DO CAMINHO	159
REFERÊNCIAS.....	163

1 INTRODUÇÃO OU *DIVAGANEIOS ACERCA DO CAMINHAR*

Na dinâmica da vida, acostumamo-nos a caminhar pelo tempo e espaço e vamos, com isso, criando maneiras de mover-nos pela própria vida. Deambulamos por caminhos sinuosos de modo distinto que pelo corredor da casa da nossa avó; caminhamos pela infância ou pela velhice de formas diferentes que pela noite ou dia.

Então, antes de caminharmos juntos, apresento este preâmbulo, com pretensão de *vade mecum*, que se justifica no sentido de indicar um tempo e espaço de percurso, ou mais, evidenciar algumas características do terreno para que você, que está iniciando esta jornada, possa escolher o que levar consigo durante o trajeto.

Assim, o caminho à frente é prioritariamente solar, fazendo uma referência à mitologia grega. Aos modos de Ícaro, abandona os meneios e desvios e vai ao ponto, direto, honrando a tradição e os ritos da academia, que se pautam por um comunicar claro, distintivo, ordeiro, normatizado. Porém, este trabalho foi um errante por sendas não tão solares também, vagueando pelas encostas dos fazeres artísticos e por veredas de práticas de comunidades populares. É certo que andou sob o meio-dia, mas igualmente sob a fina e dispersa luz do luar em meio à cerração da madrugada; perdeu-se na beira das fogueiras e encontrou-se na hora marcada, com um jeito de andar que mais se assemelha ao traço de Dédalo, pai de Ícaro, um proponente de desvios, cantos e perdições, bem como de uma chegada.

Por conseguinte, esta tese caminha por, pelo menos, dois mundos, a saber, o acadêmico e o artístico, com seus ritos e fazeres que ora se aproximam até que se tocam e se confundem e ora se distanciam para poderem existir em si. Porém, reconhecendo o fundamental lugar dos procedimentos de cada ordem, destaco que esta pesquisa segue, na íntegra, os ditames da academia; logo, o texto a seguir acompanha as normas vigentes do ritual ao qual se propõe. No entanto, no afã de construir este trabalho da melhor forma possível – e isto, na minha perspectiva, tem a ver, dentre outras coisas, com coerência –, tive a necessidade de convidar, para habitar no trajeto do texto, alguns elementos passíveis de apresentação, até porque a sua criação e manifestação são parte das emergências da investigação.

Dessa maneira, à guisa de contextualização, o antropólogo e escritor Carlos Castañeda (2000), um dos inspiradores de muito que circula nesta tese, narra que ouviu, em uma das suas conversas com seu principal interlocutor no campo de

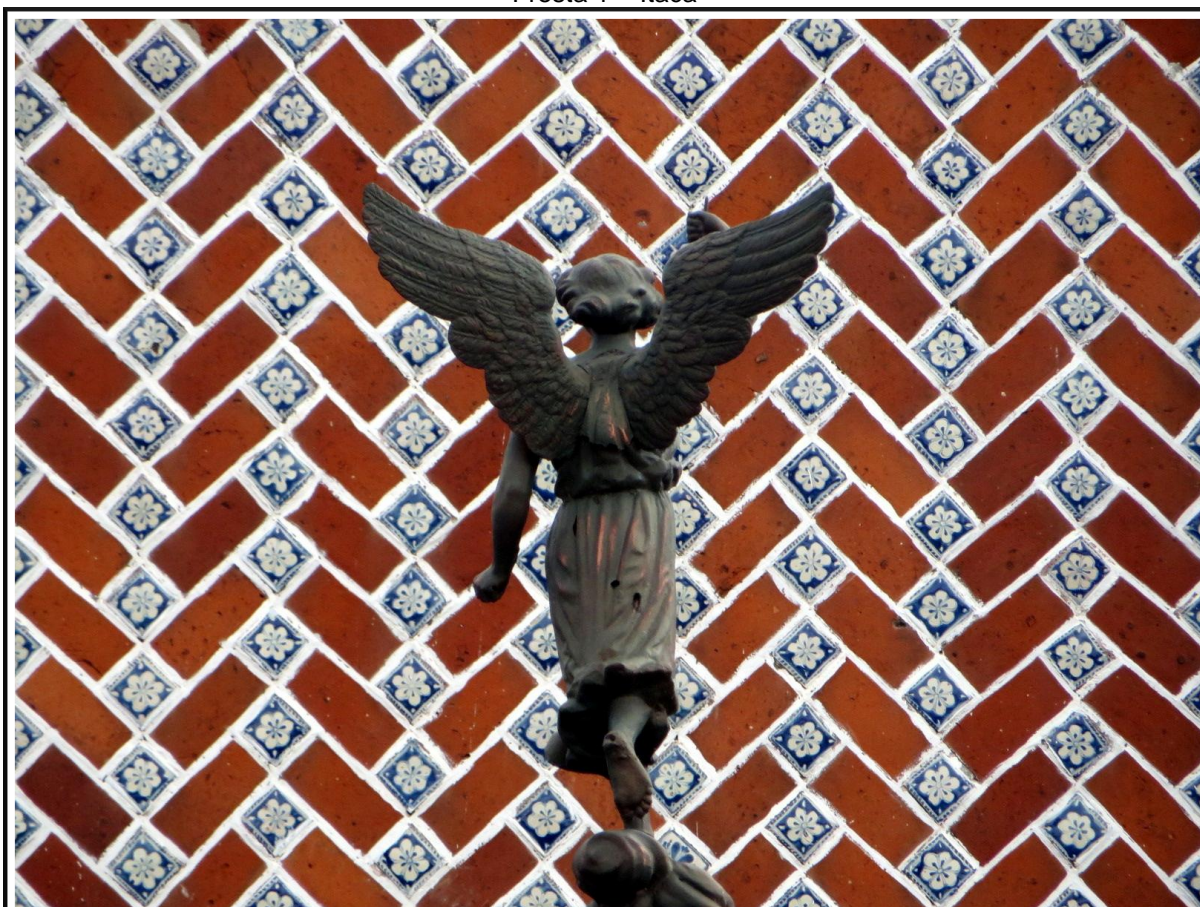
pesquisa e mestre, Don Juan Matus, que o crepúsculo seria uma fresta entre os mundos. Pois bem, muito desta investigação é pensado a partir dessa ideia de movimento entre dois mundos: um, o prosaico, ordeiro, delimitado, e outro, o poético, caótico, campo de todas as possibilidades. Também pelo menos dois outros mundos coexistem nesta pesquisa: o mundo da arte e o da ciência.

Assim, optei por lançar mão, durante a escrita do texto, de um artifício inspirado nessa fala de Don Juan, o qual denominei de “a fresta”. Esse dispositivo é um espaço onde proponho uma fissura no modo de comunicar científico/acadêmico, abrindo campo para elementos que não são tão usuais em um texto desse âmbito. Dessa forma, nessas frestas vindouras, poderão ser espiadas fotografias, figuras, textos e demais elementos que não têm o objetivo de ilustrar ou reafirmar o escrito, mas apresentar inspirações que moveram a construção da tese e provocar quem lê a partir de elementos para além do texto prosaico. Cabe mencionar que as fotografias utilizadas nas “frestas”, com exceção da número quatro, são de minha autoria, bem como a edição de cada imagem, e são menções a elementos que constituíram esta investigação, principalmente a estados não usuais de consciência. Ainda, saliento que esta ação é também pensada em coerência com as possibilidades a/r/tográficas, inspiradoras da metodologia desta pesquisa. É importante citar que, para além das “frestas” no corpo desta tese, existem elementos outros, como gráficos, fotografias e imagens, estes sim ilustrativos.

Outra característica digna de nota sobre o caminho é que ora o texto é composto em primeira pessoa do singular, no sentido de assumir a autoria do exposto e de aproximar leitoras e leitores do autor, ora é em primeira pessoa do plural, neste caso indicando que a ideia, prática ou proposta surgiu no âmbito das comunidades de prática no decorrer das ações no campo de investigação. Além disso, quando faço menção às pessoas que participaram das comunidades de prática, faço-o utilizando o gênero feminino, pois apenas um homem participou nos grupos, e penso que, dessa maneira, a narrativa se constitui com mais fidelidade, além de ser um contraponto político à proposta de utilizar, prioritariamente, o gênero masculino nas comunicações acadêmicas.

Então, prezados leitores e prezadas leitoras, apresentadas algumas características do terreno, desejo uma caminhada provocativa; que cada movimento ofereça possibilidades de caminho e modo de caminhar.

Fresta 1 – Ítaca



Há um caminho de três sendas
Sim, um caminho de três sendas
Uma, leva a Ítaca
Outra, leva a Ítaca
E a terceira, a Ítaca
Se trilhares com objetividade,
Talvez nunca chegues a Ítaca
Pois só há um caminho que leva a Ítaca

Fonte: O autor (2019)¹.

Assim sendo, em termos de estrutura e de organização, este trabalho inicia com esta apresentação geral dos temas abordados na investigação, indicando, para contextualizar, minha relação com esses temas e com a proposta da tese. Logo, sucede-se o capítulo dois, dedicado às discussões teóricas, subdividido em quatro subcapítulos, os quais abordam, respectivamente, a produção de conhecimento em dança; os estados de consciência; a perspectiva transpessoal como viés de

¹ Fotografia (Puebla, México), edição e texto do autor.

abordagem no estudo dos estados de consciência; e, por fim, a trajetória e a obra de Stanislav Grof, um teórico do movimento transpessoal que foi central nesta tese. O capítulo seguinte, de número três, está segmentado em dois subcapítulos: o primeiro se dedica a apresentar como foi construída a metodologia da investigação, discutindo e introduzindo a a/r/tografia como principal influência; e o segundo manifesta como foi realizado o trabalho de campo desta tese. Finalizando, o capítulo quatro, voltado às discussões sobre as emergências da pesquisa, é dividido em cinco subcapítulos e principia com um debate sobre o que se entende por “emergência” neste contexto. Os três subcapítulos seguintes dispõem sobre as emergências do processo de investigação realizado neste trabalho, iniciando com a descrição da metodologia de produção de conhecimento em dança a partir dos estados ampliados de consciência – principal emergência da pesquisa – e segue com a indicação e discussão dos demais temas que emergiram, para então, no quinto subcapítulo, encerrar com as considerações do final deste processo.

Posto isso, penso que é interessante destacar, no sentido de contextualizar meu interesse e proximidade com o tema desenvolvido, que, no ano de 1999, quando então acadêmico no segundo ano do curso de Licenciatura em Educação Física da UFRGS, tive contato, através de uma disciplina, com o trabalho do professor Mauro Pozatti. Dentre outros temas abordados por ele, os estudos sobre estados não usuais de consciência e a perspectiva transpessoal eram recorrentes em suas aulas. No mesmo ano, tive contato formal com os estudos sobre dança, também no ambiente universitário. Desde então, esses dois temas, estados não usuais de consciência e dança, junto com a docência, foram meus principais focos de investigação durante minha formação. Concluí o curso de Educação Física em 2003, com um trabalho de conclusão intitulado *Por que se dança no Batuque?*, orientado pelo professor acima citado. Tal trabalho objetivava investigar as danças religiosas do Batuque ou Nação, uma religião de matriz africana fortemente presente no sul do Brasil.

Em 2008, concluí o curso de especialização em Estudos Avançados em Psicologia Transpessoal, uma parceria da Unipaz-Sul e do Centro de Ensino Superior de Blumenau. Na oportunidade, elaborei o trabalho de conclusão *A dança como veículo de expansão da consciência*, no qual pesquisei sobre a dança como tecnologia de acesso a estados não usuais de consciência. No mesmo ano, finalizei o curso de mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio

Grande do Sul (PUCRS) com a dissertação intitulada *Dançando em harmonia na cadência da transdisciplinaridade: um referencial para o ensino das danças populares brasileiras na universidade*, orientada pela professora Leda Lísia Franciosi Portal.

Além dessa trajetória de estudos, fui professor substituto no curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nos anos de 2004 e 2005, ministrando disciplinas ligadas a dança, expressão corporal e docência. Hoje, sou professor efetivo do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, no qual ministro disciplinas nas áreas de danças populares, corpo, docência e estudos transpessoais. Paralelamente, atuo, desde 1999, como intérprete de danças e, desde 2004, como diretor e coreógrafo, bem como coordeno um projeto de extensão na UFRGS desde 2010, o qual se dedica ao estudo, criação e performance a partir de danças populares sob uma perspectiva transdisciplinar.

Apresento esse breve relato da minha formação e atuação profissional para justificar minha escolha de estudar, agora no doutorado, as interfaces entre esses três campos: dança, estados não usuais de consciência e produção de conhecimento.

Por conseguinte, esta tese tenciona, baseada nas influências da perspectiva metodológica da a/r/tografia, investigar como se dá a produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência². Como objetivos específicos, estão construir e propor uma metodologia de trabalho que vise à produção de conhecimento em dança e que tenha como ponto de partida vivências em estados ampliados de consciência; e investigar como esses procedimentos metodológicos influenciam a produção de conhecimento em dança.

Acerca das temporalidades nas quais as tarefas se distribuíram, esta investigação teve a dedicação de dois anos na preparação do seu projeto, nos quais foram feitos os trabalhos de fundamentação teórica, definição de tema e objetivos, eleição de abordagem metodológica e foram traçados os indicativos para o trabalho de campo. No final desses dois anos, o projeto foi submetido à banca de qualificação e, mediante a aprovação, seguimos trabalhando por mais um ano nas atividades de campo e escrita do texto final.

² O termo “estado ampliado de consciência” será elucidado na Seção 2.2.

Esta pesquisa se justifica uma vez que a discussão dos temas abordados pode promover ações que valorizem práticas de produção de conhecimento de forma pouco usual contemporaneamente na academia, bem como a emergência de temas que poderei articular de modo direto em meu trabalho como docente na educação superior em uma instituição pública. Ainda, destaco que este estudo, por movimentar-se por diversos campos, acadêmicos ou não, aponta para uma postura que rechaça a existência de alguma área privilegiada em detrimento de outras; assim, reconhece como válida a produção de conhecimento que emerge nos diversos contextos acadêmicos, assim como fora desse âmbito.

Há muito a humanidade dança, há muito experimenta provocar modificações nos estados de consciência, há muito isso é comunicado, aprendido, ensinado. Nesta investigação, pretendo caminhar por tudo isso de uma maneira contemplativa, buscando que tanto o caminhar como os sentidos, significados e aprendizados se construam a cada momento, que cada passo seja o passo pleno em si e o caminho para outro passo e, logo, que seja potência.

2 DISCUSSÕES TEÓRICAS OU SOBRE O QUE OS PEREGRINOS CONTAM DA JORNADA

*E assim vou pelo mundo, sem idade nem destino
Ao amparo de um cosmos que caminha comigo
Amo a luz, e o rio, e o silêncio, e a estrela
E floresço em violões porque fui a madeira.
Atahualpa Yupanqui (tradução nossa)*

Este capítulo se destina a discutir acerca de termos, perspectivas e teóricos que embasam esta tese. Constitui-se de quatro subcapítulos: o primeiro aborda a produção de conhecimento em dança, o segundo trata dos estados de consciência, o terceiro discorre acerca da perspectiva transpessoal como um viés na abordagem dos estados de consciência, e o último apresenta a obra de Stanislav Grof, um pesquisador que influencia diretamente este trabalho.

2.1 PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA, PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA

Nos momentos que precederam a escrita deste trabalho, ainda no período de definições maiores e de indagações sobre por onde partir e para onde rumar, questionei-me acerca do termo a utilizar para designar o que agora decidi abordar como “produção de conhecimento em dança”. Dentre as possibilidades, figuraram outras expressões, como “criatividade” e “criação em dança”. Pois bem, essa opção, embora a escolha por qualquer um dos outros termos contemplasse parte deste estudo, se deu e tomou forma com a decisão de assumir a perspectiva a/r/tográfica³ como viés metodológico.

Assim, esta tese aborda, justificando a insistência no título deste capítulo, a produção de conhecimento em dança, a partir da produção de conhecimento em dança, visando à produção de conhecimento em dança. Esse caráter recursivo, presente como centro deste trabalho e coerente com a metodologia escolhida, ficará mais evidente no capítulo que discute a abordagem a/r/tográfica.

³ A a/r/tografia será discutida na Seção 3.1.

A fim de apresentar e justificar minha opção terminológica, julgo importante uma breve reflexão acerca das expressões mencionadas anteriormente e o motivo da escolha. Dessa forma, optei por não utilizar o termo criatividade, pois, dentre outras atribuições de significados, a criatividade está relacionada, muitas vezes, com a solução de problemas já previamente conhecidos e, nesta tese, pretendo trabalhar com fenômenos de outra ordem, que, ao invés de suscitar respostas, suscitarão novas perguntas ou maneiras de perguntar.

Muitas vezes tem-se confundido criação com criatividade, o que é também um equívoco a ser evitado. A criatividade é somente uma pequena parte do processo de criação, que é bem mais amplo. A criatividade é apenas a criação de soluções originais para problemas dados, enquanto a criação envolve a invenção dos próprios problemas. (KASTRUP, 2007, p. 60)

Discordo de Kastrup (2007) quando ela elege a utilização do advérbio “apenas” ao se remeter à criação de soluções originais. Na fala, parece-me que fica subentendido um demérito que, de certa forma, desqualifica a criatividade. Faço essa observação, pois penso que as soluções originais de problemas dados são parte fundamental do processo de produção de conhecimento; porém, como mencionado, trabalharei com uma categoria, na minha opinião, mais ampla e que se propõe, além de respostas, a promover, também, perguntas.

Na mesma direção, acredito que a expressão “criação em dança” poderia sugerir a ideia de que este trabalho se destina a investigar uma metodologia de trabalho com dança e sua eficácia no ato de criar ou produzir dança. Isso está contido nos objetivos desta investigação, inclusive foi dessa inquietação que surgiu a ideia desta tese; no entanto, o sentido tornou-se mais amplo do que a produção de uma dança como um produto final, mesmo que seja considerada toda a complexidade intrínseca no ato de criar em dança. A proposta é perceber a dança e seu percurso de criação como um ato de produção de conhecimento em dança em um sentido mais abrangente, que inclui o coreográfico, o cênico, o estético, e se amplia para a produção de sentidos, significados e ações que reverberam para além de uma obra, distendendo-se da cena para o campo do ensino e investigação e reverberando em questões sociais e culturais. Por esse motivo, configura-se como um estudo em arte e educação na contemporaneidade. Porém, cabe novamente destacar que os temas criatividade e criação atravessam esta investigação em

vários pontos, pois, na minha perspectiva, são elementos importantes na produção de conhecimento em dança.

Acerca da investigação no campo da produção de conhecimento em dança na contemporaneidade e suas contribuições, Bastos (2014, p. 140) afirma que:

Nesse contexto contemporâneo, não somos mais cognitivamente os mesmos e nossas capacidades adaptativas apontam mudanças na comunicação, na ética, na política e na cultura. Evidentemente, a arte faz parte desse conjunto de transformações em curso. Cabe, portanto, pensar quais são os tipos de dança desse outro sujeito que agora somos e produzimos. E tentar discorrer sobre a especificidade da produção de conhecimento em dança e, conseqüentemente, sua contribuição nesse contexto.

Posto isso, não trabalharei no sentido de produzir uma dança, e sim no sentido de produzir conhecimentos em dança que podem produzir uma dança, mas que também podem se deslocar, empurrando a fronteira que limita o que é dança e o que não é, invadindo outros campos, provocando uma “expansão do campo do possível”, utilizando uma expressão de Jean-Paul Sartre⁴. Assim, a dança, para além de se constituir como uma manifestação artística, e isso já justificaria sua existência –, provoca reverberações em outros processos; no caso desta tese, abordarei com mais profundidade os processos educativos. Desse modo, investigo igualmente a dança como fenômeno artístico e proponho ampliar o olhar para perceber a dança enquanto campo de conhecimento.

Machado (2012) destaca que, no que tange à produção de conhecimento em dança, as pesquisas acadêmicas e as pesquisas artísticas se desenvolvem em paralelo, cada uma mantendo suas especificidades, mas uma alimentando a outra:

Ambas as pesquisas interagem e se nutrem e, às vezes, chegam a estabelecer relações de codependência. Mas como sistemas de propriedades diferentes, não se dissolvem em suas existências. São aspectos de um processo e a investigação se dá a partir dos modos como coevoluem, traçando caminhos epistemológicos. (MACHADO, 2012, p. 6)

Portanto, quando menciono a expressão “conhecimento em dança”, reconheço e faço uso da polissemia que o termo suscita; dessa maneira, emprego-o tanto em termos de um trabalho de criação artística e seus limites e possibilidades

⁴ Em referência aos movimentos estudantis franceses em maio de 1968 (SARTRE; COHN-BENDIT, 2008, p. 25).

quanto de algo mais próximo ao que seria uma “epistemologia da dança” e suas reverberações. Contudo, é importante frisar que toda essa discussão é feita partindo de e com vistas a processos educacionais, principalmente no que se refere às questões do ensino.

Como salientado anteriormente, embora esta investigação trate de produção de conhecimento em dança, penso que seja relevante tecer reflexões acerca da criação em dança como uma forma de produção de conhecimento em dança.

A matéria-prima da dança é o movimento. O movimento do corpo que dança. No entanto, em dança, a forma — a matéria configurada — é efêmera, fugaz, transitória: a dança se realiza no corpo através de movimentos que fazem e se desfazem com rapidez, que se desmancham assim que se constituem, quase instantaneamente. (DANTAS, 1997, p. 51)

Em seu livro *Dança: o enigma do movimento*, Dantas (1999) disserta sobre a dança como *techne* e como *poiésis*. No primeiro caso, “A técnica é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança” (DANTAS, 1999, p. 31). Diz respeito aos saberes e fazeres que quem dança lança mão para se comunicar através de seu corpo. Já a *poiésis* ou poética são as inspirações, o que nos referencia, pois, “Em arte, poéticas são as referências de que se serve o artista, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras” (DANTAS, 1999, p. 42). Assim, a dança, dentre outras coisas, é técnica e poética, e a criação em dança atua com base nesses dois aspectos; porém, a autora destaca que, nos dois casos, existe uma pluralidade de possibilidades muito grande acerca de como se faz e seus desdobramentos.

Partindo disso, podemos compreender a dança, ou a criação em dança, a partir de diversas perspectivas, desde a mais simplificadora, que se propõe apenas a organizar sequências de movimentos em uma linha temporal e em certa disposição espacial, até possibilidades que percebem e consideram a complexidade do ato de dançar e atuam cientes da infinita teia de relações que pode compor uma dança. Cabe o destaque de que, mesmo no primeiro caso citado, em que a complexidade não é levada em conta, a dança ainda se configura como um fenômeno complexo. Essa gama gigantesca de possibilidades se apresenta, uma vez que cada criadora ou criador traz consigo seu arcabouço paradigmático na hora

de compor; dessa maneira, descortinam-se diferentes métodos, propostas e perspectivas.

Da mesma forma, é importante mencionar que, quando me refiro à dança, não o faço no singular para sugerir que exista uma dança apenas. Considero que a dança é um fenômeno diverso, múltiplo e complexo, sujeito a várias interpretações e possibilidades e, principalmente, que se esgueira pelo tempo e pelo espaço, atravessando várias épocas e grupos humanos que dançam por numerosos motivos, objetivos e que o fazem segundo técnicas e poéticas particulares e, sobretudo, a partir dos diversos corpos que dançam. Nesse sentido, Dantas (1999, p. 44) enfatiza que:

Em dança, é importante ressaltar, mais uma vez, o fato de que a obra artística se materializa nos corpos dos dançarinos: as poéticas da dança são histórias inscritas nos corpos que dançam. [...] Assim, há uma infinidade de poéticas: algumas tornam-se paradigmáticas e, por determinado período, são consideradas como sinônimo de dança; outras causam estranhamento e não são concebidas, por determinados grupos, como manifestações de dança; outras, ainda, tornam-se matrizes para novas poéticas.

Posto isso, percebo a criação em dança como um processo diverso e dinâmico, que acompanha os movimentos culturais, sociais e históricos. Dessa maneira, os processos de criação estruturam-se conforme o contexto particular de cada criadora ou criador e dialogam com o mundo para além da dança ou da arte. Portanto, o conhecimento em dança que está pautado nesta tese demanda considerar a complexidade inerente que serve como porta de entrada para a outra corporeidade, outra lógica e realidade que constituem a intensidade do corpo em movimento.

2.1.1 A produção de conhecimento em dança e os estados não usuais de consciência

Em diversos tempos e lugares, vários povos utilizam técnicas distintas para atingir, o que, por hora, denominarei “estados não usuais de consciência”: danças, cantos, trabalhos respiratórios, jejum, ingestão de plantas com princípios psicoativos, orações, etc. Dentre os inúmeros motivos que levam pessoas a buscar

esses estados de consciência diferentes do usual, Grof⁵ (2000, p. 20) destaca que é frequente sua utilização em processos de criação: “Os estados holotrópicos⁶ também foram usados para cultivar a intuição [...]. Além disso serviam como fonte de inspiração artística, provendo ideias para rituais, pinturas, esculturas e canções”.

Sobre esses estados e indicativos acerca da produção de conhecimento, o filósofo da ciência Ervin Laszlo (2008, p. 158) aponta que povos ancestrais operavam e operam com o que ele chama de “conexões transpessoais”: “Os curandeiros e xamãs parecem capazes de induzir a telepatia por meio do isolamento, concentração, jejum, canto, dança, tambores ou ervas psicodélicas”. O mesmo autor frisa que essas pessoas podem acessar, mediante técnicas diversas, informações para além do captado pelos órgãos sensores e utilizá-las para criações que impactam no seu dia a dia, como ferramentas diversas, procedimentos artísticos, geolocalização ou conhecimentos sobre métodos de manutenção da saúde.

Charles Tart (2012), referindo-se à produção de conhecimento, apresenta o que denomina “modos de conhecimento”, que seriam as formas pelas quais faríamos a aquisição de conhecimento. Para o autor, são quatro: o modo de experiência; o modo de autoridade; o modo de razão; e, o que nos interessa sobremaneira aqui, o modo de revelação ou de conhecimento noético. O modo de experiência tem ligação com o que aprendemos apoiados na experiência direta, ou seja, de nossas vivências. O modo de autoridade consiste em adquirirmos conhecimento com base no contato com alguém que julguemos ter especialidade no assunto, seja ele qual for. Já o modo de razão seria a construção do conhecimento pela lógica, pelo pensamento. Finalmente, o modo de revelação ou de conhecimento noético, que se dá pelo acesso a estados alterados de consciência, a partir dos quais:

uma nova ideia ou um novo modo de entender se apresenta a você por inteiro, como uma revelação ou um tipo diferente de conhecimento – conhecimento noético, noese – e não como algo que você elabora passo a passo, a partir da experiência, da autoridade

⁵ Ao citarmos Grof, referimo-nos a Stanislav Grof. Para fazer menção a Christina Grof, sua esposa, utilizamos C. Grof.

⁶ Este termo será discutido posteriormente; por ora, consideremo-lo como sinônimo de estado não usual de consciência, embora mais tarde venha a ser evidenciada a diferença.

ou razão, quando se encontra em seu estado normal. (TART, 2012, p. 61)⁷.

Assim, este estudo se propõe a investigar esse tipo de modo de conhecer que se remete a um estado diferente do usual. Dantas (1997) indica que, em relação a técnicas corporais de criação em dança, existem as técnicas cotidianas, as quais são um rol de experiências usuais do dia a dia de cada comunidade, como saltar, caminhar, comer, parir, dormir, etc., e as técnicas extracotidianas, um conjunto de procedimentos que escapa do usual, que vai além. E afirma:

Por outro lado, as técnicas extra-cotidianas estão relacionadas com funções específicas, geralmente públicas, no campo da religião, da magia, do exercício do poder, da representação teatral e da dança, sendo utilizadas, por exemplo, tanto por sacerdotes, bruxos, xamãs como por oradores, atores e dançarinos. [...] Em geral, as técnicas extra-cotidianas produzem um desvio considerável do uso 'normal' do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, da utilização da energia, da dor e da fadiga. (DANTAS, 1997, p. 54)

Dessa forma, penso que um indivíduo que vivencia um estado não usual de consciência pode produzir conhecimentos acerca de temas específicos de maneira distinta de indivíduos que não experimentaram essa alteração de estado. Isso pode ser utilizado voluntariamente em ações de criação em todos os campos, mas, como proponho destacar, no campo das artes, especificamente em dança. Cabe salientar que, quando abordo os conhecimentos em dança, faço-o, propositalmente, de uma forma genérica; assim, estão contidos nessa compreensão os elementos

⁷ Acredito ser importante realizar uma discussão acerca de termos utilizados e suas possíveis consequências. Na citação acima, o tradutor da edição brasileira (propositalmente escolhida para o presente destaque), na última linha da citação, se refere a um estado “normal” de consciência. Posto isso, pode-se pensar que os outros estados, que não este, seriam anormais? Se interpretarmos anormal como algo que foge do usual, não vejo problemas; porém, em geral, o termo anormal, em português, pode vir carregado de um juízo de valor que coloque uma experiência anormal no rol de experiências patológicas ou, pelo menos, não desejáveis. Isso poderia incorrer em uma série de problemas, como destacam Cardeña, Lynn e Krippner (2013, p. 2), tratando do que chamam de “experiências anômalas”: “Também contrastamos ‘anômalo’, um termo que não tem necessariamente a ver com transtornos mentais, com ‘anormal’, um termo que usualmente denota algum distúrbio”. Assim, considero aqui um equívoco de tradução, mas um equívoco que denuncia o que ocorre muitas vezes quando se consideram experiências não usuais como fora da normalidade. Na mesma citação, no original, em língua inglesa, o autor utiliza o termo “*ordinary state*” ao invés de “normal”: “*This way of knowing involves getting into some altered state of consciousness (ASC) in which a new idea or understanding presents itself to you complete, as a revelation or a different kind of knowledge – noetic knowledge, noesis – rather than something you consciously work out step by step from experience, authority, or reason in your ordinary state*” (TART, 2009, p. 40). Maiores discussões sobre terminologias aplicadas na diferenciação desses estados serão feitas no decorrer deste trabalho.

coreográficos, de execução de movimentos, dramaturgicos, narrativos, dentre outras inúmeras possibilidades.

A primeira vez que despertei para esse fato – a produção de conhecimento a partir de estados não usuais de consciência – foi durante um ritual do Batuque⁸, parte do trabalho de campo de um estudo, mencionado no Capítulo 1, que realizei nos anos de 2002 e 2003 (UMANN, 2003). Na ocasião, observei a dança do filho de santo⁹, primeiro em um estado usual de consciência e depois ao atingir um estado alterado de consciência, e sua variação. Antes da alteração da consciência, o praticante da religião construía sua dança de uma forma muito mais limitada, narrativa e com uma complexidade aparente muito menor do que quando alterou sua consciência. Dali em diante, sua dança teve um ganho qualitativo notório em expressão, potência e resistência. Como, nesse ritual, um dos motivos para a prática da dança é agir na promoção do estado não usual, perguntei-me, na ocasião, se a dança promovia a alteração do estado de consciência e se essa alteração promovia a dança, em um processo recursivo que, segundo Morin (2007, p. 74):

[...] é um processo onde os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz [...]. A ideia recursiva é, pois, uma ideia em ruptura com a ideia linear de causa/efeito, de produto/produzidor, de estrutura/superestrutura, já que tudo o que é produzido volta-se sobre o que produz num ciclo ele mesmo autoconstitutivo, auto-organizador e autoproduzidor.

De outra maneira, poderia afirmar que, no caso citado acima, a dança que o filho de santo faz promove uma alteração da consciência que, por sua vez, promove dança.

Desse modo, destaco que a criação é um momento chave no campo artístico, tão importante quanto a execução da obra. É ela quem anuncia o ineditismo, o que está por vir; é da seara da criação tudo o que se sabe, o que não se sabe e o movimento entre essas duas esferas. Por isso, acredito que, ao abordar a produção de conhecimento em dança, é fundamental considerar a complexidade inerente ao fazer artístico e, por esse motivo, estarmos conscientes também das dimensões além dos estados usuais de consciência que permeiam a criação. Sobre esses estados, discutirei nos capítulos seguintes.

⁸ Religião de matriz africana amplamente praticada no Estado do Rio Grande do Sul que, dentre outras práticas, utiliza a alteração de consciência como procedimento.

⁹ Expressão utilizada para indicar o praticante da religião.

2.2 ESTADOS DE CONSCIÊNCIA, HISTÓRIA, TERMOS, PERSPECTIVAS E MOTIVOS

Desde os xamãs, pajés, babalorixás e yalorixás até médicos, artistas e cientistas, dentre outros, os estados não usuais de consciência são utilizados há muito pela humanidade. Com o objetivo de curar, criar, resolver conflitos ou obter experiências estéticas, é enorme a gama de motivos que levou os seres humanos a buscar atingir esses estados.

Em uma das obras mais clássicas sobre o estudo do xamanismo, o mitólogo, filósofo e cientista das religiões Mircea Eliade (2002) explica que o termo “xamã” surgiu das práticas religiosas siberianas e centro-asiáticas. O termo *saman*, do tungue, chegou até nossa cultura pela língua russa e passou a ser o termo genérico para indicar uma série de sacerdotes de distintas culturas. Estes, nos mais diferentes contextos, são responsáveis por várias ações, como cura de doenças, resolução de problemas internos da comunidade, comunicação com entidades e mundos supra e infra-humanos, dentre outras inúmeras atividades. E, para isso, utilizam diversas tecnologias, como trabalho meditativo, ingestão de plantas com princípios psicoativos, sessões com instrumentos musicais, como flautas, chocalhos e tambores, e dança.

Porém, Eliade (2002, p. 16) destaca que um dos fatores que, em geral, distingue o xamã de outros sacerdotes que possam vir a atuar de forma análoga é o acesso voluntário a estados ampliados de consciência, ou êxtase, como trata o pesquisador:

Em toda essa imensa área que compreende o centro e o norte da Ásia, a vida mágico-religiosa da sociedade gira em torno do xamã. O que não quer dizer, evidentemente, que ele seja o único manipulador do sagrado, nem que a atividade religiosa seja monopolizada pelo xamã. Em muitas tribos, o sacerdote-sacrificante coexiste com o xamã, sem contar que todo chefe de família é também chefe do culto doméstico. Contudo, o xamã é sempre a figura dominante, pois em toda essa região, onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase.

Michael Winkelman (2011) concorda com Eliade (2002) e complementa que a indução de condições humanas extremas, como jejum, dor, insônia e atividade física extenuante, também foram e são utilizadas por diversos povos para provocar uma alteração no estado de consciência. Essa capacidade de entrar em contato direto com o sagrado ou atingir um estado não usual de consciência pode ser algo inato dependendo do contexto, mas, em geral, mesmo nesses casos:

[...] do xamã também se exige a aquisição de um *corpus* de doutrinas e tradições, e ele às vezes passa por um período de aprendizado com um velho mestre, ou por uma iniciação através de um 'espírito' que lhe comunica a tradição xamânica da tribo. (ELIADE, 2002, p. 329)

Dessa maneira, Eliade (2002) aponta que é em uma atitude de complementaridade que se constitui o fazer do xamã, ou seja, por um lado, destacam-se as atividades de ingresso em estados de consciência distintos dos usuais e, por outro, exatamente o contrário, o fazer funda-se em atividades ordeiras, metódicas e ligadas a hábitos ancestrais de seu grupo.

Em diversos lugares, os xamãs ainda estão em plena atividade nos dias de hoje; entretanto, segundo Ustinova (2011), é possível que, desde a pré-história, o homem tenha desenvolvido tecnologias para acessar estados não usuais de consciência. O uso de plantas psicoativas pode ser rastreado em sítios arqueológicos na Europa no período entre 4.200 e 6.000 a.C., presumindo-se pela coleta de sementes de papoula e cânhamo nesses locais. A pesquisadora cita a descoberta de instrumentos musicais, como flautas feitas de ossos de pássaros, que pode ser que tenham sido utilizados para alteração de consciência. Ustinova (2011, p. 49, tradução nossa¹⁰) complementa: “[...] é muito provável que a música e a dança tenham sido utilizadas para manipulação da consciência já na pré-história”. Winkelman (2011) concorda que a música e a dança possivelmente foram utilizadas, desde esse período, como veículos para a expansão da consciência.

No chão de argila de uma dessas cavernas, Tuc d'Audoubert, os pesquisadores encontraram pegadas, em arranjo circular, à volta da figura de dois bisões de argila, sugerindo que seus habitantes conduziam danças, semelhantes àquelas até hoje praticadas por várias culturas aborígenes, para induzir estados de transe. (GROF, 2000, p. 24)

¹⁰ “[...] *it is very probable that music and dancing were used for manipulation of consciousness as early as in prehistory.*”

No contexto brasileiro não é diferente; diversas culturas utilizam as mais variadas tecnologias para modificar os estados de consciência. No Candomblé, Batuque ou Nação, Tambor de Mina e Umbanda, religiões com matriz africana, são empregados a dança, o canto, o toque de tambores e toda uma dinâmica ritual a fim de provocar o fenômeno de “baixar o santo” ou “incorporar”, expressões utilizadas para indicar o que, nesta investigação, chamei inicialmente de estado não usual de consciência. Neste caso, o fenômeno que ocorre seria no sentido de possibilitar que uma consciência – a do Orixá ou Santo – passe a operar junto ou no lugar, dependendo de cada contexto, da consciência da pessoa que vivencia o estado não usual.

Essas tecnologias também são empregadas por alguns povos indígenas; porém, entre estes, é bastante comum que a modificação do estado de consciência opere por via de ingestão de substâncias psicoativas preparadas a partir de plantas nativas, como é o caso da ayauasca, jurema, paricá e epena (MELATTI, 2007). Embora igualmente aconteçam fenômenos como a incorporação por outra consciência, é muito frequente, no contexto indígena, que o estado alterado de consciência seja provocado no sentido de estimular outras possibilidades de ver, para além do usual. Segundo Viveiros de Castro (2006, p. 330), o xamanismo é carregado de conceitos visuais; no cenário amazônico, “os Yanomami são um excelente exemplo – drogas alucinógenas são um instrumento básico da tecnologia xamânica, sendo usadas como próteses visuais”.

Assim, desde pacatos estados visionários a intensas e catárticas incorporações, o ingresso em estados não usuais de consciência é bastante comum em práticas rituais e é utilizado para diversos fins, como cura, resolução de conflitos, aprendizagens diversas, criações e comunicação com deidades ou espíritos.

2.2.1 Não usuais, alterados, ampliados: sobre termos e perspectivas

Ao provocar o debate a respeito do termo “estado não usual de consciência”, utilizado com frequência até então, julgo importante pontuar algumas pequenas considerações acerca do que compreendo aqui como “consciência”. Cabe destacar que não é meu objetivo aprofundar essa definição, mas marcar pontos de partida para a discussão posterior.

Dessa maneira, concordo com Chalmers (2010, p. 3, tradução nossa¹¹) quando afirma que “A consciência representa os problemas mais desconcertantes da ciência da mente. Não há nada que conhecemos mais intimamente do que a experiência consciente, mas não há nada mais difícil de explicar”. Ainda que não pretenda explicar nem definir consciência, assumo que, para os propósitos desta investigação, trabalharei a partir da perspectiva de Garcia-Romeu e Tart (2013), os quais percebem a consciência em termos da consciência subjetiva e das experiências dos fenômenos internos e externos ao ser humano. Nas palavras dos autores:

A consciência é em si um termo controverso, portanto qualquer definição seria, na melhor das hipóteses, tentativa. De fato, o ato de definir é em si mesmo um pequeno aspecto da totalidade da consciência, então como alguém pode esperar que a parte defina satisfatoriamente o todo? No entanto, para os propósitos desta discussão, a consciência refere-se à consciência subjetiva e à experiência dos fenômenos internos e externos. Esses fenômenos podem incluir, mas não estão limitados a: sensações internas, percepções, pensamentos, emoções e o sentido do *self*, assim como a percepção de todas as classes de objetos externos, eventos e outros estímulos. (GARCIA-ROMEU; TART, 2013, p. 123, tradução nossa¹²)

Posto isso, acerca dos estados de consciência, pontuo que o psicólogo Charles Tart define estado alterado de consciência como “uma alteração qualitativa no padrão de funcionamento mental na qual a pessoa que o experimenta sente que sua consciência funciona de maneira radicalmente distinta do seu modo comum de operação” (TART, 1997b, p. 227).

Outra possibilidade de definição, que teria influenciado a proposta de Tart (1997b), é a de Ludwig (1966), o qual propõe que um estado alterado de consciência é:

¹¹ “Consciousness poses the most baffling problems in the science of the mind. There is nothing that we know more intimately than conscious experience, but there is nothing that is harder to explain.”

¹² “Consciousness is itself a controversial term, so any definition would be tentative at best. Indeed, the act of defining is itself one small aspect of the totality of consciousness, so how can one ever expect the part to satisfactorily define the whole? However, for the purposes of this discussion, consciousness refers to the subjective awareness and experience of both internal and external phenomena. These phenomena may include but are not limited to: internal sensations, perceptions, thoughts, emotions, and the sense of self, as well as perception of all classes of external objects, events, and other stimuli.”

[...] qualquer estado mental, induzido por várias manobras ou agentes fisiológicos, psicológicos ou farmacológicos, que pode ser reconhecido subjetivamente pelo próprio indivíduo (ou por um observador objetivo do indivíduo) como representando um desvio significativo na experiência subjetiva do funcionamento psicológico de certas normas gerais para aquele indivíduo quando em consciência alerta, desperta. (LUDWIG, 1966, p. 225, tradução nossa¹³)

Assim, dois pontos importantes a destacar acerca dos estados não usuais de consciência em relação a este estudo são: 1) a ideia de que o estado é reconhecido pelo próprio indivíduo que passa por ele; 2) a ideia de que é um estado particular e diferente do usual para o indivíduo que o vivencia, levando em conta seu contexto psicológico, cultural e social.

No tocante às expressões que utilizo para me referir aos estados mencionados até então, saliento que, na literatura, existe uma série de termos empregados para indicar fenômenos mais ou menos próximos uns dos outros, alguns sugerindo sinônimos e outros utilizados justamente para diferenciá-los entre si. Dessa forma, “estados não comuns de consciência”, “estados não ordinários de consciência”, “êxtase”, “estado xamânico”, “estados holotrópicos de consciência”, “experiências anômalas”, “estados ampliados de consciência”, dentre outros, estão presentes na literatura.

Neste estudo, até agora, na maioria das vezes, utilizei os termos genéricos “estados não usuais de consciência” e “estados alterados de consciência” justamente por ainda abordar fenômenos abrangentes. Porém, é importante evidenciar a diferença entre as expressões supracitadas e “estados ampliados de consciência”, esta indicando uma alteração no sentido de um ganho qualitativo no que diz respeito à consciência. Desse modo, assumo que empregarei, doravante, a expressão “estado ampliado de consciência” (EAC), pois a pesquisa aqui proposta se destina a investigar sobre o fenômeno da ampliação da consciência. A opção pela utilização dessa expressão se deu em consonância com a proposição de Stanislav Grof (2015, p. 37) ao cunhar o termo “estados holotrópicos de consciência”, um possível sinônimo de estados ampliados de consciência:

¹³ “[...] any mental state(s), induced by various physiological, psychological, or pharmacological maneuvers or agents, which can be recognized subjectively by the individual himself (or by an objective observer of the individual) as representing a sufficient deviation in subjective experience of psychological functioning from certain general norms for that individual during alert, waking consciousness.”

Meu principal interesse é nas experiências com potencial curativo, transformador e evolucionário e que representam uma valiosa fonte de dados sobre a psique humana e a natureza da realidade. [...] Para este propósito o termo ‘estados não ordinários de consciência’ é amplo demais, pois inclui uma grande variedade de condições que não são interessantes ou relevantes sob esse ponto de vista.

Especificamente sobre a incorporação da palavra “holotrópico” para se referir aos estados de consciência que aportam um ganho qualitativo, Grof (2015, p. 25) indica:

Por estar convicto de que esses estados mereciam ser distinguidos dos demais e classificados em uma categoria especial, cunhei o termo ‘holotrópico’ (Grof, 1992). Essa palavra composta quer dizer, literalmente, ‘orientado para o todo’ ou ‘movendo-se em direção ao todo’ (do grego *holos*, que quer dizer ‘todo’, e *trepein*, que significa ‘movendo-se em direção a’).

A posição de Grof (2015) a respeito dos estados holotrópicos não é consenso, tanto que Elías Capriles (2009) tece uma crítica interessante ao trabalho de Grof (2015), principalmente no que tange a sua concepção dos estados holotrópicos de consciência como tendo um potencial transformador e curativo. Para Capriles (2009), esses estados, por não serem duradouros, não aportariam ganhos qualitativos; ao contrário, ingressar nesses estados nos faria nos identificarmos com uma porção nossa fragmentada e não ligada com o que ele chama de “sanidade superior”. Para este autor, o qual se baseia em concepções e termos advindos do budismo, a sanidade superior deveria ser alcançada a partir de um estado duradouro, um estado próximo ao estado de “nirvana” do budismo:

O que o budismo chama de nirvana e, em particular, a modalidade do nirvana, que chama de Despertar, que aqui chamo de sanidade absoluta, e que, em vez de ser meramente holotrópico – isto é, tendendo à inteireza (do verbo grego *trepein*, que significa ‘virar’ e o substantivo grego *holos*, que significa ‘todo’) – é uma condição verdadeiramente e totalmente holística. (CAPRILES, 2009, p. 24, tradução nossa¹⁴)

Embora seja um trabalho bastante fundamentado, discordo de Capriles (2009) nesse ponto, pois justamente o que Grof (2015) pretende com sua proposta é que, a

¹⁴ “What Buddhism calls nirvana, and in particular the modality of nirvana it calls Awakening, which here I call absolute sanity, and which rather than being merely holotropic—that is, tending to wholeness (from the Greek verb *trepein*, meaning ‘to turn to’, and the Greek noun *holos*, meaning ‘whole’)—is a truly and fully holistic condition.”

partir de estados holotrópicos, tenhamos acesso a vivências e conteúdos que, de volta ao estado usual, sejam temas de elaborações e, com base na consciência desses temas, optemos por mudanças qualitativas em nossas ações. Logo, o estado que permanece é o estado usual, tendo como veículo de uma possível melhora o acesso a um estado ampliado, mas transitório.

Por conseguinte, mantenho a posição de utilizar nesta pesquisa a sigla EAC, indicando o termo “estado ampliado de consciência”, um estado distinto do estado usual, no qual a pessoa que o experimenta identifica tanto o estado quanto um ganho qualitativo na forma de perceber e processar informações acessadas durante o processo de ampliação da consciência. Assim, minha tese é que o ingresso em um estado ampliado de consciência pode provocar um ganho qualitativo na produção de conhecimento e, no caso específico deste estudo, em dança.

2.2.2 Estados alterados e ampliados: um estado do conhecimento

Em virtude da construção desta tese, realizei, no primeiro semestre de 2017, um estudo do estado do conhecimento. Este se constituiu pela busca, em teses e dissertações na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), de termos utilizados nesta investigação.

Optei por trabalhar apenas com o banco do IBICT para que pudesse aprofundar mais a investigação e ter uma noção da totalidade complexa das produções em uma única plataforma. Esse recorte possibilitou que se trabalhasse com todos os retornos às buscas feitas, facilitando esse olhar do todo. Além disso, verifiquei o que foi produzido no Brasil na forma de dissertações e teses para saber como o assunto “estados de consciência” figura nas produções oriundas de programas de pós-graduação. Essa postura se justifica a partir de Morosini (2015, p. 114), quando indica as relações nas estruturas que fomentam a produção de conhecimento acadêmico:

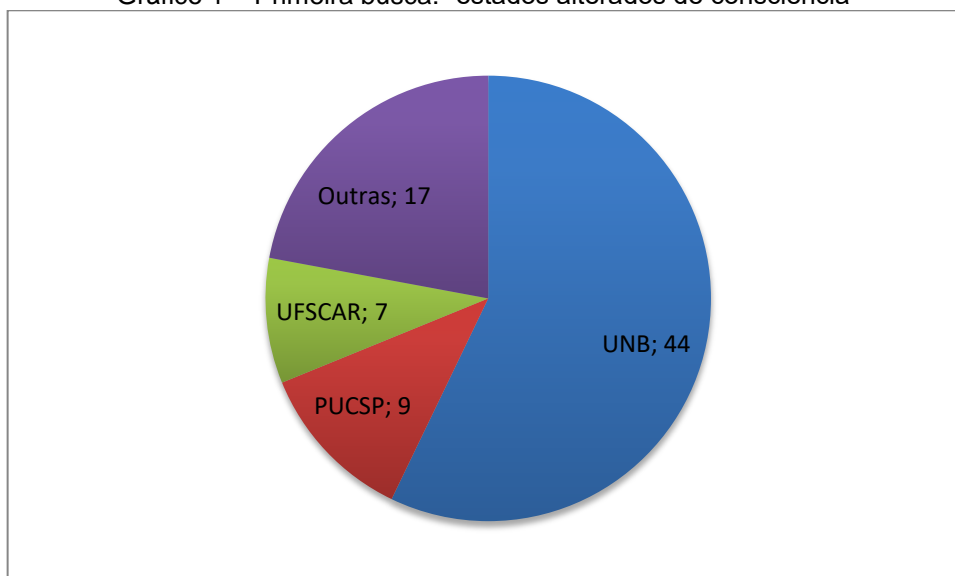
Ao final, resta-nos a certeza da complexidade da produção científica decorrente de inúmeras inter-relações advindas da estrutura da área de conhecimento, das políticas científicas-educacionais, de órgãos gestores, da comunidade acadêmica, da própria cultura de pesquisa presente no nível institucional, da pessoa que produz, dos grupos de pesquisa e de outros fatores.

As pesquisas foram feitas no período entre 26 de março e 2 de abril de 2017. Os termos pesquisados foram “estados alterados de consciência”, “estados ampliados de consciência” e “estados não usuais de consciência”. Esses termos foram escolhidos por indicarem, com maior prevalência, uma relação com arte, educação e produção de conhecimento, bem como por serem termos correntes no campo dos estudos transpessoais.

As buscas retornaram então um número de 46 dissertações e 31 teses a partir do termo “estados alterados de consciência”; já “estados ampliados de consciência” retornou quatro dissertações e uma tese, enquanto “estados não usuais de consciência” não retornou nenhum resultado. Os Gráficos 1 e 2, a seguir apresentados, ilustram a relação de número de publicações encontradas por universidade. Destaca-se, no Gráfico 1, que o que se encontra em violeta representa a soma das universidades com três trabalhos ou menos.

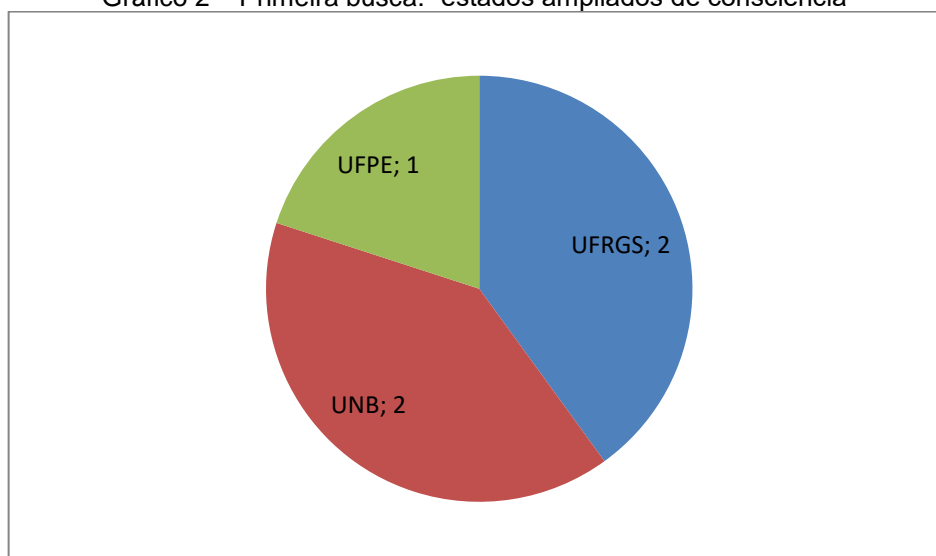
Após uma avaliação inicial, foram selecionados, devido à sua relação com o objeto de pesquisa desta tese, 11 trabalhos provindos da busca com o termo “estados alterados de consciência” e dois a partir de “estados ampliados de consciência”. Seguem abaixo, na Tabela 1 e no Gráfico 3, as informações referentes aos trabalhos selecionados para análise em relação ao ano de publicação.

Gráfico 1 – Primeira busca: “estados alterados de consciência”



Fonte: O autor (2018).

Gráfico 2 – Primeira busca: “estados ampliados de consciência”



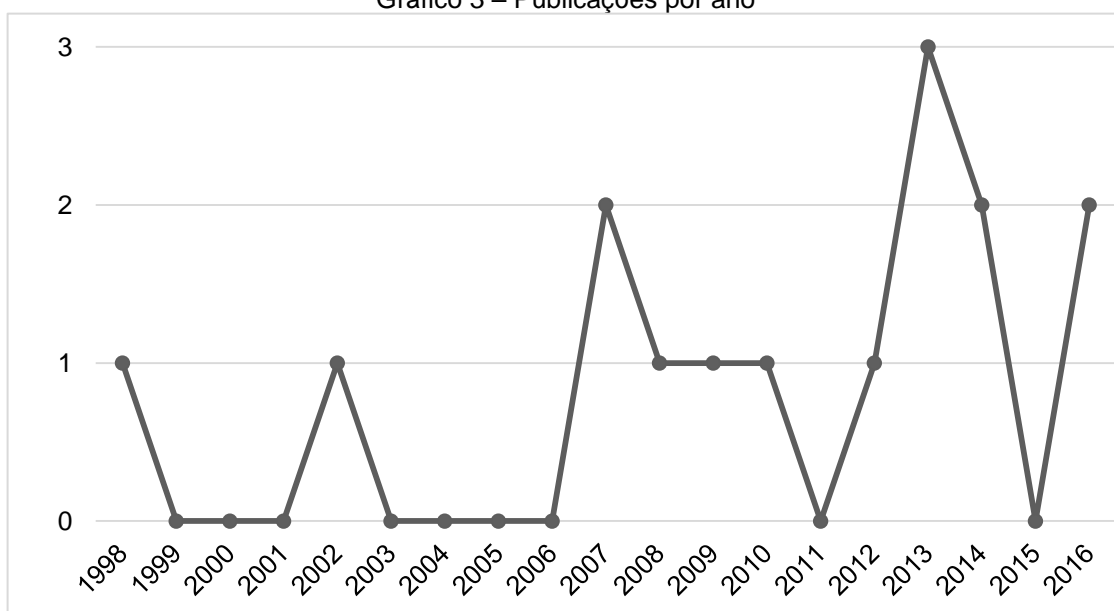
Fonte: O autor (2018).

Tabela 1 - Quantidade de publicações por ano

Ano	Número de publicações
2016	2
2013	3
2012	1
2010	1
2009	1
2008	1
2007	2
2002	1
1998	1

Fonte: O autor (2018).

Gráfico 3 – Publicações por ano



Fonte: O autor (2018).

Após essa seleção prévia, os trabalhos foram organizados em um quadro, no qual constavam as seguintes categorias: ano, autor, título, nível, objetivo, metodologia e resultados. Finalizada essa tabulação, restaram, para a análise, 12 trabalhos de distintas áreas, como teologia, comunicação e ciências sociais, mas com uma prevalência de teses e dissertações que dialogavam diretamente com arte e educação.

Quadro 1 – Trabalhos selecionados para análise

Ano	Autor(a)	Modalidade/Instituição	Título
2002	Jeverson Rogério Costa Reichow	Mestrado em Educação - UFRGS	Processos de significação em estados ampliados de consciência dentro de uma abordagem transdisciplinar holística : estudo de caso com crianças de uma escola pública de Porto Alegre.
2007	Carlos Augusto T. Morini	Mestrado em Ciências da Religião - PUCSP	Ritual de Umbanda: a influência dos estímulos somato-sensoriais na indução do transe mediúnico.
2007	Miriam Benigna Lessa Dias	Doutorado em Educação - UFRGS	O jogo estésico : uma possibilidade de educação integral.
2008	Gustavo Garcia da Palma	Mestrado em Comunicação e Semiótica - PUCSP	Estados alterados de consciência em artemídia: o papel do corpo no trabalho do ator.
2009	Gabriela Di Donato Salvador	Mestrado em Artes - UNICAMP	Kaligrafia: o mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência.
2010	Flávia Cachineski Diniz	Mestrado em Música - UFBA	Capoeira angola: identidade e trânsito musical.
2012	Denivaldo Camargo de Oliveira	Mestrado em Artes visuais - UNB	Formação em palhaço : reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços.
2013	Leandra Elena Yunis	Mestrado em Letras - USP	Êxtase, poesia e dança em Rumi e Hafiz.
2013	Fernanda Manzoli M. de Oliveira	Mestrado em Ciências da Religião - PUCSP	Psicologia da religião e espiritualidade contemporânea: contribuições da psicologia transpessoal.
2013	Marcelo de Brito	Doutorado em Ciências do desporto – Universidade trás-os-montes e alto douro	A construção do sentimento de unidade: desdobramentos de uma abordagem corporal atípica no desenvolvimento humano.
2016	Thales Ramalho Barbosa	Mestrado em Psicologia clínica - PUCSP	Transe religioso: uma revisão crítica da produção bibliográfica em Psicologia no Brasil.
2016	Victor Lino Bernardes	Mestrado em Educação - UNB	Corpo sentido: corporeidade e a emergência de recursos subjetivos associados à criatividade.

Fonte: O autor (2018)

Então, realizada a seleção, surgiram, durante o processo de leitura, algumas categorias que me auxiliaram nessas discussões: definição de consciência; definição e tipos de estados não usuais de consciência; estados de consciência e produção de conhecimento; e estados de consciência e cura.

Quanto à definição de consciência, cinco dos trabalhos investigados apresentaram alguma discussão sobre o conceito de consciência. Pôde-se notar que todos manifestaram substanciais diferenças na abordagem do conceito, segundo suas referências e, principalmente, segundo o campo no qual a pesquisa está inserida. Por exemplo, Brito (2013) discute consciência com um olhar filosófico e articulando-a ao conceito de corpo, sob a perspectiva de Merleau-Ponty; já Morini (2007) tem uma abordagem bastante próxima às áreas biológicas no que tange à consciência.

Na categoria de definição e tipos de estados não usuais de consciência, a definição sobre estados alterados ou ampliados de consciência, bem como de termos como transe, êxtase ou possessão, figuraram em seis trabalhos. Por exemplo, em Diniz (2011) aparece a distinção do estado de transe em diferentes contextos, como na capoeira e no candomblé. Ainda, a autora discute sobre as semelhanças e diferenças desses estados conforme a prática inserida. Já em Morini (2007) figura uma discussão mais ampla sobre esses estados pelo viés dos estudos da psicologia transpessoal.

No que se refere a estados de consciência e produção de conhecimento, a produção de conhecimento se mostra relacionada aos estados não usuais de consciência em diversos trabalhos, seja na forma de meio para se construir conhecimento, seja como um estado “ideal” no qual algum fazer específico (p. ex., atuar, jogar capoeira, escrever poesia, dançar) se torna mais pleno; assim, possibilita que emerjam, desses fazeres, conhecimentos importantes para cada campo. Destacam-se, nessas categorias, os trabalhos de Bernardes (2016), Salvador (2009), Diniz (2011) e Yunis (2013).

Já a categoria de estados de consciência e cura se fez presente em várias pesquisas selecionadas. Em geral, nos trabalhos, o conceito de cura aparece como um conceito mais amplo do que a simples ausência de doenças, apontando para um estado de plenitude ou inteireza no qual o ser humano teria condições de viver. Dessa maneira, em Brito (2013) e Salvador (2009), por exemplo, o conceito de cura sobrevém de forma consistente.

A produção desse estado de conhecimento permitiu-me ter uma noção mais clara da produção acadêmica em nível de mestrado e doutorado no Brasil no que tange ao tema “estados de consciência”. Foi possível também verificar as distintas abordagens ao tema e principalmente que o assunto circula em diversos campos acadêmicos, como artes, educação, letras, ciências da religião, dentre outros.

2.2.3 Abordagens sobre os estados de consciência

Em 1972, Charles Tart, um dos criadores da psicologia transpessoal¹⁵, defendeu, em um artigo publicado na revista *Science*, a existência de uma ciência específica que tratasse, à luz do rigor e dos métodos acadêmicos, o que ele chamava de estudo das experiências de “estados alterados de consciência”. Ele argumentava que a ciência da época não tinha interesse nem ferramentas para investigar a respeito desses estados; assim, a criação desse novo campo era necessária.

Experiências de êxtase, de união mística, de outras “dimensões”, de enlevo, de beleza, de transcendência do espaço-tempo e de conhecimento transpessoal, todos comuns em EAC, simplesmente não recebem o tratamento adequado nas convencionais abordagens científicas. (TART, 1972, p. 1203, tradução nossa¹⁶)

Porém, essa declaração causou incômodos no meio científico, tanto que, em 30 de junho de 1972, Gordon Globus, membro do departamento de Psiquiatria da University of California Irvine, enviou uma carta endereçada aos editores da revista *Science* pontuando algumas críticas incisivas ao proposto por Tart (1972). Essa carta inicia da seguinte maneira: “É louvável a publicação do controverso artigo de Tart, ‘Estados de Consciência e Ciências de Estado Específico’” (GLOBUS, 1997, p. 240). No entanto, no decorrer da carta, o tom fica mais duro e o autor expressa:

Por infelicidade, a perspectiva de filosofia da ciência de Tart é tão estreita e suas concepções das relações entre ‘ciências de estado específico’ tão radicais, que sua discussão está sujeita a ser desconsiderada por aqueles a quem se dirige, isto é, o universo dos cientistas ‘normais’ que leem o seu artigo num estado ordinário de consciência. (GLOBUS, 1997, p. 240)

¹⁵ A psicologia transpessoal será discutida com mais profundidade no próximo capítulo.

¹⁶ “*Experiences of ecstasy, mystical union, other ‘dimensions’, rapture beauty, space-and-time transcendence and transpersonal knowledge, all common in ASC’s, are simply not treated adequately in conventional scientific approaches.*”

E conclui suas colocações com a seguinte afirmação:

Até a investigação empírica provar o contrário, seria mais razoável e parcimonioso desenvolver uma só ciência para todos os estados de consciência – ordinários e extraordinários – em vez de seguir o duvidoso caminho de uma ciência (e cientistas) para cada estado de consciência. (GLOBUS, 1997, p. 241)

Entretanto, no dia 10 de julho de 1972, ou seja, 10 dias após a carta ter sido enviada, Globus envia à *Science* uma segunda correspondência, que se inicia da seguinte maneira:

Esta carta responde à minha carta anterior, que teceu críticas à recente discussão de Tart acerca dos estados alterados de consciência (ASCs). Deu-se que eu me recordasse do artigo de Tart enquanto estava num ASC e – para minha grande surpresa – a sua proposta de que uma ciência específica de um ASC determinado possa ser independente das ciências específicas de outros ASCs passasse a me parecer correta. *Rascunhei imediatamente esta carta, estando ainda no ASC.* (GLOBUS, 1997, p. 241)

Todavia, quando novamente em estado de vigília, o psiquiatra declara manter sua posição anterior, na qual propõe a mesma abordagem para todos os estados de consciência, mas contemporiza a partir de sua experiência:

Estou, pois, em choque do extraordinário paradoxo que é o fato de a proposta de Tart sobre as ciências de estado específico me parecer absurda quando me encontro no estado ordinário mas deveras correta em termos de minha ‘experiência incorrigível’ enquanto estou num ASC. (GLOBUS, 1997, p. 241)

Ainda, no próprio comunicado, complementa que a diferença nas duas cartas escritas por ele mesmo suscitaria boas questões para investigações científicas posteriores.

Posto isso, concordo com Tart (1972) e sua proposta de que as experiências em EAC devam ser investigadas a partir de um viés particular, que aborde os fenômenos em questão, por uma lógica própria e específica para o estudo destes. Dessa maneira, como será melhor explicitado no Capítulo 3, referente à metodologia desta investigação, proponho a abordagem dos estados ampliados de consciência e a produção de conhecimento em dança pela perspectiva metodológica da

a/r/tografia, bem como a abordagem teórica pela perspectiva da psicologia transpessoal, como ficará evidente no próximo subcapítulo.

A respeito dessa abordagem específica, o livro *As variedades da experiência anômala: análise de evidências científicas* (CARDEÑA; LYNN; KRIPPNER, 2013) apresenta, a partir de textos de diversos autores, uma série de estudos sobre experiências que são objeto de investigação direta dos estudos sobre os estados de consciência. Além disso, ostenta uma sólida discussão acerca de metodologias para a pesquisa sobre o que chamam de experiências anômalas. No texto, os diferentes autores destacam a importância de uma abordagem criteriosa e científica que obedeça ao rigor acadêmico; porém, ela deve ser adequada ao estudo em questão e não apenas uma importação de técnicas que servem em outros contextos, mas que, neste campo, podem acabar sendo inadequadas.

Em um dos capítulos, Cardeña e Pekala (2013, p. 37) afirmam que, “Embora teorizar sobre a consciência tenha se tornado quase lugar comum hoje em dia, isto pode continuar sendo infrutífero a menos que métodos sofisticados possam mapear os estados de consciência de modo adequado, fidedigno e válido”. Na sequência do estudo, os pesquisadores apresentam alguns métodos para esse tipo de investigação: estudos fenomenológicos a partir de relatos de experiências subjetivas; avaliações psicofisiológicas, como eletroencefalograma; estudos sociológicos, através de análises sobre consciência e cultura (CARDEÑA; PEKALA, 2013).

Todavia, penso que se deva observar para além de métodos e ações diretas de investigação, mas, fundamentalmente, que a distinção de como abordar o fenômeno EAC seja feita com base em uma escolha paradigmática voluntária e consciente.

Isso significa que partimos de compreender que uma escolha paradigmática, explícita ou não, traz consigo, escolhas epistemológicas, ontológicas, teóricas, etho-políticas e metodológicas, entre outras, que aportam efeitos sobre a validade e a construção do objeto da investigação em questão. (GÓMEZ; MARTÍNEZ; TORO, 2016, p. 62, tradução nossa¹⁷)

¹⁷ “Esto significa que partimos de comprender que una elección paradigmática, explícita o no, trae consigo elecciones epistemológicas, ontológicas, teóricas, etho-políticas y metodológicas, entre otras, con efectos sobre la validez y la construcción del objeto de la investigación estudiado.”

Dessa maneira, qualquer ponto de partida, no sentido de uma escolha paradigmática, configura, conforme explicitado, diferentes ações sobre a investigação. Muitas vezes, é importante que se perceba que existem outras possibilidades de abordagens que não apenas as vigentes até então. Grof (1996, p. 15, tradução nossa¹⁸), referindo-se a práticas de alteração de consciência de povos ancestrais, aponta que a ciência com a abordagem tradicional, segundo seu julgamento, não encara essas experiências pelo devido viés:

Antropólogos, conduzindo pesquisas de campo entre culturas não ocidentais, relataram durante décadas toda uma série de fenômenos, cujas estruturas conceituais tradicionais oferecem somente explicações superficiais e não convincentes, ou mesmo nenhuma explicação.

Como exemplo, o autor cita as diversas práticas xamânicas, as experiências de transe e as práticas de curas ancestrais, já mencionadas, há muito praticadas por diferentes povos em distintos lugares do mundo. Destaca também que esses grupos criaram várias cartografias da consciência, levando em conta não somente o estado de vigília, mas principalmente os EAC.

Muitas tradições antigas desenvolveram elaboradas cartografias de estados incomuns de consciência que são de valor inestimável para aqueles que enfrentam fases difíceis de sua jornada pessoal. Os antigos livros dos mortos, os tradicionais escritos hindus, budistas, taoístas e sufis ou os textos cabalistas e alquimistas são apenas alguns exemplos. (GROF, 1996, p. 185, tradução nossa¹⁹)

Ainda acerca de escolhas paradigmáticas, é importante ressaltar que Kuhn (1998, p. 13) define paradigma como “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”. O autor destaca serem modelos que possuem uma vigência temporal limitada e que, de tempos em tempos, sofrem mudanças consideráveis conforme novas possibilidades e limites se

¹⁸ “Des anthropologues, conduisant des recherches sur le terrain parmi des cultures non-occidentales, ont rapporté depuis des décennies toute une série de phénomènes pour lesquels les cadres conceptuels traditionnels n’offrent que des explications superficielles et peu convaincantes, voire aucune explication.”

¹⁹ “Nombre de traditions antique sont développées des cartographies élaborées des états inhabituels de conscience qui sont d’une valeur inestimable pour ceux qui se trouvent confrontés à des phases difficiles de leur voyage intérieur. Les antiques livres des morts, les écrits traditionnels hindous, bouddhistes, taoïstes et sufis ou les textes cabalistes et alchimistes ne constituent que quelques exemples.”

apresentam com o andamento da própria ciência e suas descobertas. Essas mudanças na ciência, segundo Kuhn (1998), vão além de mudanças uniformes e lineares, como na ideia de um progresso contínuo, e apontam mais para saltos, quando na ocasião de uma mudança paradigmática. Quanto a isso, Capra e Luisi (2014, p. 25) contribuem:

Kuhn argumentou que, embora o progresso contínuo caracterize de fato longos períodos de 'ciência normal', esses períodos são interrompidos por períodos de 'ciência revolucionária', nos quais não apenas uma teoria científica, mas também todo arcabouço conceitual onde ele está encaixado sofre uma mudança radical.

Desse modo, Kuhn (1998) pontua a existência de um período pré-paradigmático, no qual existe um relativo desacordo entre os cientistas no que diz respeito às descrições e interpretações de determinados fenômenos. Após esse período, em virtude da projeção de alguma escola paradigmática, os desacordos passam a desaparecer, dando lugar ao que o autor denomina de período de uma "ciência normal", na qual vigoram acordos que garantem essa "normalização". Assim, segundo ele:

Homens cuja pesquisa está baseada em paradigmas compartilhados estão comprometidos com as mesmas regras e padrões para a prática científica. Esse comprometimento e o consenso aparente que produz são pré-requisitos para a ciência normal, isto é, para a gênese e a continuação de uma tradição de pesquisa determinada. (KUHN, 1998, p. 30-31)

Entretanto, quando os fundamentos que garantiam os acordos começam a se tornar questionáveis, surgindo outras possibilidades que inviabilizem compreensões anteriores, emerge o que Kuhn (1998) chama de momento de crise na ciência: período crítico que antecede a uma reforma revolucionária que acaba por dar lugar à emergência de outro paradigma. Rupert Sheldrake (2014), em uma obra que se destina a uma crítica incisiva ao paradigma científico vigente, dialoga com essas proposições de Kuhn (1998) da seguinte maneira:

O paradigma vigente define que tipos de perguntas os cientistas podem fazer e como elas podem ser respondidas. A ciência normal ocorre dentro dessa estrutura, e os cientistas geralmente encontram uma boa explicação para qualquer coisa que não se encaixe nela. Há um acúmulo de fatos anômalos, até que se instala uma crise. Mudanças revolucionárias ocorrem quando os pesquisadores adotam estruturas de pensamento e prática mais abrangentes e conseguem

incorporar fatos descartados anteriormente como anormalidades. No seu devido tempo, o novo paradigma torna-se a base de uma nova fase de ciência normal. (SHELDRAKE, 2014, p. 33)

Porém, cabe salientar que, mesmo que um paradigma se estabeleça e passe a operar, é possível que coexista, pelo menos por algum tempo, com outros paradigmas distintos. No contexto da psicologia, Gómez, Martínez e Toro (2016) afirmam que, além de operar em paralelo, um paradigma também “contamina” a outro com suas características, com seus limites e possibilidades. Dessa maneira, tratando de diferentes escolas da psicologia, eles declaram que “nenhuma psicologia é menos válida como forma de compreensão do psicológico que as demais, entretanto, se considera que cada uma deve ser coerente com seu paradigma” (GÓMEZ; MARTÍNEZ; TORO, 2016, p. 24, tradução nossa²⁰).

Assim, desde o surgimento da psicologia transpessoal, diversos autores, dentre eles Charles Tart, Stanislav Grof e Maslow, defenderam o estudo dos estados não usuais de consciência por vias de uma disciplina própria, que se dedicasse exclusivamente a investigar a consciência, considerando que não operamos via um único estado, o de vigília.

Nosso estado de consciência comum não é uma coisa natural nem dada, mas uma construção de extrema complexidade, um instrumento especializado para lidar com o nosso ambiente e com as pessoas que há nele, instrumento útil para fazer determinadas coisas, mas que não serve, e pode até ser perigoso, para fazer certas outras. (TART, 1997a, p. 126)

Posto isso, o próximo subcapítulo dedica-se a apresentar e justificar minha escolha de investigar os estados ampliados de consciência pelo viés dos estudos transpessoais.

2.3 UMA PERSPECTIVA DE ABORDAGEM DOS ESTADOS AMPLIADOS DE CONSCIÊNCIA

As próximas linhas apresentam e discutem a perspectiva transpessoal como o viés utilizado nesta tese para abordar os estados ampliados de consciência. Dessa maneira, situo historicamente o movimento transpessoal e sua emergência no

²⁰ “Ninguna psicología es menos válida como forma de comprensión de lo psicológico que las demás, pero sí considera que cada una debe ser consistente con su paradigma.”

campo da psicologia. Em um segundo momento, trato do transpessoal para além do campo da psicologia e sua pertinência na educação e nas artes.

2.3.1 Psicologia Transpessoal: nascimento do movimento transpessoal

A psicologia transpessoal surge dentro do movimento da psicologia humanista²¹, com o anseio de incluir as práticas e descobertas feitas até então, mas com o desejo de ir além. Assim, propõe observar e considerar o vasto espectro da experiência humana, incluindo os estados não usuais de consciência, pouco abordados pelas escolas antecessoras, como psicologia comportamental e psicanálise, bem como pela própria psicologia humanista.

O renascimento do interesse pelas filosofias espirituais do Oriente, tradições místicas, meditação e sabedoria antiga aborígene, assim como a experimentação psicodélica tão difundida durante os turbulentos anos 1960, deixaram claro que uma psicologia abrangente e transcultural realmente válida teria de incluir observações de estados místicos, consciência cósmica, experiências psicodélicas, fenômenos de transe, criatividade e inspiração religiosa, artística e científica. (GROF, 2015, p. 21)

Segundo Grof (2008), em 1967, um pequeno grupo, no qual estavam, além dele próprio, Abraham Maslow, Anthony Sutich, James Fadiman, Miles Vich e Sonya Margulies, reuniu-se na Califórnia, Estados Unidos, com o objetivo de criar uma nova psicologia, de forma a incluir em seus estudos os estados não ordinários de consciência. Conforme o autor, durante a reunião, Maslow e Sutich acolheram sua sugestão de nomear essa nova disciplina como “psicologia transpessoal”.

Miles Vich corrobora a visão que atribui o surgimento da expressão composta “psicologia transpessoal” às discussões mencionadas acima; porém, complementa indicando que o termo “transpessoal”, isolado, teria sido utilizado antes pelo filósofo e escritor Dane Rudhyar, o qual declara ter sido o primeiro a utilizá-lo, fazendo uso dele desde 1930. Posteriormente, em nota, Ruddhyar reconhece que Jung possa tê-la utilizado antes:

²¹ A psicologia humanista surgiu por volta da metade do século XX, no período entre guerras. Essa escola foi influenciada pelo humanismo filosófico dos séculos XVI e XVII e pela progressiva multiplicação de ensinamentos espirituais vindos, principalmente, do Oriente nos anos 1950. Embora ela não tenha um autor protagonista, como no caso da psicanálise de Freud, figuram diversos nomes que impulsionaram esse movimento, como: Carl Rogers, Abraham Maslow, Charlotte Bühler, Fritz Perls, dentre outros (GÓMEZ; MARTÍNEZ; TORO, 2016).

Em 1917, Jung usou o termo *ueberpersonlich* na edição alemã do *Collected Papers on Analytical Psychology*, que apareceu em inglês em uma tradução autorizada, editada por Constance E. Long (Jung, 1917/1920). Na seção '*A Psicologia dos Processos Inconscientes*', Long o traduziu como: 'o domínio do inconsciente *suprapessoal*...' (itálico adicionado). Em traduções posteriores, '*transpessoal*' foi usado. (VICH, 1988, p. 108, grifos do autor, tradução nossa²²)

O autor ainda informa que, em 1942, Jung reeditou esse trabalho sob o título *The Psychology of the Unconscious*, cujo corpo possuía um capítulo chamado "The Personal and the Collective (or Transpersonal) Unconscious" (VICH, 1988). Ele, no entanto, destaca que, possivelmente, na língua inglesa, a primeira utilização do termo "*trans-personal*" tenha sido por William James, em ocasião de uma palestra em Harvard, segundo seu biógrafo R. B. Perry, na obra *The Thought and Character of William James*. Já Ferreira, Silva e Silva (2015) indicam que Stanley Krippner, em uma obra datada de 1991, afirmou que o termo em inglês teria sido utilizado pela primeira vez pela escritora inglesa Alice A. Bailey, nascida em 1880.

Da mesma forma que existem diversas posições acerca do surgimento do termo transpessoal, diferentes definições aparecem ao longo do tempo. No ano de 2002, Shapiro, Lee e Gross, pesquisadores vinculados à Universidade do Havaí, publicaram, no *International Journal of Transpersonal Studies*, um estudo no qual compilaram 80 citações na língua inglesa nas quais aparecia o tema "psicologia transpessoal" no período entre os anos 1991 e 2001. Foram selecionados trechos que citavam diretamente a psicologia transpessoal e descartados resultados como "estudos transpessoais", "terapia transpessoal" ou "transpessoalidade" em geral. Esses dados foram coletados, na sua maioria, em livros e periódicos.

Nesse estudo, percebeu-se que o tema mais recorrente nas citações encontradas, com 66,2% de frequência, era a transcendência do pessoal, do ego, da personalidade, do *self*. O segundo tema em prevalência, com 49 ocorrências (61,2%), eram questões que circundam as noções de espiritualidade, desenvolvimento psicoespiritual, espírito, etc. O terceiro tema que figurou nas buscas, com uma taxa consideravelmente menor que os dois citados acima (32,5%),

²² "In 1917 Jung used the term *ueberpersonlich* in the German edition of *Collected Papers on Analytical Psychology*, which appeared in English in an authorized translation edited by Constance E. Long (Jung, 1917/1920). In the section, 'The Psychology of the Unconscious Processes,' Long translated *ueberpersonlich* as follows: '... the dominance of the superpersonal unconscious ...' (italics added), In later translations 'transpersonal' was used."

foram os conceitos em torno dos estados de consciência: estados não usuais de consciência; estados alterados de consciência; estados transcendentais ou elevados (SHAPIRO; LEE; GROSS, 2002).

Portanto, nota-se uma ligação íntima entre os estudos do transpessoal e temas como transcendência, espiritualidade e ampliação da consciência, assim como em relação ao prefixo “trans” indicando um “ir além do pessoal”. No caso citado e comentando também as conclusões da pesquisa mencionada anteriormente, Ferreira, Silva e Silva (2015, l. 150-153) afirmam que:

Assim, a Psicologia Transpessoal permanece profundamente influenciada pelas primeiras definições de seus fundadores. Nas quais o sentido original do ‘trans’ foi agregado ao pessoal na palavra ‘transpessoal’ para situar uma ampla gama de pesquisas que indicavam a dimensão de transcendência humana ou o ‘princípio da transcendência’.

No mesmo estudo, os autores preconizam atenção na utilização de termos como transcendência ou transcendental, pois estes poderiam sugerir uma condição para além do humano. Eles alertam que tentativas de associar o transpessoal ao referencial de transcendência têm origem, muitas vezes, no senso comum ou aparecem no sentido de qualificar essa abordagem como religiosa e não científica.

A transcendência na perspectiva transpessoal é posta como um convite permanente para olharmos de maneira interdependente o aqui-e-agora do mundo vivido, desafiando-nos a perceber este mundo vivido como solo primeiro dos nossos sentidos, incluindo nossa abertura para o mundo e desafiando a ideia de que a verdade ‘habita apenas o ‘homem interior’, ou antes não há homem interior, o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece’. O trans ‘mais pessoal’ trata a transcendência como a possibilidade de ser expressa no mundo, mas que conserva sua abertura, sua impossibilidade de fechar-se, seu ‘ir além’. (FERREIRA; SILVA; SILVA, 2015, l. 253-259)

Em 2007, cinco anos após o estudo de Shapiro, Lee e Gross, os pesquisadores Hartelius, Caplan e Rardin publicaram, no *The Humanistic Psychologist*, o periódico da Sociedade de Psicologia Humanista dos Estados Unidos, um estudo mais abrangente que ampliou o anterior e analisou 160 definições de psicologia transpessoal nos seus 35 anos de surgimento, de 1968 a 2003. Eles abrem o estudo declarando que:

A inspiração artística é melhor expressa pela criação de arte do que por explicações. É nesse sentido que a psicologia transpessoal, com sua visão inspiradora, tem dificuldade em se definir. No entanto, assim como a alma da musa de um artista pode ser descoberta de um corpo de trabalho, um quadro mais claro da psicologia transpessoal pode ser extraído de como ela se expressou através de seus primeiros 35 anos. (HARTELIUS; CAPLAN; RARDIN, 2007, p. 135, tradução nossa²³)

Em sua pesquisa, os autores concluíram que as definições para essa psicologia se agrupavam em três grandes temas: uma psicologia que investiga para além do ego; uma psicologia integrativa; e uma psicologia da transformação. Assim, na tentativa de uma definição, os autores assim concluíram que: “psicologia transpessoal: Uma abordagem da psicologia que 1) estuda fenômenos além do ego como contexto para 2) uma psicologia integrativa/holística; isso fornece uma estrutura para 3) entender e cultivar a transformação humana” (HARTELIUS; CAPLAN; RARDIN, 2007, p. 145, tradução nossa²⁴).

Sobre esse estudo, Stanley Krippner (2013, p. XVII, tradução nossa²⁵) comenta e complementa que:

Muitos tentaram definir a psicologia transpessoal. De fato, poucos campos exerceram tanto esforço para se definir. Hartelius, Caplan e Rardin (2007) examinaram 160 definições dos primeiros 35 anos de existência do campo e encontraram três temas principais. Em primeiro lugar, a psicologia transpessoal é comumente definida como aquela que examina estados de consciência e estágios do desenvolvimento humano que ultrapassam os limites do eu como normalmente definidos, bem como as aspirações e os caminhos da prática direcionados a transcender o convencional ‘eu’. Também é definida como uma abordagem integrativa ou holística que considera não apenas o intelecto, mas toda a pessoa corporificada situada na

²³ “Artistic inspiration is best expressed by creating art rather than by making explanations. It is in this sense that transpersonal psychology, with its uplifting vision, has had difficulty defining itself. Yet, just as the soul of an artist’s muse can be divined from a body of work, a clearer picture of transpersonal psychology can be drawn from looking at how it has expressed itself through its approximately first 35 years.”

²⁴ “Transpersonal psychology: An approach to psychology that 1) studies phenomena beyond the ego as context for 2) an integrative/holistic psychology; this provides a framework for 3) understanding and cultivating human transformation.”

²⁵ “Many have attempted to define transpersonal psychology. In fact, few fields have exerted as much effort in defining itself. Hartelius, Caplan, and Rardin (2007) examined 160 definitions from the first 35 years of the field’s existence, and found three major themes. First, transpersonal psychology is commonly defined as one that examines states of consciousness and stages of human development that go beyond the bounds of the self as normally defined, as well as the aspirations and paths of practice directed at transcending the conventional ‘I’. It is also defined as an integrative or holistic approach that considers not just the intellect, but the whole embodied person situated in local and global community, ecosystem, and cosmos. Additionally, it considers the dynamics of human transformation, both individually and collectively.”

comunidade local e global, no ecossistema e no cosmos. Além disso, considera a dinâmica da transformação humana, tanto individual como coletivamente.

Ainda, no mesmo estudo, foram apontadas diversas críticas feitas à psicologia transpessoal, como de ser anticientífica, incapaz de se autodefinir ou autoritária. Segundo os autores, essas críticas, apesar de terem sido respondidas, indicam que o movimento não está sendo bem-sucedido em levar a público a importância, profundidade e rigor com os quais se conduzem as práticas (HARTELIUS; CAPLAN; RARDIN, 2007).

Dessa maneira, a psicologia transpessoal, embora dialogue com frequência com as mais variadas práticas religiosas, não é uma teologia, muito menos uma religião, mesmo que trate de temas que muitas vezes circulam nesses meios. É, na realidade, uma perspectiva acadêmica acerca da psicologia e fundamenta-se no estudo empírico e na ciência. Para tanto, suas investigações devem obedecer a critérios que dialoguem com a ciência em geral. Assim, não há crenças ou doutrinas que devam ser seguidas, mas uma predisposição para olhar os fenômenos das experiências transpessoais como realidades significativas (TART, 2012).

Se alguém relata suas conversas interiores com um espírito benévolo, por exemplo, devemos tentar descobrir mais coisas sobre a natureza dessa experiência e de suas consequências para a vida da pessoa, perguntando-nos, talvez, se algum dia haverá uma maneira de provar ou negar a existência independente de tal espírito, em vez de declarar logo de início que a pessoa é louca e ministrarlhe medicamentos que eliminem quaisquer vestígios de sua experiência. (TART, 2012, p. 401)

Posto isso, cabe destacar que o movimento transpessoal, surgido a partir da criação da psicologia transpessoal, se expande para outros campos. Dessa forma, pode-se afirmar que, contemporaneamente, é constituído por diversas disciplinas, como antropologia transpessoal, sociologia transpessoal, educação transpessoal, dentre outras. É certo que esses estudos dialogam entre si, bem como com a própria psicologia; porém, cada campo carrega consigo suas características particulares.

2.3.2 Educação e transpessoalidade

Como mencionado anteriormente, as discussões sobre o transpessoal surgem no seio da psicologia; no entanto, com o passar do tempo e através do diálogo com outras áreas, expandem-se e possibilitam a criação de campos como a educação transpessoal. No Brasil, por exemplo, essa expansão pode ser percebida em um estudo já citado de Ferreira, Silva e Silva (2015)²⁶, no qual os autores concluíram que é nos programas de pós-graduação em educação que mais foram encontradas teses quando feita a busca pelo termo “transpessoal”. Ainda, verificaram que, na categoria dissertações, em primeiro lugar estão os programas em Enfermagem, seguidos dos em educação.

Braud e Rowe (2013, p. 671, tradução nossa²⁷), tratando do tema “educação transpessoal”, propõem que “[...] a educação transpessoal inclui conteúdo e qualidades transpessoais essenciais que envolvem o processo e a prática através dos quais essas qualidades podem ser descobertas ou redescobertas, identificadas, cultivadas, integradas e aplicadas”. Dentre esses conteúdos e qualidades transpessoais, os autores elencam o que chamam de “*exceptional human experiences*” (EHEs) ou “experiências humanas excepcionais”. Estas, segundo eles, são experiências anômalas, tais como acesso a estados não usuais ou incomuns, os quais podem promover mudanças transformadoras no experimentador. Ainda indicam que o processo de educação transpessoal se inicia com a recusa de descartar, ignorar ou explicar essas experiências em termos que não podem ser explicados, a partir de vias convencionais, como se fossem apenas processos físicos, biológicos, psicológicos ou sociológicos.

Os autores finalizam sua fala sobre a educação transpessoal concluindo que “A educação transpessoal é uma lente para a educação, que traz à tona a expansividade, a interconexão, as experiências humanas excepcionais e a

²⁶ A produção acadêmica que emerge das universidades e centros de pesquisa no Brasil no formato de teses ou dissertações possuindo, no título, palavras-chave ou resumo, o termo “transpessoal” soma 146 trabalhos, no período de 1986 a 2014, dos quais 117 são dissertações e 29 são teses (FERREIRA; SILVA; SILVA, 2015). A pesquisa apresentada ainda revela que a universidade que mais originou esse tipo de trabalho foi a PUCSP, seguida pela PUCRS e pela UFRGS. Sobre as unidades onde foram produzidos esses trabalhos, 33,3% das dissertações estão na área da Enfermagem, seguido por 32,4% na Educação; já as teses estão muito concentradas nos cursos de Educação, com 51,7%, seguido da Psicologia, com 31%.

²⁷ “[...] *transpersonal education includes essential transpersonal content and qualities that involve the process and practice through which these qualities might be discovered or re-discovered, identified, cultivated, integrated, and applied.*”

transformação psicoespiritual [...]” (BRAUD; ROWE, 2013, p. 681, tradução nossa²⁸). Ervin Laszlo, Stanislav Grof e Peter Russell²⁹ realizaram um debate sobre, dentre outras coisas, a necessidade de uma abordagem científica contemporânea para as questões relacionadas à consciência. Nas falas, em algum momento, os três pesquisadores trataram da falta de se discutir, nos ambientes educacionais, o tema dos estados não usuais de consciência.

No livro *Por uma educação transpessoal: a ação pedagógica e o pensamento de Stanislav Grof*, Elydio Santos Neto (2006) assume que percebe a obra de Grof como próxima ao campo da educação, porque “Não leio Grof como um profissional da saúde o lês; leio-o como um pesquisador do campo da educação” (SANTOS NETO, 2006, p. 26). Assim, o pesquisador, ao apresentar a proposta de abordagem transpessoal da consciência de Grof, manifesta que a vê como uma “antropologia da inteireza”, pois, ao destacar os aspectos muitas vezes negligenciados pela visão hegemônica acerca da consciência, como a dimensão transpessoal ou holotrópica, Grof advogaria no sentido de que se conceba o ser humano enquanto uma totalidade. Desse modo, propõe que:

A primeira consequência para o trabalho da educação é a de ter de considerar a necessidade que qualquer ser humano tem de desenvolver-se na inteireza. Assim, educar não pode ser um trabalho que se limita apenas a um ou alguns aspectos da complexidade humana, mas deve estar intencionada para a sua globalidade. (SANTOS NETO, 2006, p. 36)

Acerca dessa educação que visa à totalidade, que é “transdisciplinar e holística”, Mauro Pozatti afirma que:

Uma educação com este propósito pode permitir um processo que envolva estes diferentes aprenderes, viabilizando a possibilidade do ser humano expandir sua consciência, enfocando, ao mesmo tempo, a qualidade de vida da realidade humana, a convivência harmônica e o desenvolvimento de uma significação possível de outras realidades, transpessoais, integrando o mundo consensual, o mundo sutil e o espiritual. (POZATTI, 2012, p. 152)

Portanto, embora dialogue frequentemente com a psicologia, o presente estudo não é uma investigação dessa área, mas um trabalho em arte e educação

²⁸ “*Transpersonal education is a lens into education, one that brings expansiveness, interconnection, exceptional human experiences, and psychospiritual transformation to the forefront [...].*”

²⁹ LAZLO; GROF; RUSSELL, 2008.

com uma abordagem ou perspectiva transpessoal, sobretudo no que tange aos estudos dos EAC. Dessa forma, interessa-nos o diálogo entre arte e educação e “experiências transpessoais”. Entendemos que “As *experiências transpessoais* podem definir-se como aquelas em que o senso de identidade ou de eu ultrapassa (trans + passar = ir além) o individual e o pessoal a fim de abarcar aspectos mais amplos da humanidade, da vida, da psique e do cosmo” (WALSH; VAUGHAN, 1999, p. 17).

Sobre as experiências transpessoais, Gómez, Martínez e Toro (2016, p. 225, tradução nossa³⁰) manifestam que:

Os relatos sobre experiências transpessoais podem soar como ficção científica a maioria das pessoas. Embora a maioria também tenha experimentado estados, mesmo que sejam passageiros, de consciência expandida, a codificação dessas experiências à luz de sua própria estrutura mental é geralmente imprecisa. O caráter inusitado expandido e expansivo dessas experiências não é fácil de integrar à consciência ordinária. É por isso que muitas pessoas os omitem. E isso também acontece com os acadêmicos da psicologia. Mas assim como alguém que dança com propriedade pode não ter palavras precisas para explicar como o faz e não perde esse conhecimento, quem vive experiências transpessoais pode não ter um sistema de representação com o qual nomeá-lo, mas não por isto deixa de saber.

Dessa maneira, nesta pesquisa, opta-se pela abordagem transpessoal em educação, uma vez que ela preconiza uma visão integral do ser e chama a atenção ao considerar também os aspectos relacionados aos estados ampliados de consciência e sua relação com a formação humana.

2.3.3 Arte e transpessoalidade

Para Grof (2017), os estudos acerca do transpessoal são fundamentais para compreender a produção de conhecimento em arte. Em seu último livro, publicado

³⁰ “Los reportes sobre experiencias transpersonales pueden sonar a ciencia ficción a la mayoría de las personas. Aunque también la mayoría ha vivido estados, así sea pasajeros, de consciencia expandida, la codificación de esas experiencias a la luz de su propio encuadre mental es generalmente imprecisa. El inusitado carácter expandido y expansivo de estas experiencias no es fácil de integrar a la consciencia ordinaria. Por ello muchas personas las omiten. Y esto les sucede también a los académicos de la psicología. Pero así como quien danza con propiedad puede no tener palabras precisas para explicar cómo lo hace y no por ello pierde ese saber, quien vive experiencias transpersonales puede no tener un sistema de representación con el cual denominarlo pero no por ello dejar de saber.”

no Brasil em 2017 com o título *Uma compreensão da arte à luz da pesquisa moderna da consciência*, o pesquisador afirma que olhar para o processo de criação de obras artísticas a partir de um modelo mais abrangente da psique, que incluía, por exemplo, os domínios perinatais e transpessoais da consciência, “traz insights e perspectivas revolucionárias para esta área” (GROF, 2017, p. 11).

Nessa pesquisa, Grof (2017) dedica-se ao estudo da obra do artista plástico suíço Hansruedi Rudolf Giger, criador, dentre outras pinturas e esculturas, do personagem Alien, do filme homônimo do diretor Ridley Scott. Porém, no decorrer do livro, o autor discute a respeito das obras de outros artistas e escritores, como Leonardo da Vinci, Edgar Allan Poe e Jean Paul Sartre. Para Grof (2017), abordagens tradicionais, como a psicanálise, para tratar sobre as criações artísticas promovem uma discussão importante, mas são limitadas, uma vez que desconsideram possibilidades que se descortinam em uma perspectiva mais ampla, como a abordagem transpessoal da consciência.

Citando a obra de Edgar Allan Poe, por exemplo, Grof (2017) refere-se a um estudo famoso da psicanálise, conduzido por Marie Bonaparte, discípula direta de Freud, que credita a criação artística de Poe a seus problemas de infância, principalmente no tocante a sua mãe, que morreu antes de ele completar três anos, e a questões de cunho sexual que se fundam na relação com ela. Ela trata da história de Poe da seguinte maneira:

Alguns dos nossos leitores pensarão que, contrariamente ao que a psicanálise propõe, o fator sexual não desempenha nenhum papel nessa história. Acaso haveria algo mais natural do que Poe, sendo uma criança de três anos, ao ver morrer a mãe tão ternamente amada, gravasse em seu inconsciente essa terrível imagem, e que durante toda sua vida ela reaparecesse, vez após vez, em seus escritos? É verdade – continuará dizendo o leitor – que essas narrativas são, às vezes, extremamente aterradoras, mas isso apenas revela os seus dotes peculiares de narrador. Contudo, uma explicação tão simplista não pode justificar a predileção de Poe por relatos desse tipo e, efetivamente, tal predileção só pode ser explicada através de um fator sexual. (BONAPARTE, 2006, p. 173-174)

Ainda, ao final da análise, a autora destaca o traço psicopatológico evidente na obra de Poe; porém, Grof (2017) ressalta que foi levado em conta, para essa análise, apenas o registro biográfico do autor, sendo desconsiderado ou colocado

em termos de outras categorias de análise as vivências perinatais³¹. Por exemplo, “Bonaparte faz diversas referências ao nascimento e ao útero materno, mas – como de costume entre a maior parte dos psicanalistas – sua linguagem muda nesse ponto de ‘memórias’ para ‘fantasias’” (GROF, 2017, p. 21). Quanto às questões transpessoais:

A abordagem de interpretação de Marie Bonaparte limitada ao modelo freudiano mostra-se inadequada quando ela utiliza-o na série *Eureka* de Poe. Essa visão magnífica da criação cósmica é muito diferente de tudo que Poe escreveu. Em sua introdução, ele promete falar sobre o Universo Material e Espiritual, sobre a Essência, sua Origem, Criação, Condição Presente e Destino. Quando escreve sobre estes temas, ele põe em caixa alta as maiúsculas de substantivos e adjetivos do modo como os pacientes psiquiátricos costumam fazer. Marie Bonaparte vê isso como sinal de patologia, mas é claramente uma indicação que Poe estava entrando em contato com fontes transpessoais profundas. Por esse motivo, sua experiência – como as experiências dos místicos – não podia ser comunicada na linguagem ordinária. (GROF, 2017, p. 25)

Além disso, Grof (2017) afirma que a perspectiva cosmológica de Poe tem uma profunda semelhança com as visões de grandes filosofias espirituais orientais, principalmente as ligadas ao tantrismo. No mesmo sentido, Grof (2017) indica que Poe, na obra supracitada, teria antecipado alguns aspectos cosmológicos que viriam a ser descobertos ou confirmados pela ciência anos mais tarde.

Poe teorizou que o universo deve estar em expansão, uma vez que a energia da explosão está empurrando a matéria para fora. Ele também concluiu que, por fim, a gravidade atrairia todas as partículas de volta e o processo começaria novamente; essa ideia apareceu na teoria de Alexander Friedman do universo pulsante (Friedman, 1922). A pesquisa moderna da consciência mostra que os estados visionários possuem potencial notável para prover não somente iluminação religiosa e inspiração artística extraordinária, mas também insights científicos brilhantes que abrem novos campos e facilitam a resolução de problemas científicos. (GROF, 2017, p. 26)

Para o professor da Universidade de Brasília (UnB) e doutor em Física Roland de Azeredo Campos, é fato que Poe teria, em seu poema cosmogônico *Eureka*, dado pistas corretas para o que se tornariam teorias aceitas no âmbito acadêmico na área da física (CAMPOS, 2004). Desse modo, Campos (1995, p. 128) evidencia a relação que uma criação poética poderia ter com descobertas científicas:

³¹ Momento da vida humana que vai da nossa concepção até o parto, um dos grandes temas de estudo de Grof. Esse assunto será abordado novamente em capítulo posterior.

A física teórica, assim como a poesia, é uma construção mental. Não é um simples mapeamento mimético da natureza. Aliás, como mostrou a mecânica quântica, o observador interfere com o objeto observado. A rígida separação sujeito/objeto é vã. O físico cria, ao invés de copiar, uma realidade inspirada na observação e na imaginação. E esse processo se elabora no seio de uma linguagem articulada, onde novos dados compõem novas possibilidades de interação sónica, que geram uma ampliação de repertório.

Porém, o pesquisador (CAMPOS, 2004) é enfático ao destacar a similaridade de processos de criação em várias áreas do conhecimento, aproximando, assim, as concepções em ciências e artes. No entanto, em vários momentos de seu texto, discorda que o salto criativo se dê em termos de um “estado de alma” do artista ou criador.

Em ambas [ciência e arte], após uma primeira etapa de perquirição consciente, o artífice mantém maquinações cerebrais inconscientes cuja finalização se dá, nos casos bem-sucedidos, no instante do ‘grito de Arquimedes’. Daí transparece a elucidação do problema. Esse salto abrupto é popularmente encarado como um momento mágico de inspiração e quase sempre relacionado a uma inesperada concessão divina ou ao ‘estado de alma’ do artista, o que é um equívoco, pois mascara o regime laboral interno da mente criadora. No estágio seguinte, logo após o ‘estalo’, revém a percepção voluntária, que permite a codificação do achado. (CAMPOS, 2004, não paginado)

Concordo com Campos (2004) no que diz respeito ao “regime laboral interno” e na percepção voluntária após o “estalo” como sendo a forma na qual o achado pode ser comunicado, ou seja, o criador necessita de ferramentas ou linguagem adequada para que sua criação tome corpo, no sentido de estruturar-se como algo testemunhável. Todavia, penso que esses aspectos não são concorrentes com a ideia de um estado de consciência específico, que favoreça o surgimento do *insight*. Como Grof (2017, p. 26) aponta,

A pesquisa moderna da consciência mostra que os estados visionários possuem potencial notável para prover não somente iluminação religiosa e inspiração artística extraordinária, mas também insights científicos brilhantes que abrem novos campos e facilitam a resolução de problemas científicos.

Herman (2013) relaciona o potencial disparador do acesso ao transpessoal no campo das artes à musa inspiradora do artista e associa as criações que emergem nesse processo ao que chama de “conhecimento intuitivo”:

O transpessoal, tanto para quem produz arte quanto para os cientistas e matemáticos que imaginam é uma maneira de entender que há mais do que experiência física condicionada do mundo. Esse outro conhecimento é às vezes chamado de *intuitivo*, acessado por um sexto sentido ou uma musa: é o sentido que conhece alguém que está de pé atrás de você ou que sente que seu amado vai chamar naquele exato momento. (HERMAN, 2013, p. 656, tradução nossa³²)

No campo artístico, Grof (2017, p. 31) afirma que, durante suas sessões de estudo com LSD, nas quais diversos artistas se dispuseram a participar para avaliar o efeito da droga em si, os resultados foram notórios: “Para pintores profissionais, que participaram da pesquisa com LSD, a sessão psicodélica geralmente marcava uma mudança radical em sua expressão artística”. O pesquisador aponta o ganho qualitativo, por parte desses artistas, percebido nas investigações com o fármaco: “Sua imaginação tornava-se muito mais rica; suas cores, mais vívidas; e seu estilo, consideravelmente mais livre” (GROF, 2017, p. 31).

Em um movimento recursivo, também podemos notar que o acesso aos níveis transpessoais, segundo Grof (2017), pode potencializar uma criação artística, mas o contrário também se verifica, de a arte possibilitar o contato com o transpessoal.

Fazer e testemunhar a arte permite experimentar o transpessoal e também permite o compartilhamento dessa experiência com os outros, para que eles também possam entender. Os artistas imaginariamente constroem momentos sagrados no mundo físico e trazem esses momentos para os outros, de modo que eles também possam transcender o familiar e, talvez, mover-se para a construção de momentos engenhosos; os espectadores também podem se inspirar. (HERMAN, 2013, p. 653, tradução nossa³³)

Maciel Jr. (2018), em um artigo denominado *A Consciência da Obra de Arte e o Devir-Outro do Criador*, discorre sobre as relações entre consciência e arte, as

³² “The transpersonal, for art-makers as for scientists and mathematicians who imagine, is a way to understand there is more than conditioned physical experience of the world. This other knowing is sometimes called intuitive, accessed by a sixth sense or a muse: It is the sense that knows someone is standing behind you or that senses your lover will call at that very moment.”

³³ “Making and witnessing art allows one to experience the transpersonal and also allows the sharing of that experience with others so they too can understand. Artists imaginatively construct sacred moments in the physical world and bring these moments to others so that they too can transcend the familiar, and perhaps move to constructing artful moments themselves; viewers, too, may become inspired.”

quais dialogam com a perspectiva proposta nesta tese. Para o autor, a criação em arte se dá em um estado de consciência distinto do usual, um estado outro, ligado à experiência do sensível, e pouco ou nada vinculado a ações práticas:

[...] dizemos que a gênese da obra de arte supõe um estado alterado de consciência; que ocorre graças à existência de algo no sensível que torna possível o ato de criar; e que este se dá no estado de uma consciência desligada dos interesses práticos que a ocupam no seio da vida cotidiana. (MACIEL JR., 2018, p. 13)

O autor ainda reforça que esse estado, que ele também denomina “estado estético de consciência”, se estabelece no rompimento de hábitos ordinários que direcionam a consciência para a ação. Embora o conceito de estado alterado de consciência, para esse autor, não seja tão próximo ao que discutirei aqui, penso que esta ideia, de um estado que não o usual, um estado de “consciência rara”, me interessa e tem relação com o que penso ser o campo fértil para o ato de criação em dança.

A consciência que efetua a criação da obra de arte é o meio fluido que conecta o pensamento com o ser do sensível³⁴ pelo ato de criação que ela torna possível. Assim, ela se mostra fora de seu estado comum quando é revertida por alguma coisa oriunda da sensibilidade. Sendo verdadeira a tese de que a consciência comum trabalha em função dos interesses práticos – estando esses condicionados por opiniões –, deve existir alguma coisa no seio do sensível que venha produzir um efeito suspensivo na ação motriz da consciência, colocando-a à disposição do pensamento. Algo que altere o seu estado normal, vertendo-a à urgência de um pensamento nascido na esfera de um questionamento do sensível. (MACIEL JR., 2018, p. 11, nota do autor)

Nesse caso, o transpessoal seria o “lugar” onde tudo pode, o modo privilegiado em que, para além dos limites espaço-temporais condicionantes e longe das imperativas ordens da vida ordinária, a criação é fecundada e aguarda o momento de tornar-se testemunhável por meio das ferramentas e procedimentos técnicos do artista. Esse estado, no qual a musa emerge perante nossos olhos ou nossa consciência, embora possa ter seu despertar espontaneamente, só se torna

³⁴ Ser do sensível é aquilo que só pode ser sentido pela sensibilidade. Algo intenso que mobiliza a sensibilidade, forçando o pensamento a se exercer. Tal noção, desenvolvida por Gilles Deleuze em *Diferença e repetição*, será devidamente apresentada na segunda metade deste estudo. Aqui, adiantamos uma definição provisória para estabelecermos um esclarecimento inicial (MACIEL JR., 2018, p. 11, nota).

consciente e comunicável, na forma de arte, a partir do domínio de linguagens que possibilitem a expressão do, até então, inenarrável.

Dessa maneira:

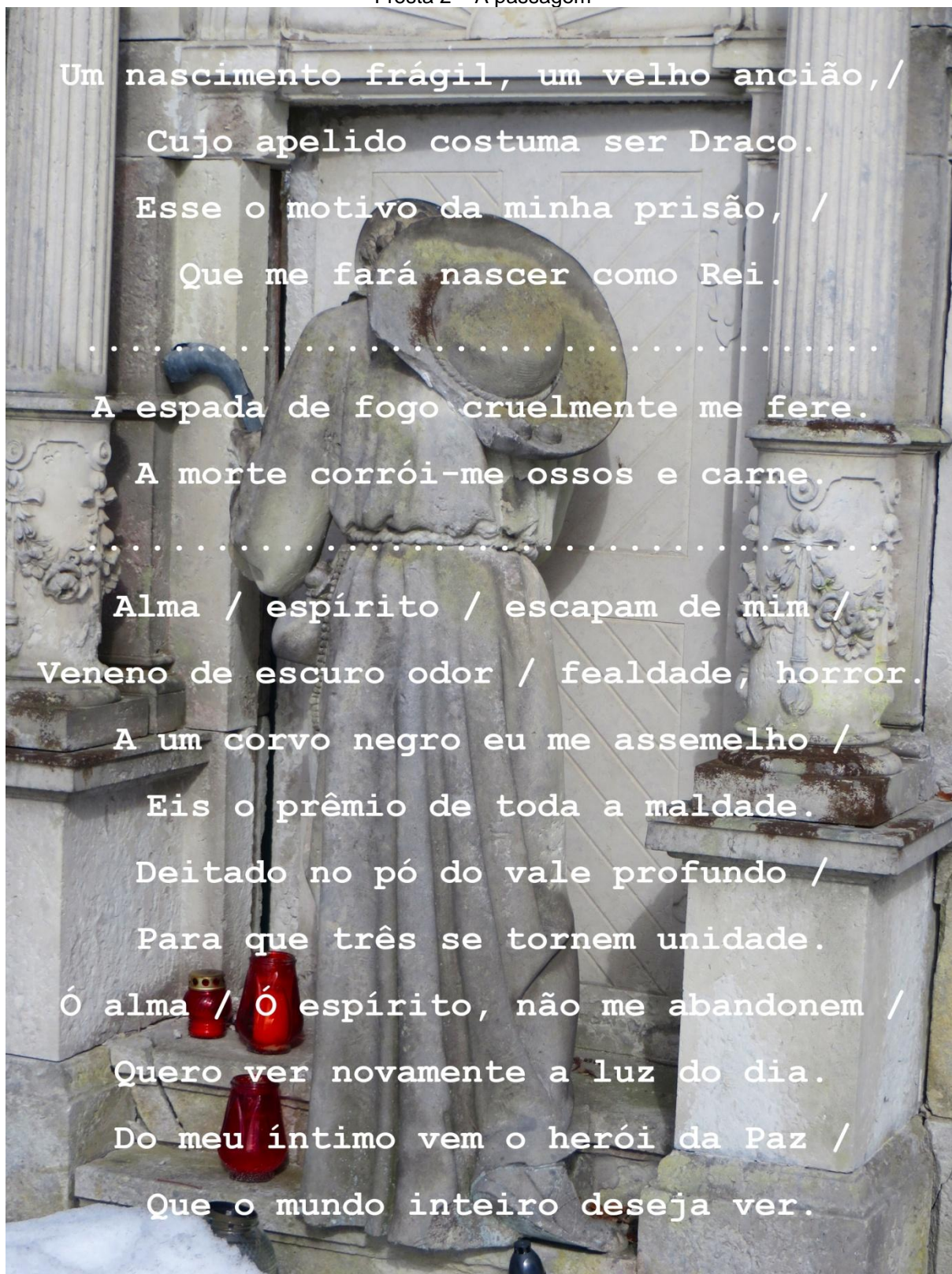
O transpessoal pode ser onde os matemáticos colocam números imaginários e é o lugar onde vivem as musas e seus filhos, imagens. É um campo criativo que não existe no tempo linear, estando sempre presente, esperando que um artista/testemunha/cientista manifeste seus produtos – as imagens – para que possam se apresentar como uma teoria, uma pintura ou uma dança. O transpessoal para o artista é um espaço pulsante, vivo e em evolução, que cria padrões e se torna caótico para criar novos padrões. É um espaço poético. O transpessoal é polifonia: barulhento, excitante, surpreendente, perigoso, ilógico/lógico, amoroso, destrutivo, profundamente envolvente. (HERMAN, 2013, p. 656-657, tradução nossa³⁵)

Assim, a abordagem transpessoal, proposta nesta tese, visa perceber o ser humano na sua totalidade e incluir os estudos dos estados não usuais de consciência no centro da nossa investigação, bem como se questionar acerca de que tipo de conhecimento pode emergir a partir desse viés. Logo, “a abordagem transpessoal não é apenas sobre novos conhecimentos, mas sobre novos contextos para o conhecimento e novas formas de conhecer” (HARTELIUS; CAPLAN; RARDIN, 2007, p. 154, tradução nossa³⁶).

³⁵ “*The transpersonal may be where the mathematicians put imaginary numbers and it is the place where muses and their children, images, live. It is a creative field that does not exist in linear time, being ever-present, waiting for an artist/witness/scientist to manifest its products—the images—so they can present themselves as a theory or a painting or a dance. The transpersonal for the artist is a pulsating, living, evolving space that creates patterns and becomes chaotic to create new patterns. It is poetic space. The transpersonal is polyphony: noisy, exciting, surprising, dangerous, illogical/logical, loving, destroying, deeply engaging.*”

³⁶ “*The transpersonal approach is not only about new knowledge, but about new contexts for knowledge and new ways of knowing.*”

Fresta 2 – A passagem



Fonte: O autor (2019)³⁷.

³⁷ Fotografia (Rokytnice nad Jizerou, Rep. Tcheca) e edição do autor; texto: poema do *Verus Hermes*, de 1620 (JUNG, 2013b, p. 242).

2.4 STANISLAV GROF: UM AUTOR QUE BALIZA ESTA PESQUISA

Entre os diversos autores do movimento transpessoal já citados, estabeleço um diálogo mais aprofundado com Stanislav Grof, psiquiatra tcheco e professor do departamento de *Philosophy, Cosmology, and Consciousness* do California Institute of Integral Studies (CIIS); autor de cerca de 160 artigos em periódicos acadêmicos e profissionais; autor de mais de 15 livros, traduzidos em 22 idiomas. Assim, apresento um recorte da biografia do pesquisador, que, além de contextualizar o viés assumido neste trabalho, já indica algumas reflexões e proposições pertinentes a este estudo. Optei por aprofundar este capítulo, pois o referido pesquisador não é amplamente conhecido no contexto da educação e das artes no Brasil.

Nascido em Praga, na antiga Tchecoslováquia, em 1931, Stanislav Grof ingressou, em 1950, na Medical Faculty of Charles University, em Praga, hoje República Checa, e, em 1956, formou-se em Medicina com especialização em Psiquiatria. Ele conta que resolveu ingressar na carreira médica por influência do contato que teve com o livro *Introductory Lectures to Psychoanalysis*, de Sigmund Freud (GROF, 1994). Em complemento aos seus estudos na Medicina, Grof dedicou-se a apropriar-se da psicanálise. Essa influência dos estudos de Freud é perceptível em sua obra, principalmente em seus escritos por volta dos anos 1970, os quais apresentam com frequência terminologias que denunciam tal influência. Posteriormente, o autor paulatinamente se afasta da perspectiva freudiana, abrindo espaço para uma abordagem muito mais pessoal e particular.

Embora essa perspectiva pessoal vá ser definidora no trabalho de Grof, ele e Christina³⁸ deixam claro a importância da influência dos estudos de Freud nas suas pesquisas e na história da psicologia:

Suas contribuições à psicologia e à psiquiatria foram, de fato, inovadoras: ele demonstrou a existência do inconsciente e descreveu sua dinâmica, desenvolveu a técnica da interpretação dos sonhos, identificou os mecanismos psicológicos envolvidos na gênese da psicose e dos distúrbios psicossomáticos, descobriu a sexualidade infantil, reconheceu o fenômeno da transferência, inventou o método da associação livre, e definiu os princípios básicos da psicoterapia. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 1)

³⁸ Christina Grof foi autora, psicoterapeuta, artista e professora. Escreveu vários livros e desenvolveu pesquisas com Stanislav, de quem foi esposa.

Em 1952, Grof inicia uma longa trajetória de pesquisas com substâncias psicodélicas a partir da chegada de amostras de LSD-25 no laboratório onde trabalhava. Essas amostras foram enviadas pelo laboratório Sandoz para diversos pesquisadores no mundo, com o intuito de estudar os possíveis efeitos da medicação no tratamento psiquiátrico, sobretudo no que tange à natureza e causas das psicoses, em especial a esquizofrenia (GROF, C.; GROF, 1998).

A possibilidade de passar por um estado psicótico reversível era a única oportunidade para todos os profissionais que trabalhavam com pacientes psicóticos de obterem um conhecimento pessoal de seus mundos interiores, entendê-los melhor e, como resultado, tratá-los com mais eficiência. (GROF, C.; GROF, 1998, p. 30)

Porém, o próprio pesquisador afirma que suas pesquisas, ainda em estado inicial, já vislumbravam possibilidades para além da utilização da substância como medicamento psiquiátrico:

Meu sonho tornou-se realidade quando consegui um posto no 'Psychiatric Research Institute' de Praga, fundado há pouco tempo. O diretor, um liberal, apontou-me como o principal pesquisador de um estudo clínico para explorar o potencial terapêutico da Psicoterapia com LSD. Iniciei um projeto de pesquisa utilizando uma série de sessões com dosagens médias em pacientes com vários tipos de doenças psiquiátricas. Na ocasião, incluímos profissionais da saúde mental, artistas, cientistas e filósofos, que estavam interessados e tinham motivações sérias para a experiência, tais como atingir um profundo conhecimento da psique humana, aumentar a criatividade ou facilitar a solução de problemas. O uso repetido dessas sessões tornou-se popular entre os terapeutas europeus com o nome de 'tratamento psicolítico' cuja origem grega sugere um processo de anulação dos conflitos e das tensões psicológicas. (GROF, C.; GROF, 1998, p. 31)

Então, Grof trabalhou de 1960 a 1967 como o principal investigador do programa de pesquisas em psicodélicos do Psychiatric Research Institute, em Praga. Em meio a isso, ele se titulou Ph.D. na Czechoslovakian Academy of Sciences, com um trabalho na área de usos clínicos de medicamentos psicodélicos.

É importante destacar que, até então, seu percurso formativo, bem como suas influências familiares, partia de perspectivas eminentemente materialistas e bastante tradicionais. O autor comenta que, apesar de nutrir certo interesse intelectual pelas religiões e filosofia oriental, era fundamentalmente ateu desde sua infância, período em que não teve nenhum tipo de instrução religiosa. Porém, em decorrência de seus

estudos com LSD e de experimentar a droga em testes em si mesmo, Grof (1994, p. 30) declara que teve uma experiência que mudou o rumo de seus trabalhos, e mais, de sua visão de mundo:

Mesmo nas mais dramáticas e convincentes profundezas da experiência, eu percebia a ironia e o paradoxo da situação. A Divindade tinha se manifestado e assumido minha vida dentro de um moderno laboratório, durante uma séria experiência científica, em um país comunista, com uma substância produzida num tubo de ensaio por um químico do século XX.

Dessa maneira, Stanislav já indicava que sua percepção da realidade fora influenciada de tal forma que balizaria toda a sua trajetória posterior como pesquisador. Em 1967, ele se muda para os Estados Unidos, trabalha como pesquisador na Henry Phipps Clinic of the Johns Hopkins University e na unidade de pesquisa do Spring Grove State Hospital, em Baltimore. Após, torna-se chefe da pesquisa em Psiquiatria do Maryland Psychiatric Research Center, onde segue pesquisando os efeitos de medicamentos psicoativos, principalmente o LSD.

Seus estudos experimentais com psicoativos levaram a uma série de reflexões que são centrais em sua obra. Temas como matrizes perinatais e a criação da técnica da respiração holotrófica surgiram por meio de suas pesquisas, sobretudo com LSD. Cabe destacar que, na Conferência Anual da Associação de psicologia humanista de 1972, ocorrida na Califórnia, Grof apresentou um trabalho intitulado “Bases teóricas e empíricas da psicologia e psicoterapia transpessoal: observações da pesquisa com LSD”³⁹. Nele, o pesquisador trouxe dados oriundos de mais de 2.000 observações de sessões com o medicamento, ou seja, uma pesquisa de fundamental base empírica. Embora grande parte dessas pesquisas tenha sido feita em uma perspectiva clínica, visando a tratamento de transtornos mentais, o pesquisador também avaliou sessões com pessoas aparentemente saudáveis que buscavam, a partir da experiência controlada com a droga, algum ganho qualitativo para sua vida.

Assim, a chegada de Grof aos Estados Unidos, além de possibilitar que ele continuasse suas pesquisas iniciadas na Tchecoslováquia, fomentou seu encontro com pesquisadores de distintas áreas, como antropólogos, sociólogos, físicos, pesquisadores da consciência, etc., que também estavam buscando uma

³⁹ “*Theoretical and empirical basis of transpersonal psychology and psychotherapy: observations from LSD research.*”

perspectiva alternativa à ciência dominante na época no campo dos estudos acerca da consciência. Esses encontros causaram influência direta em uma de suas principais criações, a respiração holotrópica, uma técnica que conduz a estados ampliados de consciência sem uso de medicamentos.

Posto isso, no contexto desta pesquisa, considero ser relevante aprofundar dois temas que emergem da pesquisa de Grof: sua cartografia da consciência e o trabalho com a respiração holotrópica.

2.4.1 Cartografia da consciência de Grof: um outro olhar para a consciência e suas possibilidades

Um dos principais resultados das milhares de observações de sessões psicodélicas que Grof acompanhou aparece na forma de uma proposta de cartografia da consciência. Sua emergência se fez necessária, pois, segundo o autor, os fenômenos com os quais nos deparamos em EAC não podem ser explicados pelos modelos tradicionais, que consideram apenas a biografia pós-natal e o inconsciente individual freudiano (GROF, 2015). Desse modo, a cartografia aqui descrita é fruto de forte trabalho experimental de Grof durante sua trajetória como pesquisador:

O material que apresento provém de mais de vinte mil sessões de Respiração Holotrópica com pessoas de países e formas de vida diferentes, e de quatro mil sessões psicodélicas que conduzi nas primeiras fases de minha pesquisa. O estudo sistemático de estados não comuns mostrou-me, sem sombra de dúvida, que a tradicional compreensão da personalidade humana, limitada à biografia pós-natal e ao inconsciente individual freudiano, é penosamente restrita e superficial. Para explicar todas as novas e extraordinárias observações foi necessário criar um modelo, radicalmente ampliado, da psique humana e um modo de encarar a saúde e a doença mentais. (GROF, 1994, p. 36)

Ele sugere que abordemos a psique humana partindo de três níveis: o nível biográfico, o perinatal e o transpessoal. O nível biográfico é composto de nossas memórias desde o momento que nascemos até a nossa morte. Em sua obra, Grof (2000, 2015) não discorre muito sobre o tema, justificando que esse nível é muito conhecido e abordado pela psicologia, psiquiatria e psicoterapia tradicionais, que se

ocupam da nossa memória biográfica (pós-natal) e do inconsciente individual associado a esse nível também.

Porém, ainda que tratada pela psicologia e psiquiatria tradicionais, Grof (2015) propõe que a abordagem aos conteúdos dessas memórias seja encaminhada de outra maneira. Por exemplo, o autor destaca que, acessando essas memórias em estados ampliados de consciência, a pessoa não apenas rememorar as suas experiências, mas experimentaria, inclusive fisicamente, as emoções originais. Assim, pode-se dizer que a pessoa incorporaria essas memórias, o que, segundo ele, teria um caráter terapêutico mais eficiente (GROF, 2015).

O domínio perinatal remete às nossas experiências do período temporal que compreende desde o momento da nossa concepção até nosso nascimento, ou seja, o estágio de nossa gestação. O escritor e físico austríaco Fritjof Capra considera que o domínio das experiências perinatais é a parte mais importante e original da cartografia proposta por Grof. Para o escritor,

Esse domínio exibe uma rica e complexa variedade de padrões de experiências ligados aos problemas do nascimento biológico. [...] Nas experiências perinatais, as sensações e os sentimentos associados ao processo de nascimento podem ser revividos de maneira direta e realista, ou surgir sob a forma de vivências simbólicas e visionárias. (CAPRA, 2009, p. 83)

Grof (2000) salienta que, para a psiquiatria e para a psicologia dominantes, esse período não nos aportaria grande material que trouxesse consequências psicológicas durante nossa vida, salvo em casos de danos irreversíveis às células cerebrais.

A psiquiatria acadêmica costuma negar a possibilidade de que o parto biológico, causando ou não danos às células cerebrais, também tenha um forte impacto psicotraumático sobre a criança. O fato de que o córtex cerebral de um recém-nascido ainda não estar totalmente mielinizado e de seus neurônios ainda não estarem totalmente encobertos pelas camadas protetoras de uma substância gordurosa chamada mielina costuma ser apresentado como a razão de a experiência de nascimento ser experimentalmente irrelevante e não ficar registrada na memória. (GROF, 2000, p. 45)

Para o autor, esse período aporta quantidade de material significativo e passível de ser lembrado, ainda que fique, para a maioria das pessoas, no inconsciente. Ele afirma que, em EAC, é possível revivermos esses momentos e

trazermos à consciência nossas experiências. Esse fenômeno pode se verificar quando, em um trabalho terapêutico, pessoas vivenciam seu parto – em estado ampliado de consciência –, trazem o relato para o grupo ou terapeuta e, após, vão em busca de saber como foi o acontecimento através de registros médicos ou em narrativas dos pais ou parentes próximos.

Todos esses detalhes podem ser confirmados se houver a disponibilidade de bons registros de nascimento ou de testemunhas físicas confiáveis. Por exemplo, podemos descobrir através de experiências diretas que durante nosso parto nos apresentamos de nádegas, que houve a utilização de fórceps ou que nascemos com o cordão umbilical enrolado no pescoço. (GROF, 2000, p. 46)

Além de indicar a importância do domínio perinatal, Grof (2000, 2015, 2017) e C. Grof e Grof (2011) indicam que nossa experiência desse domínio pode ser classificada em quatro matrizes básicas, o que o pesquisador denomina “matrizes perinatais básicas I, II, III e IV”.

A primeira matriz perinatal básica (MPB I) refere-se a todo o espectro da nossa gestação, desde a concepção até o momento do início do trabalho de parto. Ela se caracteriza como um momento de “união primordial com a mãe”, na qual o feto não teria percepção de fronteira e de diferença entre interno e externo. Grof (2015) chama a experiência do feto nesse período de “universo amniótico”. Em um trabalho em EAC, a vivência dessa matriz pode se apresentar, em termos simbólicos, como uma flutuação no universo ou como a sensação de estarmos mergulhando em um oceano profundo. Em experiências de gestações tranquilas, essas sensações são, quando revividas, relatadas como muito prazerosas. Já em situações de complicação na gestação nesse período, podemos acessar experiências de nadarmos em águas poluídas ou mergulharmos em águas frias e escuras que nos oprimem.

A segunda matriz perinatal básica (MPB II) remete ao começo do trabalho de parto, quando iniciam as contrações; porém, ainda não há ou há pouca dilatação para que ocorra o nascimento. Em um trabalho em EAC, podemos vivenciar a sensação de esmagamento ou de engolfamento, como se o universo estivesse sendo comprimido.

Revivenciar esse estágio do nascimento é uma das piores experiências que podemos ter durante a auto-exploração que envolve estados holotrópicos. Nos sentimos presos dentro de um monstruoso pesadelo claustrofóbico, expostos a dores físicas e emocionais agonizantes, e temos a sensação de desespero e desamparo totais. Sentimentos de solidão, culpa, do absurdo da vida e do desespero existencial podem alcançar proporções metafísicas. (GROF, 2000, p. 54)

A terceira matriz perinatal básica (MPB III) é a associada, em nosso nascimento, mais precisamente ao momento de passagem pelo canal vaginal, a fase de propulsão ou expulsão. As contrações continuam; porém, o feto se desloca pelo canal de parto. Em uma terapia com EAC, podemos vivenciar esse momento a partir da sensação de luta ou fuga; aspectos agressivos, sexuais e escatológicos podem emergir como tema em nossa vivência. Diferentemente da matriz anterior, aqui, embora a situação esteja difícil, vislumbramos uma saída, o que não ocorre na MPB II. “A situação aqui é difícil, mas não nos sentimos impotentes. Ficamos ativamente envolvidos em uma luta feroz e temos a sensação de que o sofrimento tem uma direção definida, um objetivo e um significado” (GROF, 2000, p. 63).

A quarta e última matriz perinatal básica (MPB IV) relaciona-se ao momento de expulsão do feto, nascimento do bebê e corte do cordão umbilical. Nesse aspecto, o autor destaca o caráter simbólico de morte e renascimento envolvido, uma vez que morre o nascente para surgir o nascido.

Quando experimentamos essa matriz, completamos o difícil processo anterior, de propulsão pelo canal de parto, atingimos uma liberação explosiva e emergimos para a luz. Isso pode ser acompanhado por memórias concretas e realistas de vários aspectos específicos a esse estágio do nascimento. (GROF, 2000, p. 65)

Cabe salientar que, para o autor, passar pela experiência de reviver seu parto em um EAC não é simplesmente repetir de forma mecânica a vivência anterior, mas experienciá-la e (re)significá-la, com base nos referenciais que temos nos dias de hoje. Por esse motivo, o fato de ser terapêutico é destacado, pois podemos acessar conteúdos de vivências passadas e analisá-las conforme nossas percepções e significações atuais, elaborando, assim, de modo consciente e com a maturidade atual os diversos temas que possam emergir nas vivências.

Ainda sobre a importância das experiências perinatais na cartografia de Grof, Capra (2009, p. 83) narra um diálogo que teve com o biólogo e antropólogo Gregory Bateson:

Lembro-me de haver certa vez perguntado a Gregory Bateson, depois de ambos termos assistido a um dos seminários de Grof, o que ele achava do trabalho de Stanislav sobre o impacto psicológico da experiência do nascimento. Bateson, como lhe era característico, respondeu com uma frase curta e abrupta: “De calibre Nobel”.

O nível transpessoal e o perinatal são as grandes diferenças contidas na abordagem de Grof (2015) acerca da consciência. Para ele:

As experiências que provêm desse nível envolvem a transcendência dos limites do indivíduo (seu corpo e ego) e das limitações do espaço tridimensional e do tempo linear, que restringem a nossa percepção no mundo no estado ordinário de consciência. (GROF, 2015, p. 77)

Segundo o autor, em nosso estado usual, percebemos a nós mesmos como objetos, no sentido newtoniano, ou seja, limitados à fronteira da nossa pele; porém, em um estado transpessoal, isso pode ser transcendido. Embora o pesquisador apresente divergências quanto a uma possível classificação, ele sustenta, na maioria das suas publicações, que as experiências transpessoais podem ser divididas em três categorias: a transcendência das barreiras espaciais; a superação dos limites temporais; e a extensão da consciência a domínios que a cultura ocidental nem reconhece como reais, como: “[...] identificação com divindades ou demônios de muitas culturas e outras figuras arquetípicas, visitas a paisagens mitológicas e comunicação com seres desencarnados, guias espirituais, entidades supra-humanas [...]” (GROF, 2017, p. 91).

Conforme C. Grof e Grof (2011), as experiências transpessoais indicam que a consciência não é um produto do cérebro, um “epifenômeno da matéria”, mas algo tão fundamental como a matéria e, possivelmente, algo sob o qual a matéria está subordinada. Assim, de acordo com os autores, o material do domínio transpessoal não está armazenado na matéria, contido no cérebro, e sim em uma espécie de campo imaterial ou “no campo da consciência em si”. Eles destacam que existem outros modelos na ciência que poderiam auxiliar na discussão acerca das experiências transpessoais, como o conceito de “ordem implicada” de David Bohm, a ideia de “campo morfogenético” aprofundada por Rupert Sheldrake e a hipótese de

“campo akáshico” ou “campo psi” de Ervin Laszlo, bem como a obra de Frijtof Capra, que influenciou e foi influenciada pelas pesquisas de Stanislav Grof sobre o transpessoal. Este último, tratando do transpessoal e também ressaltando a influência do pensamento de Jung na obra de Grof quando cita o “inconsciente coletivo”, declara que:

As experiências transpessoais envolvem uma expansão da consciência para além das fronteiras convencionais do organismo e, correspondentemente, um senso mais amplo de identidade. Elas podem também envolver percepções do meio ambiente que transcendem as limitações usuais da percepção sensorial. O nível transpessoal é o nível do inconsciente coletivo e dos fenômenos que lhe estão associados, tal como são descritos na psicologia junguiana. [...] Essa forma de consciência transcende freqüentemente o raciocínio lógico e a análise intelectual, aproximando-se da experiência mística direta da realidade. (CAPRA, 1995, p. 362)

O nível transpessoal da consciência pode ser acessado voluntariamente de diversas maneiras, a partir de trabalhos que visem a esse objetivo, como técnicas de meditação, jejum, danças ou ingestão de substâncias psicoativas naturais, como os cogumelos ou cactos alucinógenos, ou sintéticas, como o LSD. Entretanto, também se pode chegar a esses estados de forma espontânea, inclusive contra a vontade dos envolvidos, fato que, na Psiquiatria convencional, está associado a distúrbios mentais.

Embora Grof (2000, 2015) considere a importância das experiências espontâneas, seu trabalho está concentrado nos acessos a EAC voluntários, provocados por diferentes fontes, mas com o objetivo determinado de alteração, principalmente ampliação da consciência, como discutido antes. Assim, trabalhar em estados ampliados de consciência, para Grof (2000, 2015), é uma maneira de acessar conteúdos que estão no nível transpessoal da consciência. O autor denomina esses estados, muitas vezes, de “estados holotrópicos”:

Nos estados holotrópicos, ocorre uma mudança qualitativa de consciência de forma profunda e fundamental, que não sofre danos como ocorre nas condições de causa orgânica. Tipicamente, permanecemos completamente orientados em termos de espaço e tempo e não perdemos totalmente o contato com a realidade diária. Ao mesmo tempo, nosso campo de consciência é invadido por conteúdos de outras dimensões da existência [...]. (GROF, 2000, p. 18).

Dessa maneira, Grof (2000, 2015) destaca que diversas tradições utilizam os estados holotrópicos em seus fazeres cotidianos, como em cerimônias de cura, decisões coletivas importantes ou para buscar uma nova perspectiva sobre um assunto. Segundo ele:

Os estados holotrópicos também foram usados para cultivar a intuição e a percepção extra-sensorial com uma variedade de propósitos práticos, tais como encontrar pessoas ou objetos perdidos, obter informações sobre pessoas em locais distantes e seguir o movimento de um jogo. Além disso, serviam como fonte de inspiração artística provendo ideias para rituais, pinturas, esculturas e canções. O impacto que as experiências vividas nesses estados surtiu sobre a vida cultural das sociedades pré-industriais e sobre a história espiritual da humanidade foi enorme. (GROF, 2000, p. 20)

No mesmo sentido, o autor aponta que se podem utilizar os estados holotrópicos para potencializar a experiência criativa:

Nos estados holotrópicos de consciência podemos transcender os limites estreitos do ego corporal e recuperar nossa identidade completa. Nós podemos nos identificar com qualquer coisa que faz parte da criação, até mesmo com o princípio criativo em si. (GROF, 2015, p. 11)

Na sequência, discutirei sobre um método de ampliação da consciência desenvolvido por Stanislav Grof e Christina Grof por volta dos anos 1970, a respiração holotrópica (RH), que visa proporcionar acessos a estados ampliados de consciência. Retomo que esta discussão se justifica, uma vez que essa técnica, apesar de não ser utilizada diretamente, influenciou substancialmente os trabalhos propostos nesta pesquisa, sobretudo na fase do campo.

2.4.2 Respiração holotrópica: uma possibilidade de alcançar estados ampliados de consciência

Com a explosão do uso do LSD para fins recreativos nos anos 1960 e a consequente impossibilidade de controle pelo governo dos Estados Unidos, o LSD foi proibido no final da década, dificultando, assim, as pesquisas em andamento. Então, Grof, em virtude das dificuldades de financiamento e de conseguir a permissão para o uso do fármaco em suas pesquisas, choca-se com a necessidade

de seguir desenvolvendo seus trabalhos de uma forma alternativa ao uso do psicoativo.

Stanislav Grof, um dos maiores expoentes da psicologia transpessoal, também fez experimentos com o LSD. As mesmas proibições impostas aos doutores Alpert e Leary foram impostas a Grof, que não desanimou e dirigiu sua pesquisa para o uso de técnicas de respiração que promovessem um estado de consciência alternativa comparável à dos psicodélicos. Ele criou sua famosa ‘respiração holotrópica’, com a qual continuou seus estudos e que hoje é uma técnica indispensável no arsenal de recursos terapeuta dessa orientação [transpessoal]. (GÓMEZ; MARTÍNEZ; TORO, 2016, p. 203, tradução nossa⁴⁰)

Por isso, a partir de observações de práticas meditativas e práticas ancestrais de alteração de consciência, Stanislav e Christina Grof criaram o que chamariam de “respiração holotrópica” (RH).

Decidi ficar [nos EUA] e não havia meio de conseguir a permissão, mas gostaria de continuar com a pesquisa psicodélica. Aí me lembrei de algumas das observações da pesquisa psicodélica que envolviam respiração e comecei a experimentá-la. Então conheci Christina, que trouxe alguns elementos da loga e nós, juntos, começamos o trabalho de respiração. (GROF, 2006, p. 101)

Dessa maneira, o trabalho com a respiração holotrópica nasceu baseado em décadas de pesquisa psicodélica, principalmente com LSD, e integra, dentre outros fatores, distintos elementos da pesquisa moderna da consciência, da psicologia transpessoal, das práticas nativas de cura e das filosofias espirituais do Oriente e utiliza como elemento central o trabalho em estados ampliados de consciência. Assim, a respiração holotrópica é um trabalho que nasce para fins terapêuticos e combina prática de hiperventilação, música evocativa e trabalho corporal (GROF, C.; GROF, 2011). Para o psicólogo e filósofo colombiano Julio Salas, a respiração holotrópica:

⁴⁰ “En esos mismos años en Checoslovaquia, Stanislav Grof, uno de los máximos exponentes de la psicología transpersonal, también hacía experimentos con LSD. Las mismas prohibiciones que se impusieron a los doctores Alpert y Leary le fueron impuestas a Grof, quien no se desanimó y direccionó sus investigaciones hacia el uso de técnicas de respiración que promovían un estado de conciencia alterna comparable al de los psicodélicos. Creó su famosa ‘respiración holotrópica’, con la que dio continuidad a sus estudios y que es hoy por hoy técnica indispensable en el arsenal de recursos del terapeuta de esta orientación.”

[...] é uma ferramenta que permite, como aponta Grof, experienciar vivências de tipo biográfico, perinatal ou transpessoal – pré-pessoal, pessoal, transpessoal – no momento presente. Ao mesmo tempo, permite um ganho em processos de subjetivação, autodescoberta e autoconhecimento na sincronia física, emocional, mental, espiritual e social do aqui e agora. (SALAS, 2014, p. 96, tradução nossa⁴¹)

A técnica consiste em um trabalho vivencial, realizado geralmente em grupos, nos quais metade do grupo executa um exercício respiratório de hiperventilação – respiradores – e a outra metade atua como coterapeutas, acompanhando a vivência dos primeiros. Como condutores do processo, estão os terapeutas, ou facilitadores, que, em geral são dois ou mais. A prática se desenvolve em uma sala ampla e inicia com os respiradores deitados em colchonetes e de olhos vendados. Então, após um exercício de relaxamento, conduzido pelos terapeutas, é solicitado que os respiradores iniciem a respirar de forma mais rápida e profunda que o usual.

Na manhã seguinte, eu me deitei no chão com mais de cem pessoas. Meu parceiro sentou-se ao meu lado enquanto eu embarcava em uma jornada que mudaria a minha vida. Respirando mais rapidamente, escutando a música evocativa, eu me entreguei às sensações inesperadas que começaram a me inundar. Elisabeth. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 80⁴²)

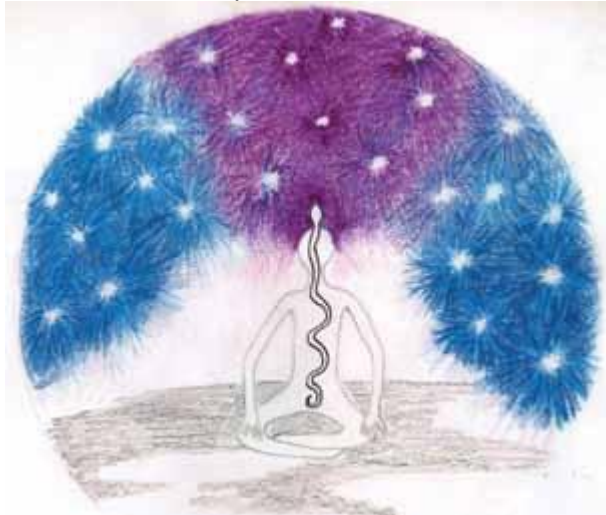
Uma sessão de respiração holotrópica dura entre duas e quatro horas. Esse tempo é determinado conforme o andamento das atividades, e a decisão de dedicar mais tempo ou encerrar a sessão é dos terapeutas. Toda a prática é feita ao som de uma trilha sonora intencionalmente construída para a sessão; em geral, a potência do som é bastante alta, e a escolha das músicas obedece a uma dinâmica própria. Durante esse tempo, poderão ocorrer intervenções na forma de trabalhos corporais mediados pelos condutores da prática. Assim como a dinâmica de cada sessão é única e diversa, a resposta dos trabalhos é muito variada; enquanto algumas pessoas ficam todo o tempo deitadas, apenas praticando a hiperventilação, é frequente que outras emitam sons e se movimentem com bastante intensidade.

⁴¹ “[...] es una herramienta que permite, como señala Grof, experimentar vivencias de tipo biográfico, perinatal o transpersonal – prepersonal, personal, transpersonal – en el momento presente. A su vez, permite adelantar procesos de subjetivación, de autodescubrimiento y auto conocimiento en la sincronía física, emocional, mental, espiritual, y social del aquí y el ahora.”

⁴² Para melhor compreensão, apresentarei, em meio ao texto que descreve a prática da RH, relatos extraídos do livro *Respiração Holotrópica*, de Christina e Stanislav Grof. O nome da pessoa que narrou o fato é conforme indicado pelos autores. A escolha de utilizar o itálico foi para destacar o tom narrativo do texto.

Deixei a música me conduzir, deixei minha mente seguir as sequências musicais e comecei a sentir que meu corpo estava sendo moldado em formas diferentes, como se eu fosse um pedaço de argila moldada pelas mãos de um escultor habilidoso. Assumi a forma de flores, árvores, rochas, cascatas e diversos animais. Katia. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 95)

Imagem 1 – Mandala feita por Jan Vanatta em uma sessão de RH



Fonte: C. Grof; Grof (2011, não paginado).

A ideia do trabalho é que, por meio da hiperventilação, da influência musical e dos trabalhos corporais, os indivíduos que se submetem à técnica ingressem em estados ampliados de consciência que servirão para fins terapêuticos.

No nível mais superficial, podemos dizer que as sessões de Respiração Holotrófica envolvem todos os mecanismos terapêuticos conhecidos da psicoterapia verbal. No entanto, eles são extremamente intensificados e aprofundados pelos estados não ordinários de consciência nos quais os respirantes se encontram, que modificam drasticamente a relação entre a dinâmica consciente e inconsciente da psique. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 164)

As vivências são bastante particulares, de modo que algumas pessoas, durante a hiperventilação, veem imagens (aleatórias ou como em um filme), outras vivenciam situações, e outras têm sua prática carregada de emoções sem que estejam associadas necessariamente a motivos específicos. Pode acontecer também de uma mesma pessoa passar por todas as situações descritas acima ou simplesmente que a pessoa durma durante boa parte da sessão.

Mais do que simplesmente me lembrar do acontecimento, eu me senti uma criança, novamente no quintal da frente da casa em que cresci. O início do dia de outono estava quente. [...] Meu pai estava entrando no carro. Ele estava prestes a descer a rua e colocar o carro na garagem. [...] A princípio o passeio foi emocionante, como velejar, como às vezes fazíamos juntos, na costa do Maine. O asfalto corria embaixo de mim, com pedrinhas passando como se fossem o mar. Elisabeth. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 80-81)

Uma característica importante no trabalho da respiração holotrópica é que o tema que será vivenciado durante uma sessão emerge espontaneamente, sem uma condução consciente anterior. Assim, não se inicia um trabalho com o propósito de acessar algum objetivo específico; a ideia é que o tema emerja durante o próprio trabalho. Logo, além do tema específico que surgiu, também é motivo de reflexão a causa de tal conteúdo ter aparecido.

Como um elemento central nessa técnica é a respiração, saliento que, desde o ponto de vista físico até o simbólico, podemos encontrar referências a trabalhos respiratórios em diversos contextos. Nos rituais do Batuque ou do Candomblé, no Brasil, os praticantes da religião, como cantam e dançam boa parte do tempo, trabalham com respiração forçada, o que, da mesma forma que na respiração holotrópica, auxilia a ingressar em um estado ampliado de consciência. Além disso, exercícios respiratórios são encontrados em práticas como o yoga, as artes marciais, diferentes estilos de danças e em práticas meditativas.

A respiração é associada à consciência, à cura ou à mente em várias tradições. O termo *chi*, na abordagem de saúde tradicional chinesa, significa a essência cósmica e a energia da vida, assim como o ar que respiramos. Em grego, na Antiguidade, *phren* indicava, simultaneamente, diafragma e mente. Também na Antiguidade indiana a palavra *prana*, além de respirar, representava a essência sagrada da vida. Em hebraico, o termo *ruach* denotava tanto respirar como o espírito criativo. Em latim, a raiz de sopro e espírito é a mesma: *spiritus*. Entre o povo havaiano, *ha* é ar, sopro, vento e o espírito divino (GROF, C.; GROF, 2011).

C. Grof e Grof (2011) afirmam que são possíveis mudanças profundas na consciência a partir de exercícios respiratórios. Especificamente na técnica aqui abordada, a dinâmica da respiração é simples, já que apenas é necessário respirar mais rápido e mais profundamente que no geral, e, durante a sessão, o ritmo e a profundidade vão assumindo características próprias de cada pessoa com o andamento das atividades.

Outro elemento fundamental é a trilha sonora durante a prática da respiração holotrópica. Cabe salientar que a música acompanha e, muitas vezes, conduz atividades humanas há muito tempo. Sobretudo em trabalhos de alteração de consciência, a música é um elemento chave e serve como tecnologia para alcance de estados ampliados de consciência possivelmente desde a pré-história (USTINOVA, 2011).

Assim como a respiração, a música instrumental e outras formas de tecnologia do som – toque de tambores, chocalhos e cantos monótonos – têm sido utilizados, há séculos, ou mesmo milênios, como ferramentas importantes na prática xamânica, em rituais de cura e ritos de passagem em diversas partes do mundo. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 37)

No trabalho da respiração holotrópica, a trilha é criteriosamente selecionada. Em geral, consiste em temas instrumentais e tem uma dinâmica que inicia com músicas ativas, que dão suporte para a intensificação do ritmo e profundidade à respiração. Esses temas vão aumentando em intensidade até que, passado um tempo – em torno de uma hora – a dinâmica muda, e passam a tocar músicas com caráter evocativo. A música segue gradualmente suavizando-se, até que finaliza com peças tranquilas, minimalistas, no sentido de fomentar sensações de relaxamento e conforto.

Segundo Grof (2000, p. 183), a música, na terapia holotrópica:

[...] mobiliza emoções associadas a memórias reprimidas, leva-as à superfície e facilita sua expressão. Ajuda a abrir a porta do inconsciente, intensifica e aprofunda o processo terapêutico e fornece um contexto significativo para a experiência. O contínuo fluxo de música cria uma onda portadora que ajuda o indivíduo a passar por experiências e impasses difíceis, superar as defesas psicológicas, render-se e soltar-se. Nas sessões de respiração holotrópica, que costumam ser conduzidas em grupo, a música tem uma função adicional: ela mascara os sons emitidos pelos participantes e os entrelaça em uma dinâmica estética Gestalt.

Na seleção musical, aparecem diversos estilos e gêneros musicais. É muito comum tocar temas religiosos de diferentes tradições, músicas eletrônicas, peças eruditas, sons de tambores, chocalhos e flautas, dentre outros.

E então uma animada música africana, com batuques e pessoas cantando, surge de modo alegre. Eu, um menino recém-nascido, sou transportado para um vilarejo em Mali. [...] A música se torna mais

suave e eu ouço pássaros cantando e o som agradável de água correndo. Entro na luz do sol e sinto gratidão. Roy. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 88)

Outro destaque a ser observado na respiração holotrópica é relativo ao trabalho corporal, que pode surgir na forma de movimentos dos próprios participantes até toques provocados pelos terapeutas.

[...] a RH é uma técnica integral, no sentido de que atua no nível do corpo como uma via de acessos a outras camadas e espectros do ser, como da cartografia pré-pessoal, pessoal e transpessoal. É uma técnica que nos permite tomar consciência das relações de coerência entre corpo, emoção e mente, nas relações de cada ser consigo mesmo. (SALAS, 2014, p. 101, tradução nossa⁴³)

Como descrito anteriormente, enquanto algumas pessoas ficam paradas durante a sessão toda, outras podem se movimentar intensamente: de movimentos espasmódicos involuntários a complexas posturas ou até mesmo danças com alta exigência técnica, não existe limite para o que pode acontecer com cada respirador durante a sessão.

As manifestações físicas que se desenvolvem em diversas partes do corpo durante a respiração não são meras reações fisiológicas à hiperventilação. Elas possuem uma complexa estrutura psicossomática e, geralmente apresentam um significado psicológico específico para os indivíduos envolvidos. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 43)

Na maioria dos casos, o movimento começa e desaparece espontaneamente e tem a ver com o sentido do tema que está emergindo na atividade. Por exemplo, a pessoa pode estar vivenciando sua participação em uma batalha e, então, assumir corporalmente movimentos de guerreiras ou guerreiros ou vivenciar que é um pássaro, fazendo, assim, gestos, posturas, manifestando corporalmente essa vivência.

Meu corpo imediatamente assumiu vida própria. Meus braços se moviam em grandes círculos, com tanto ímpeto que eu me sentia possuída por uma força sobre-humana. Essa dança prosseguiu por algum tempo. [...] Nesse instante fui colocada em pé por uma força invisível e me senti cercada por pessoas que me encorajavam a

⁴³ “[...] la RH es una técnica integral, en el sentido de que actúa en el marco del cuerpo como una ruta de acceso a otras capas y espectros del ser, en el orden de la cartografía prepersonal, personal, y transpersonal. Es una técnica que permite tomar consciencia de las relaciones de coherencia entre cuerpo, emoción y mente, en las relaciones de cada ser consigo mismo.”

continuar até que aquela dança incrível se resolvesse do seu modo belo e misterioso. Elisabeth. (GROF, C.; GROF, 2011, p. 80)

É possível que, durante os trabalhos, o facilitador faça alguma intervenção corporal, em geral, no sentido de liberar alguma tensão que possa vir a se apresentar ou de proteger a pessoa durante seus movimentos. Seria o caso de uma pessoa estar dançando e aproximar-se de uma parede, então o facilitador se coloca entre ela e a parede, evitando que aconteça o choque.

No final de cada sessão, imediatamente, as pessoas que hiperventilaram são acompanhadas pelos seus coterapeutas para um espaço onde irão desenhar ou pintar uma mandala. Nesse espaço, estão disponíveis diversos materiais artísticos, como lápis, giz, canetas, tintas, pincéis, além de folhas com um grande círculo com o contorno suavemente traçado. Logo, as pessoas são solicitadas a expressarem livremente, com o material à disposição, o que se passou com elas durante a sessão. O círculo esboçado previamente pode inspirar o início do desenho ou pode ser ignorado completamente, conforme decisão de cada pessoa.

A palavra sânscrita mandala significa 'círculo' no sentido habitual da palavra. No âmbito dos costumes religiosos e na psicologia, designa imagens circulares que são desenhadas, pintadas, configuradas plasticamente ou dançadas. Configurações plásticas deste tipo são encontradas por exemplo no budismo tibetano e, enquanto figuras circulares de dança, ocorrem nos mosteiros dos derviches. Como fenômeno psicológico aparecem espontaneamente em sonhos, em certos estados conflitivos e na esquizofrenia. (JUNG, 2014, p. 393)

A ideia com esse desenho não é suscitar material para interpretação posterior por parte dos terapeutas – uma interpretação baseada na lógica racional do estado de vigília –, mas possibilitar aos participantes outra forma de expressão da sua experiência anterior e também gerar um material expressivo que pode ser contemplado e interpretado pela própria pessoa que o desenhou.

Imagem 2 – Mandala feita por Anne Hoivik em uma sessão de RH



Fonte: C. Grof; Grof (2011, não paginado).

Cabe destacar a forte influência da psicologia junguiana no trabalho de Stanislav e Christina, uma vez que as mandalas se configuram como um registro de importante material simbólico que pode emergir do inconsciente, provocado pelo trabalho da respiração holotrópica.

Enquanto as mandalas culturais sempre apresentam um estilo especial e um número reduzido de temas típicos quanto ao conteúdo, as mandalas individuais utilizam uma quantidade ilimitada de temas e de alusões simbólicas, que denotam facilmente serem uma tentativa de expressar, quer a totalidade do indivíduo em sua mundividência interior ou exterior, quer o ponto de referência essencial interno do mesmo. Seu objeto é o si-mesmo em oposição ao Eu, que é apenas o ponto de referência da consciência, enquanto o si-mesmo inclui a totalidade da psique de um modo geral, ou seja, o consciente e o inconsciente. (JUNG, 2014, p. 395)

Além do trabalho com as mandalas, o fechamento da sessão prevê uma partilha em grupo, na qual cada participante narrará como foi a sua experiência. Assim como no trabalho com as mandalas, essa narrativa não serve de material para que alguém, externamente, possa fazer alguma interpretação acerca do

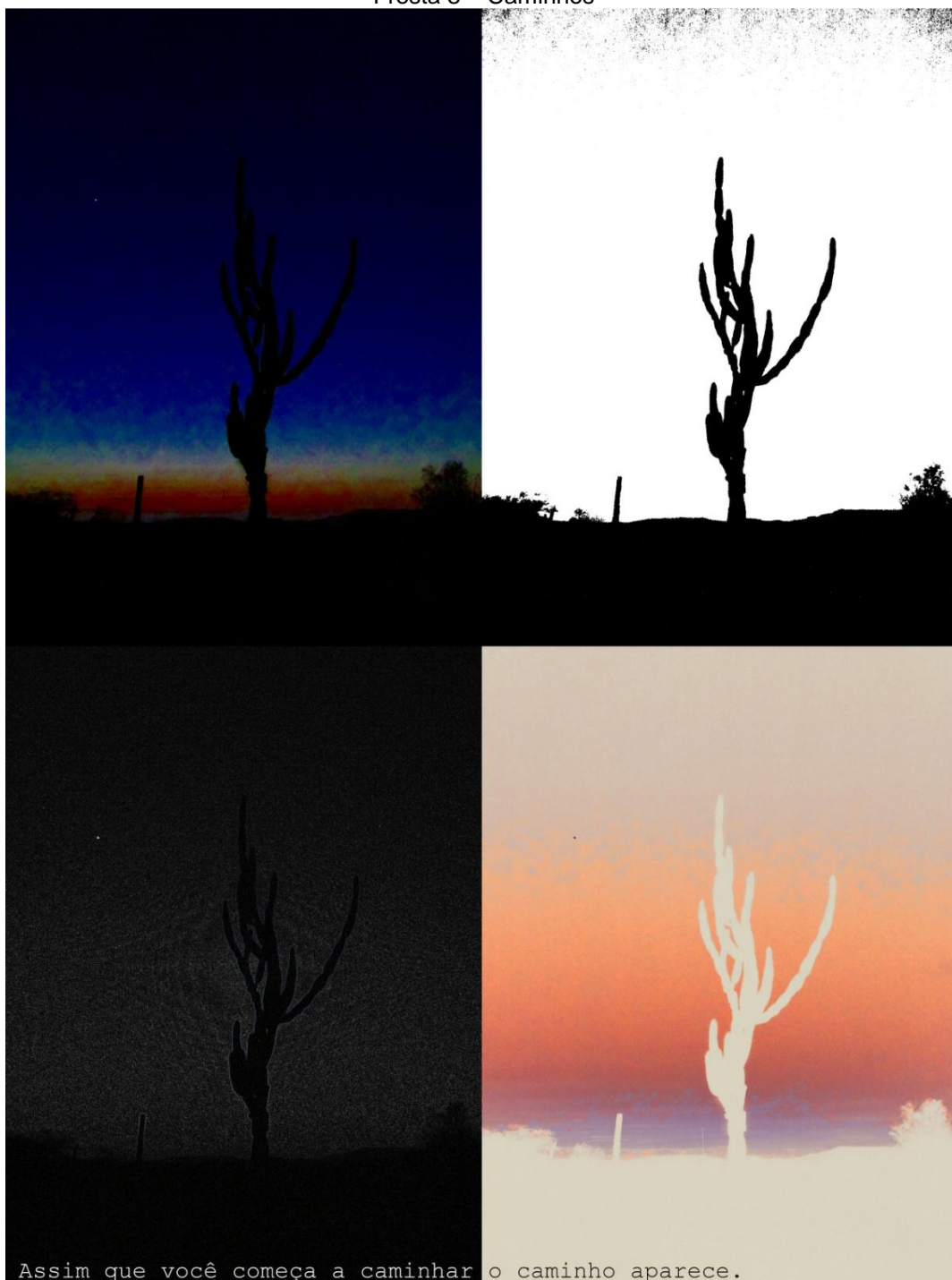
vivenciado, mas para que também o indivíduo possa se expressar e, sobretudo, se ouvir. Um dos motivos para não se interpretar os relatos é que estes foram obtidos a partir de um estado específico de consciência e, muitas vezes, sua lógica só corresponde a esse estado particular. Também a abstenção na interpretação permite que o conteúdo expresso possa ser significado e ressignificado muitas vezes pelo narrador; assim, diminui a possibilidade de encerrarmos o significado de um símbolo em uma única, eterna e alheia interpretação (GROF, C.; GROF, 2011).

É importante salientar que o trabalho com a respiração holotrópica influenciou a criação de outras técnicas que utilizam a respiração como centro no seu processo, como a Respiração Holorênica, criada pelo doutor em Antropologia e professor da Universitat de Barcelona Josep Fericgla em 1991, e a técnica respiratória utilizada na Terapia com Estados Ampliados de Consciência (TEAC), desenvolvida pelo médico, doutor em educação e professor da UFRGS Mauro Pozatti e pelo odontólogo e psicólogo João Lauda, da qual participei de curso de formação.

Assim, pontuo que um dos trabalhos acerca dos estados ampliados de consciência que aconteceu durante o desenvolvimento desta tese, na fase do campo, foi baseado nas teorias que emergem das pesquisas e produções sobre a respiração holotrópica, bem como foi fundamentado na experiência que tive com o trabalho formativo proposto por Mauro Pozatti e João Lauda.

3 METODOLOGIA OU SOBRE MAPAS, VENTOS E ESTRELAS

Fresta 3 – Caminhos



Fonte: O autor (2019)⁴⁴.

As seguintes linhas visam discutir, justificar e evidenciar minhas escolhas metodológicas para o desenvolvimento desta tese, bem como situar a a/r/tografia como importante referência no processo de construção desta investigação que trata

⁴⁴ Fotografia (Serra da Capivara, Piauí), edição e colagem do autor; texto de Rumi.

da produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência. Para tanto, apresento um breve histórico da Pesquisa Baseada em Artes e da Pesquisa Educacional Baseada em Artes, compreendendo esta como uma especificidade da primeira e, ainda, a *a/r/tografia* como um tipo de Pesquisa Educacional Baseada em Artes. Em um segundo momento, analiso a possibilidade de olhar para a *a/r/tografia* pela perspectiva da fenomenologia. E finalizo o capítulo dispondo sobre como se deu o trabalho de campo da pesquisa baseado na criação de duas comunidades de prática.

3.1 A/R/TOGRAFIA: UMA POSSIBILIDADE METODOLÓGICA

Antes de iniciar a discussão, julgo importante pontuar que a investigação proposta nesta tese se encontra no rol das pesquisas qualitativas, em virtude da metodologia escolhida, mas também sobretudo pelos objetivos de estudo. Embora particularmente pense que, ao sustentar a dicotomia quantitativo/qualitativo, se corre o risco de aportar, atualmente, algum tipo de limitação às investigações, optei por assumir essa escolha, pois, como relatado, se relaciona com opções teórico-metodológicas, epistemológicas e inclusive políticas que se estabelecem desde os objetivos propostos. Segundo Gómez, Martínez e Toro (2016, p. 70), a pesquisa qualitativa poderia empreender ações que se destinam a responder:

a significatividade ao invés da representatividade dos dados; a compreensão contextual da realidade definida por seus protagonistas e não a explicação causal e *a priori* das realidades psicológicas e sociais definidas do ponto de vista dos pesquisadores-observadores; a saturabilidade dos dados como critério de suficiência e redundância de informações ao invés da técnica de amostragem realizada probabilisticamente; a objetividade entendida como um consenso intersubjetivo entre pesquisadores e pesquisados antes de excluir a participação da subjetividade do pesquisador; a compreensão da complexidade da realidade e do subjetivo em seu contexto 'natural' e não o controle exaustivo de variáveis em contextos artificializados; e apontar para a probabilidade das descobertas, em vez do estabelecimento de verdades objetivas, universais e absolutas.

Outro ponto relevante a ser considerado, o qual será discutido durante este capítulo, é a ideia de que a metodologia, conforme propus, é um processo que partiu de alguns indicativos, mas que foi sendo construído ao longo da investigação.

Oliveira e Charreu (2016, p. 378) destacam que esta é uma potente justificativa para a opção por esse tipo de viés:

Talvez, o maior argumento para a adoção dessas metodologias seja assumir que a pesquisa é um caminho construído no próprio percurso da investigação e que, neste caso, não há metodologia prévia à existência do processo, ou seja, não se trata de ter a priori uma metodologia de investigação sobre a qual apoiar a pesquisa, se trata exatamente do contrário. É o processo que irá configurar a metodologia.

Dessa maneira, o trabalho aqui apresentado se constituiu a partir de deslocamentos pelos campos das subjetividades, considerando a complexidade inerente aos fenômenos, o ponto de vista dos indivíduos envolvidos e as interferências do processo na construção das ações metodológicas adotadas na pesquisa.

3.1.1 Situando a Pesquisa Baseada em Artes

Desde a década de 1970, na Universidade de Stanford, Elliot Eisner já se aproximava do campo de investigação sobre Pesquisa Baseada em Artes (PBA)⁴⁵ (CARVALHO; IMMIAOVSKY, 2017; DIAS, 2013; TELLES, 2006); porém, foi em 1993 que, segundo o próprio Eisner (2008, p.17-18) apud VIADEL, 2012, p. 23, tradução nossa⁴⁶), a metodologia ganhou um espaço dedicado:

Foi em 1993, quando aos membros da Associação Americana de Investigação Educativa (AERA) foi oferecido, pela primeira vez, um curso de investigação baseada nas artes. O curso foi sediado em Stanford e, desde então, tem-se oferecido praticamente todos os anos, tanto em Stanford quanto na [universidade] estatal do Arizona. Meu propósito ao organizar o curso veio da tensão que sentia pessoalmente entre ser acadêmico e ser alguém imerso nas artes. A tensão estava relacionada com a ideia de que as artes poderiam ser utilizadas de um modo produtivo para ajudar-nos a compreender

⁴⁵ Esta é uma tradução literal do termo original em inglês “*Arts-Based Research*” (ABR); também se encontra, em português, o termo “Investigação Baseada em Artes” (IBA).

⁴⁶ “*Fue en 1993 cuando a los miembros de la Asociación Americana de Investigación Educativa (AERA) se les ofreció por primera vez un curso de investigación basada em las artes. El curso tuvo lugar em Stanford y se ha estado ofreciendo prácticamente todos los años desde entonces, tanto en Stanford como en la [universidad] estatal de Arizona. Mi propósito al organizar el curso provenía de la tensión que sentía personalmente entre ser académico y ser alguien inmerso en las artes. La tensión estaba relacionada con la Idea de que las artes podrían ser utilizadas de un modo productivo para ayudarnos a comprender más imaginativamente y más emocionalmente los problemas y las prácticas que merecen atención en nuestras escuelas.*”

mais imaginativamente e mais emocionalmente os problemas e as práticas que merecem atenção em nossas escolas.

Fernández e Dias (2017) afirmam que Elliot Eisner e Tom Barone foram os primeiros a utilizar, em 1993, oficialmente o termo *Arts-Based Research* (ABR), na Universidade de Stanford, embora o termo já fosse utilizado informalmente desde a década de 1980. Oliveira e Charreu (2016, p. 371) concordam que Barone e Eisner foram pioneiros na sistematização de um campo metodológico, a PBA, que possibilitaria “aumentar a nossa compreensão sobre determinadas atividades humanas por intermédio de meios e processos artísticos”. Assim, a PBA seria uma forma de pesquisa qualitativa que:

[...] utiliza procedimentos artísticos, sejam estes literários, cênicos, visuais ou performativos, para dar conta de práticas de experiências nas que tanto os diferentes sujeitos (pesquisador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas experiências revelem aspectos que não são visíveis em outro tipo de investigação. (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 372)

Se a PBA é uma perspectiva metodológica que articula processos artísticos com diversos campos do conhecimento, a Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA)⁴⁷, segundo Carvalho e Immanovsky (2017), caracteriza-se como uma perspectiva metodológica que faz uso de processos e produtos artísticos no sentido de investigar, problematizar e compreender, especificamente, questões educacionais. Logo, a PEBA é um tipo de PBA que se ocupa diretamente das investigações no campo da educação.

Nesse contexto, pesquisadores vinculados ao campo da arte e educação têm investido nessa relação de outro modo: incorporam os próprios processos e produtos artísticos aos procedimentos e ao relato de uma investigação. Esse modo de vincular arte e pesquisa no campo da Educação corresponde à Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA). (CARVALHO; IMMIAOVSKY, 2017, p. 224)

Em relação ao trabalho de Eisner, os autores supracitados ainda destacam que, utilizando a arte como elemento fundamental para suas investigações, cujos objetivos eram teorizar acerca da prática de pesquisa de críticos ligados à educação,

⁴⁷ Esta é uma tradução literal do termo original em inglês “*Arts-Based Educational Research*” (ABER); encontra-se, ainda, na literatura em português o termo “Investigação Educativa Baseada em Artes” (IEBA).

ele “abriu espaço para discussão sobre a utilização da arte como metodologia de pesquisa, e não apenas como objeto de estudo” (CARVALHO; IMMIANOVSKY, 2017, p. 226). Luciana Gruppelli Loponte, professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, complementa, ressaltando a importância da aproximação de perspectivas teóricas e práticas artísticas no que tange aos modos de pesquisar a docência. A autora indica que a arte serve como “plataforma” para investigações:

Contaminados com essas e outras indagações de cunho mais filosófico, é que propomos essa investigação, tendo a arte tanto como objeto de nossas preocupações em relação à educação, em especial com formação docente, quanto como modo de olhar e pensar ou como ‘plataforma’ da qual partem nossas inquietações. (LOPONTE, 2018, p. 11)

Assim, a prática artística passa a compor parte significativa em pesquisas sobre educação que utilizam o viés da PEBA, o que possibilita que surjam novos olhares sobre os fenômenos do campo da educação, fomentando a produção de diferentes ações e intervenções. Contudo, como se tratam de modos de operar relativamente novos no âmbito da academia, é esperado que se encontre ainda alguma resistência à sua aceitação. Oliveira e Charreu (2016) apontam que diversas universidades com destacada tradição em pesquisa e atentas à inovação já acolheram tais propostas metodológicas, como é o caso, por exemplo, da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, e da University of British Columbia, no Canadá. No contexto nacional, temos como exemplos a UnB, a UFRGS e a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Segundo os autores:

Isso significa que a geração e concepção de novas plataformas investigativas que têm a arte como importante referencial não é um fenômeno marginal, de universidades e centros acadêmicos periféricos, ao contrário, elas estão hoje a ser geradas por instituições de prestígio. (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 367)

Em uma pesquisa realizada no Canadá, nota-se a consolidação dessas abordagens, principalmente no que se refere ao campo da educação. A investigação intitulada *Analisando as práticas dos novos acadêmicos: teses que usam metodologias de pesquisa em educação baseadas em arte* (SINNER et al., 2013) discute e apresenta 40 estudos, entre teses e dissertações, oriundos da University of British Columbia que utilizam, como sugere o título do artigo, metodologias de

pesquisa em educação baseadas em arte. Nesse estudo, os investigadores perceberam, analisando os mais diversos trabalhos, que não existe uma maneira única de se realizar uma PEBA, mas uma polifonia combinada com distintos interesses e variedades de abordagens. Assim, cabe destacar alguns pontos que, segundo Hernández (2013), são aportados pela investigação baseada em artes: é um tipo de metodologia que pode ser utilizado para “capturar o inefável”, o que é difícil expressarmos em palavras; serve para comunicar de forma mais “holística”, integrando concomitantemente aspectos da totalidade e da parte do que presenciamos; sugere corporalizações e instiga respostas também corporalizadas; propicia tornar o ordinário extraordinário, o que nos convidaria a considerarmos outras possibilidades de percebermos ou agirmos.

Dessa maneira, após investigar sobre as Pesquisas Educacionais Baseadas em Artes e suas possibilidades e limites, optei por aprofundar minha proximidade com uma perspectiva metodológica chamada de *a/r/tografia*.

3.1.2 *A/r/tografia*

A *a/r/tografia* é uma prática de PEBA que foi criada no Canadá, na Faculdade de educação da University of British Columbia. Conforme Rita Irwin (2013a), uma das criadoras da metodologia, a *a/r/tografia* é um tipo de pesquisa qualitativa que dialoga diretamente com a pesquisa-ação. Sobre sua criação, a autora coloca:

Nosso grupo envolvia estudantes de mestrado e em algumas ocasiões tivemos a participação de estudantes de doutorado também. Foi junto a esse grupo misto de estudantes, e afetados pelo que realizávamos, que o termo *A/r/tografa* surgiu. Estava escrevendo um capítulo de um livro e o nome ‘grupo de pesquisa-ação’ parecia não fazer justiça ao que realizávamos. Falávamos de forma eloquente da prática em arte, da prática pedagógica, mas não tínhamos um termo para falar dessas práticas como pesquisa. Precisávamos disso e então fomos estruturando a *A/r/tografia*. (IRWIN, 2016, p. 12)

A palavra *a/r/tografia* inicia com o acrônimo “A/R/T” que indica os termos em inglês *Artist*, *Researcher* e *Teacher* (Artista, Pesquisador e Professor), bem como faz menção a “*Art*” (arte). Sobre isso, Irwin (2016) afirma que a metodologia tem base na prática e ideias do artista, pesquisador e professor e principalmente no que está entre cada uma dessas definições. Ela destaca também que a divisão com as

barras, na época da criação do termo, foi intencional, no sentido de não sugerir a integração das identidades em uma só, mas que a investigação é o encontro de três práticas distintas – do artista, do pesquisador e do professor –, ainda que, muitas vezes, se trate da mesma pessoa. Segundo Sinner et al. (2013), a criação da a/r/tografia como terminologia e conjunto de conceitos figurou pela primeira vez na literatura acadêmica no ano de 2003.

Embora não pelo campo da a/r/tografia, essa perspectiva de considerar construções que emergem de ações de um artista/pesquisador/professor é uma tendência bastante evidenciada atualmente nos ambientes acadêmicos que dialogam com as Artes, sobretudo nos espaços que optam por abordagens mais contemporâneas no que tange à educação e suas relações, como, por exemplo, no caso do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). No Projeto Político-Pedagógico (PPP) do curso referido, encontram-se menções à formação que atente a esse viés. Quando o documento trata do perfil do egresso, indica que “O Licenciado em Dança da UFRGS é o professor que atua no ensino da dança e que percebe a produção artística como forma de produção do conhecimento humano, articulando-a a prática docente e à realização de pesquisas em dança” (UFRGS, 2018, p. 5). Também aponta que uma das missões do curso é:

[...] contribuir no desenvolvimento de uma área de conhecimento ainda em consolidação na universidade brasileira, problematizando as relações entre a produção artística, o ensino da dança e a elaboração de conhecimento decorrente da interdependência dessas práticas. (UFRGS, 2018, p. 6)

Assim, a a/r/tografia surge no campo da pesquisa em educação, com a particularidade de propor investigações também por meio de processos artísticos, como um convite a uma abordagem à educação por caminhos não convencionais, buscando reflexões e soluções igualmente não convencionais. É evidente que surge como uma possibilidade complementar ao que já se faz contemporaneamente em termos de pesquisa e não se propõe a invalidar ou tornar menos importantes ou eficientes outras alternativas. Irwin (2013a, p. 28), discorrendo sobre a Pesquisa Educacional Baseada em Artes, afirma que:

Através das artes, uma percepção expandida sobre eventos, condições e encontros agencia pesquisadores e espectadores a alcançarem novos entendimentos sobre o que pode levar a melhorias na política educacional ou práticas educativas.

Como reportado anteriormente, a a/r/tografia pode ser considerada dentro do grupo maior e mais genérico da PEBA; porém, existem especificidades que a caracterizam como uma atividade particular:

Se a A/r/tografia é um método de pesquisa que se baseia também na arte, o que difere a prática a/r/tográfica de outras formas de Pesquisa Educacional Baseada em Arte? Elas se referem à investigação mediante representações estéticas e artísticas. Já a prática a/r/tográfica situa a produção artística no centro do processo de investigação, ou seja, não há apenas a utilização de produções artísticas na investigação, mas o próprio desenvolvimento de práticas artísticas. Por meio de processos artísticos, busca-se problematizar, questionar, investigar e produzir conhecimento. (CARVALHO; IMMIANOVSKY, 2017, p. 230-231)

Posto isso, saliento que optei por trabalhar, nesta tese, a partir de uma abordagem com influência da a/r/tografia. Cabe ressaltar que, embora um dos objetos de estudos desta pesquisa seja a dança, a perspectiva a/r/tográfica não é adequada apenas porque se trata de um estudo que se desenvolve também pelo campo das artes, mas porque conta com uma série de fatores que são coerentes com a forma que penso, com a forma que propus esta investigação, assim como com a forma que crio. Desse modo, a a/r/tografia, no contexto desta pesquisa, acaba agindo recursivamente, sendo ela meio e produto que emerge do meio ao mesmo tempo e reiteradamente. Para Irwin (2013a, p. 30), o fazer do a/r/tógrafo é reflexivo, recursivo, refletivo e responsável:

Reflexivo, ao repensar e rever o que aconteceu antes e o que pode advir; recursivo ao possibilitar que suas práticas espiralem por meio de uma evolução de ideias; refletivo ao questionar seus próprios preconceitos, suposições e crenças; responsável ao assumir o encargo de agir eticamente com seus participantes e colegas.

Outro fator que encaminhou essa influência metodológica é que, como é foco deste trabalho a produção de conhecimento em dança e me interessa, especialmente, o processo no qual se dará essa produção, optei por abordar este estudo por um viés que tenha um destaque no olhar processual. A respeito disso, em relação à prática a/r/tográfica, Irwin (2013a, p. 29) expõe que:

Para alguns pesquisadores, as ideias de artefatos artísticos serem considerados dados de pesquisa e processos da investigação serem admitidos como interpretação de dados são difíceis de aceitar. A razão para isto é que os dados são, muitas vezes, entendidos como informação verificável, organizada e/ou simbólica. A/r/tógrafos preferem pensar sobre as práticas de artistas e educadores como ocasiões para a produção de conhecimento. O processo de investigação torna-se tão importante, às vezes até mais importante, quanto a representação dos dados alcançados.

Ainda sobre esse assunto, Carvalho e Immianovsky (2017, p. 228-229), denominando-a uma “perspectiva performativa”, indicam que ela:

[...] centra-se na prática, na ação e na produção artística, ou seja, a produção artística não é apenas incorporada ao relato da investigação, mas é utilizada no próprio processo da investigação. A arte, assim, passa a influenciar os procedimentos da investigação, ou ser ela mesma um procedimento.

Como meu trabalho trata exatamente do fenômeno a ser estudado por esse viés, penso que este tenha sido um caminho profícuo. Outro motivo que me levou a essa escolha é que o processo artístico estudado, bem como o que emergiu desse processo, serviu como procedimento de investigação, mas também como meio de comunicar o que se construiu, do ponto de vista acadêmico. Sendo um trabalho na área das artes visuais, Sinner et al. (2013, p. 109) exemplificam isso da seguinte maneira: “Por exemplo, a criação de uma pintura pode servir como fonte primária de dados para uma investigação, e mesmo a pintura pode ser exibida como um meio de partilha de entendimentos da investigação”.

Instigou igualmente essa opção metodológica a possibilidade de estruturação do campo desta pesquisa pela criação de uma “comunidade de prática”. Irwin (2013b) salienta que uma potente maneira de construir um trabalho com um viés a/r/tográfico é a partir da constituição desse tipo de grupo. Para a autora, “Uma comunidade de prática a/r/tográfica é uma comunidade de investigadores trabalhando como artistas e pedagogos” (IRWIN, 2013b, p. 157). Ela destaca ainda que uma comunidade de prática se configura como uma oportunidade de pesquisar juntos e que as investigações de cada participante podem ter um interesse direto em comum ou cada uma tratar de um assunto independente, mas que o fato de trabalhar a partir de um coletivo possibilita compreensões mais densas e a chance do experimento de caminharmos pelas sendas da incerteza, ambiguidade e improvisação provocadas pela presença do outro (IRWIN, 2013b).

Nesse mesmo estudo, Irwin (2013b) aponta que é importante que as comunidades de prática no contexto da a/r/tografia observem o que chama de “compromissos”: o compromisso com uma maneira de ser/estar no mundo; o compromisso com a investigação; o compromisso com a negociação do engajamento pessoal em uma comunidade de pertença; e o compromisso com a criação de práticas que problematizem e reflitam a diferença. A própria autora complementa sua definição de comunidade de prática:

Resumindo, uma comunidade de prática a/r/tográfica é uma comunidade de investigadores que trabalham como artistas, pesquisadores e pedagogos comprometidos ao engajamento pessoal em uma comunidade de pertença que problematiza e reflete sobre as diferenças. (IRWIN, 2013b, p. 165)

Retomando a discussão acerca do acrônimo que compõe o termo a/r/tografia, o caráter híbrido entre as identidades de artista, pesquisador e professor é também um motivo que me levou a considerar uma abordagem pela via dessa metodologia, tanto porque me vejo nesta condição, como porque percebo o mesmo no grupo de pessoas que dialogou comigo na fase de campo deste trabalho. Ainda, esta é uma perspectiva que é destacada em meu contexto de trabalho, o curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, o qual, conforme exposto anteriormente, busca formar profissionais que articulem bem os três fazeres: do artista, do pesquisador e do professor. Irwin (2013b, p. 128) chama essa articulação de mestiçagem:

A mestiçagem é geralmente reconhecida em relacionamentos hifenizados. As identidades do artista-pesquisador-professor frequentemente causam lutas interiores quando indivíduos tentam carregar o peso das tradições e conquistas disciplinares enquanto experimentam e criam novas maneiras de saber, praticar e criar. A mestiçagem é um ato de interdisciplinaridade.

Concordo com a autora a partir de uma identificação teórica, bem como na prática de sentir-se “hifenizado”, embora discorde no que tange à interdisciplinaridade, pois penso que tanto a metodologia quanto o trânsito entre essas três identidades remetem mais a um agir transdisciplinar do que interdisciplinar. Acredito que os fazeres e saberes estão sim nas disciplinas e entre elas, mas fundamentalmente através e além delas, como aponta a perspectiva transdisciplinar (NICOLESCU, 1999). Além disso, julgo mais adequada uma abordagem baseada na transdisciplinaridade, uma vez que o artigo quinto da carta

da transdisciplinaridade (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994, não paginado, apud NICOLESCU, 1999, p. 161-165) aponta justamente para o que a PBA sugere, ou seja, um diálogo mais profundo entre os diferentes campos do conhecimento humano, no qual a arte e a ciência caminham, cada uma com suas particularidades, lado a lado.

A visão transdisciplinar é resolutamente aberta na medida que ultrapassa o campo das ciências exatas devido ao seu diálogo e sua reconciliação, não apenas com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência interior. (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994, não paginado, apud NICOLESCU, 1999, p. 161)

A possibilidade de articulação com outros métodos, instrumentos e perspectivas foi outro motivo da opção pela perspectiva da a/r/tografia. Creio que, na construção da minha pesquisa, a liberdade nas escolhas processuais – durante o processo, inclusive – foi ponto fundamental, uma vez que considero que a investigação tenha sido construída também a partir de si mesma.

3.1.3 A/r/tografia e o olhar fenomenológico: possibilidades de diálogos

Uma abordagem a partir da a/r/tografia, como já mencionado, admite dialogar com diversas correntes e possibilidades metodológicas. Durante os movimentos para a construção desta tese, percebi que as discussões que partem do viés da fenomenologia encontram vários pontos comuns com a perspectiva metodológica aqui adotada. Então, esta pesquisa partiu de um viés sistêmico e se estruturou por uma abordagem a/r/tográfica com influência da fenomenologia, principalmente no que tange ao diálogo com o campo e com o material que emergiu dessa relação. Dessa maneira, “É sobre descrever e não sobre explicar nem analisar” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. II, tradução nossa⁴⁸).

Assim, a fenomenologia, além de uma perspectiva metodológica, aqui se configurou como uma postura, um modo de abordagem. Destaco que a minha aproximação com a fenomenologia se dá pelos estudos de Merleau-Ponty (1990, 2014) e de outras autoras e autores que dialogam a partir dele. Essa vinculação com a fenomenologia de Merleau-Ponty (1990, 2014) se justifica por, pelo menos, três

⁴⁸ “Il s’agit de décrire, et non pas d’expliquer ni d’analyser.”

motivos: por tecer um diálogo direto com as questões da arte e do corpo; pela sua ligação com os estudos em psicologia e, principalmente, nesta tese, com a perspectiva transpessoal; e por estruturar-se com vistas à descrição da percepção dos indivíduos.

Esse “ponto de vista corporal” é um “reconhecimento de que nós mesmos somos o fenômeno que uma fenomenologia da percepção deve tentar descrever. A percepção não é algum objeto exótico ou processo em algum lugar lá fora no mundo, é nós”. (CARMAN, 2008, p. 95 apud GUILHERME; FREIRE, 2015, p. 788, tradução nossa⁴⁹)

Como esta tese tem como um dos temas centrais o estudo das artes, sobretudo da dança, as questões corporais atravessam o tempo todo minhas reflexões e propostas de ações. Porém, Merleau-Ponty (2014) vai além e destaca o corpo como o lugar onde acontece o conhecimento. Ademais, salienta que a experiência de nossa existência se dá a partir do corpo. Guilherme e Freire (2015, p. 787, tradução nossa⁵⁰), versando sobre a teoria do *embodiment* de Merleau-Ponty (2007) e sua influência na literatura educacional e filosófica, apontam que:

Ela contrasta o corpo objetivo com o corpo fenomenal; isto é, o corpo fisiológico do indivíduo com o próprio corpo como se o experimentasse. Para Merleau-Ponty, experimenta-se o corpo como uma entidade unificada, cheia de potenciais (por exemplo, escrevendo este artigo), e isso não depende da compreensão teórica do corpo como entidade fisiológica. Como seres humanos, isso é parte integrante de nossa condição existencial e, portanto, ser ‘*embodied*’ é algo fundamental para nossa experiência de nós mesmos, do mundo e, crucialmente, dos Outros.

Dessa forma, é recorrente, na obra de Merleau-Ponty (1990, 2014), a relação entre corpo e produção de conhecimento, e ele reforça, em vários momentos, a centralidade do movimento nesse processo. É notório que, quando ele cita o movimento, o faz tomando as diversas possibilidades deste. Aqui, também assumo

⁴⁹ “*This ‘bodily point of view’ is an ‘acknowledgement that we ourselves are the phenomenon that a phenomenology of perception must try to describe. Perception is not some exotic object or process somewhere out there in the world, it is us.’*”

⁵⁰ “*It contrasts the objective body to the phenomenal body; that is, one’s physiological body to one’s body as one experiences it. For Merleau-Ponty, one experiences one’s body as a unified entity full of potentials (e.g. writing this article), and this is not dependent on one’s theoretical understanding of the body as a physiological entity. As human beings, this is part and parcel of our existential condition, and thus being ‘embodied’ is something fundamental to our experiencing of ourselves, of the world, and crucially, of Others.*”

essa perspectiva múltipla; porém, aprofundo-a a partir dos estudos do corpo em dança. Assim:

Meu movimento não é uma decisão de espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, alguma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão. Eu falo acerca de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele se move, meu movimento se desdobra. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia de um si [...]. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18, tradução nossa⁵¹)

Retomando a discussão para o campo do movimento enquanto um ato expressivo, por via da arte, Nóbrega (2008, p. 141-142) destaca a ligação da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1990, 2014) com a arte, o corpo e seu diálogo com a psicologia:

A compreensão fenomenológica da percepção será construída com base no diálogo com a psicologia, em especial com a Gestalt, mas também com base no diálogo com a arte [...]. A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo.

O próprio Merleau-Ponty (2014, p. 16, tradução nossa⁵²), convocando Valéry ao diálogo, ressalta a relação de corpo e arte que atravessa boa parte da sua obra:

O pintor ‘aporta seu corpo’, diz Valéry. E, de fato, não se vê como um Espírito poderia pintar. É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor converte o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas que é um entrelaçado de visão e movimento.

⁵¹ “*Mon mouvement n’est pas une décision d’esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l’étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d’une vision. Je dis d’une chose qu’elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n’est pas dans l’ignorance de soi, il n’est pas aveugle pour soi, il rayonne d’un soi [...].*”

⁵² “*Le peintre ‘apporte son corps’, dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C’est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n’est pas un morceau d’espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.*”

Na dança, além do corpo como o produtor da arte, ou seja, é o corpo que manipula o pincel ou escreve o poema, ele também é a própria comunicação do processo artístico. Acerca dessa relação entre corpo, movimento e dança, Dantas (1999, p. 10) afirma:

Sendo assim, a sensibilidade entendida como possibilidade de conhecimento, como uma forma de apreensão da realidade, permeada pela experiência vivida e compartilhada com o outro foi uma das vias para entender não só o movimento que se torna dança como o corpo que se transfigura em formas coreográficas.

E complementa:

O corpo fenomenológico permite considerar o corpo como lugar privilegiado da existência: o corpo é o fundamento das ações do sujeito no mundo; o corpo fenomenológico permite compreender a experiência corporal vivida através da dança como uma maneira de aceder ao mundo. Esta experiência favorece a elaboração de saberes que são, antes de tudo, saberes corporais. Identifico nas concepções do corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante os atributos deste corpo fenomenológico, um corpo que possibilita conceber a dança como uma experiência do corpo vivido a partir da intensificação da presença corporal. Desta maneira, através do ato de dançar, o bailarino se transforma num campo de presença, condensando o passado, o presente e o futuro em seu corpo. (DANTAS, 2009, não paginado)

Além da arte, a fenomenologia encontra lugar nas discussões sobre educação e sua relação com o corpo, ou melhor, de como a educação se dá pelo corpo ou a partir do corpo. Sobre essa relação, Nóbrega (2010, p. 14) declara:

Essa estesia⁵³ do corpo pode ser experimentada na educação não somente em componentes curriculares como arte ou educação física, mas em todos os momentos nos quais a aprendizagem faça sentido para os professores e estudantes, criando condições para que os participantes do processo possam rever e acrescentar sentidos, criar, descobrir, imaginar, sentir, pensar, dizer, calar. Em todos os momentos nos quais o conhecimento seja carregado de subjetividade, nos relatos das experiências vividas, na escuta do outro. [...] Em todos os momentos nos quais a educação possa pensar o mundo de toda a gente, privilegiando o diálogo entre a vida e o conhecimento.

⁵³ “A estesia é uma noção trabalhada por Merleau-Ponty em seus cursos no *Collège de France*. Essa noção anuncia um corpo que é capaz de sensação, mas também de expressão, de comunicação, de criação” (NÓBREGA, 2010, p. 99).

Logo, assumo aqui a posição de que a produção de conhecimento ocorre com o corpo e a partir do corpo, um corpo sensível e em constante diálogo com outros corpos, um corpo em incessante processo de construção e desconstrução. Sobre esse sensível, principalmente em relação a uma postura metodológica em ciência, cabe destacar que:

O sensível não é descartado na atitude fenomenológica, nem compreendido como algo vago, impreciso ou inadequado. [...] O corpo e a experiência de movimentos fundam a linguagem sensível, que é plástica, poética, configurando a possibilidade de uma nova compreensão do ser humano e do conhecimento. (NÓBREGA, 2010, p. 89)

Articulando tudo isso, Guilherme e Freire (2015) salientam as possibilidades de compreender o corpo, na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (1990, 2014), como o “*locus* do fenômeno da expressão” e também como “o instrumento geral da compreensão da realidade”. Explicam que “é o corpo que nos permite compreender o mundo, tanto dos objetos naturais quanto dos itens culturais, como a linguagem” (GUILHERME; FREIRE, 2015, p. 789, tradução nossa⁵⁴).

Assim, no contexto da educação, em uma triangulação entre os fazeres do artista/pesquisador/docente como aqueles que movimentam ações com e através do corpo, a fenomenologia desponta como:

[...] um aporte consistente para as proposições que colocam a pesquisa como princípio de aprendizagem e formação, e as atividades investigativas revestem-se de sentido especial enquanto ações pedagógicas que podem ser utilizadas como fundamentos da aprendizagem, configurando uma atitude transdisciplinar no professor. Esse movimento do sujeito que aprende se constitui a partir de trânsitos da percepção do si mesmo e de sua inter-relação com os demais, com as ações individuais de autoconhecimento se estabelecendo nesse ir e vir entre o individual e o social, entre o múltiplo e o uno. (ROCHA FILHO; GALLON; FLORES, 2017, p. 137)

Além das questões a respeito de corpo, arte e educação, a perspectiva fenomenológica dialoga diretamente com os estudos que versam sobre os estados de consciência, principalmente quando em diálogo com o viés transpessoal. Essa perspectiva é, com frequência, adotada como uma possibilidade de investigação que leva em conta a percepção dos indivíduos como ponto fundamental a ser

⁵⁴ “*It is the body that enables us to make sense of the world, of both natural objects and cultural items, such as language.*”

considerado: “A consciência pode ser estudada fenomenologicamente por meio dos relatos de experiências subjetivas feitos de forma introspectiva pelos participantes” (CARDEÑA; PEKALA, 2013, p. 37).

Como nesta investigação foram abordados estados de consciência não usuais, e considere-os como experiências pessoais de cada indivíduo, tanto na sua percepção quanto nas escolhas sobre como e o que comunicar acerca do vivido, é fundamental perceber as experiências e os relatos como particulares, como lógicas próprias de cada indivíduo participante, com suas potencialidades e limites. Porém, quando menciono as experiências como particulares, parto do princípio de que não vivemos isolados, de que os outros são parte essencial da experiência pessoal de cada ser. Sobre isso, remetendo-se à análise de consciência de Merleau-Ponty, Guilherme e Freire (2015, p. 788, tradução nossa⁵⁵) contribuem:

Para ele, a consciência é necessariamente a experiência direta e perceptual do corpo, da realidade e do Outro, gerando o que ele chama de ‘ponto de vista corporal’. Este é o nosso ponto de vista comum e pessoal sobre o mundo e não é apenas uma perspectiva entre os outros; antes, é algo único porque cada um de nós ‘habita’ essa perspectiva corporal a cada momento de nossas vidas.

Ainda, de um ponto de vista metodológico, a opção pela perspectiva fenomenológica justificou-se por ela compreender também a investigação a partir da percepção, ou seja, tomando como informação as percepções dos indivíduos acerca dos fenômenos. Desse modo, a proposta foi olhar para o que emergiu das relações entre o campo e os outros constituintes desta pesquisa, a citar: procedimentos metodológicos, diálogo com os autores e processo de escrita como produtores de subjetividades, como possibilidades em si. Não se pretende, assim, explicar ou analisar o que surgiu no campo, mas descrever e refletir sobre isso, considerando esse processo como único, sem a intenção de produzir dados que possam ser generalizados e concebidos como verdade absoluta.

⁵⁵ “For him, consciousness is necessarily the direct and perceptual experiencing of one’s body, reality, and the Other, generating what he calls the ‘bodily point of view’. This is our own ordinary and personal point of view on the world and it is not just one perspective amongst others; rather, it is something unique because each one of us ‘inhabits’ this bodily perspective at every moment in our lives.”

Ao colocar a experiência vivida como referência para qualquer sistematização teórica, a fenomenologia rompe com o principal postulado da modernidade: o racionalismo. O predomínio da razão excludente, linear, é substituído radicalmente pelo mundo vivido, englobando o refletido e o irrefletido, a razão e a não-razão, o visível e o invisível. (NÓBREGA, 2010, p. 38)

Nesse sentido, Willig (2013, p. 284, tradução nossa⁵⁶) corrobora que a pesquisa fenomenológica coloca seu foco nas percepções e tem como objetivo “obter uma melhor compreensão de como o mundo aparece para os participantes, de como os participantes percebem e experimentam o mundo, a partir de suas próprias perspectivas”.

Dessa maneira, nesta tese, apresentou-se como mais adequado que o foco do diálogo com o campo fosse calcado na descrição da percepção dos participantes, mas partindo do pressuposto apontado acima de que essas descrições são interpretações em si; o mesmo ocorreu em relação às descrições feitas por mim, enquanto proponente da pesquisa. Concluo então que o diálogo com a fenomenologia, além de contemplar minha perspectiva no que diz respeito ao diálogo com o campo e seus diversos atores, foi coerente com a proposta metodológica da a/r/tografia quando propõe um olhar para o corpo como sensível para as subjetividades e imprevisibilidades e, principalmente, porque é aberta a um diálogo entre arte e ciência.

O mundo fenomenológico é o mundo dos sentidos e a filosofia coloca-se como realização não da verdade, mas de possibilidades de verdades. Nesse sentido, a filosofia da percepção anunciada por Merleau-Ponty desdobra diante de nós a tarefa de compreender o corpo como sensível exemplar na construção de saberes e na produção de subjetividades. Em nossa compreensão, a abordagem fenomenológica apresenta-se como uma paisagem epistêmica capaz de articular condições sócio-históricas, subjetivas e cognitivas, caminhos investigativos, novos modos de compreensão para o conhecimento. As noções apresentadas configuram uma epistemologia da qual se depreende um conceito de racionalidade em que as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, sentidos aparecem. Os sentidos apresentados podem contribuir para o debate em torno de uma fenomenologia do conhecimento que considere a condição corpórea e sensível do ser humano; bem como o diálogo entre filosofia, arte, ciência e outros saberes da cultura. (NÓBREGA, 2008, p. 147-148)

⁵⁶ “It aims to gain a better understanding of how the world appears to participants, of how participants perceive and experience the world, from their own perspectives.”

Consequentemente, longe de propor um estudo no qual a neutralidade tenha sido buscada ou desejada e, pelo contrário, almejando o máximo de imbricação possível com os fenômenos investigados, tanto por parte dos interlocutores no campo como minha enquanto pesquisador proponente deste estudo, e estes entre si, julguei coerente a perspectiva fenomenológica, pois “A fenomenologia, como tal, é um método que enfatiza a importância da experiência subjetiva ao afirmar que o homem percebe seu mundo externo de acordo com sua realidade pessoal” (GÓMEZ; MARTÍNEZ; TORO, 2016, p. 132, tradução nossa⁵⁷).

Então, as realidades pessoais, os pontos de vista, as formas de abordagem, ou seja, as personalidades foram – durante todo o processo – chamadas a dialogar como protagonistas neste trabalho. Afinal, pretendeu-se que o trabalho escrito, assim como o trabalho artístico, ambos componentes desta pesquisa, fossem autorais, levassem consigo a marca de cada um que o tocou e que essas marcas fossem também resultado do processo de investigação.

Posto isso, os estudos presentes nesta tese partiram de uma perspectiva sistêmica e foram orientados pelo viés da a/r/tografia em diálogo com a fenomenologia; basearam-se na criação de comunidades de prática, à qual pertenceram artistas-pesquisadoras-docentes orientadas pelo foco da investigação coletiva sobre a produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência. As participantes foram consideradas para além da noção de sujeitos da pesquisa e atuaram efetivamente como copesquisadoras, participando de um processo pedagógico de investigação e criação artística que se construiu fundamentado no próprio processo e no constante movimento entre os fazeres docentes, investigativos e artísticos.

Por conseguinte, em coerência com a proposta metodológica assumida, foi considerado para este estudo não o material utilizado habitualmente durante um trabalho de campo, como entrevistas, análise de registros de campo ou outros materiais coletados, e sim quais aportes o campo proporcionou a mim, como proponente desta tese, por meio da vivência nas comunidades de prática propostas. Desse modo, quando trago para o texto final algum registro realizado no campo, seja por relatos escritos, gravados em áudio ou fotografias, faço-o no sentido de tornar o texto mais incorporado, mais vivo, compondo mais como uma ilustração do processo

⁵⁷ “La fenomenología como tal es un método que subraya la importancia de la vivencia subjetiva al afirmar que el hombre percibe su mundo externo de acuerdo con su realidad personal.”

trilhado e provocando reverberações do que uma prova ou verificação de alguma afirmação. Assim, para além de dados específicos, busquei, no campo, construções teórico-epistemológicas que emergiram devido aos movimentos nas comunidades, mediados pelo comprometimento dos participantes na investigação sobre a produção de conhecimento em dança e estados ampliados de consciência, o que, por sua vez, foi mediado por trabalhos de criação artística em dança. Dessa forma, ademais da pesquisa que está, por ora, sendo comunicada pela via desta tese, cada participante das comunidades de prática lançou-se igualmente em uma pesquisa particular, com partidas e desdobramentos também particulares conforme o desejo de cada copesquisadora. Nessa direção, a seção seguinte se destina a apresentar como se desenvolveram os trabalhos no campo desde a constituição dos grupos até os deslocamentos pelas emergências no processo.

3.2 COMUNIDADES DE PRÁTICA OU SOBRE COMO CAMINHAMOS JUNTOS

O processo de criação, parceiro das incertezas do caminho, foi se fazendo junto com o trajeto e, a cada movimento, se recriando, renovando seus votos e partindo, como se fosse o primeiro passo. Na sua mala, o vivido, o que se viu, se ouviu; na sua frente, o nada ou o todo; como combustível, o intento de seguir na busca. E assim seguimos, peregrinos de nós mesmos, andarilhos em busca do caminhar.

Ainda na fase de submissão para apreciação do projeto desta tese, destaquei no texto apresentado que assumia diversas impossibilidades de definições sobre o campo e o fazia voluntariamente, pois essas indefinições, acompanhando os fazeres a/r/tográficos, são fundamentais para a possibilidade de surgimento de elementos oriundos do processo. Quanto a isso, Oliveira e Charreu (2016, p. 374) contribuem: “Se a pesquisa se constrói durante o processo de pesquisar, seria oportuno que o pesquisador se reconhecesse como alguém que se constrói na investigação”. E complementam: “Daí decorre que: nem o sujeito pesquisador nem a metodologia ‘precedem’ a investigação, mas ambos se constituem em e com o seu desenvolvimento” (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 374).

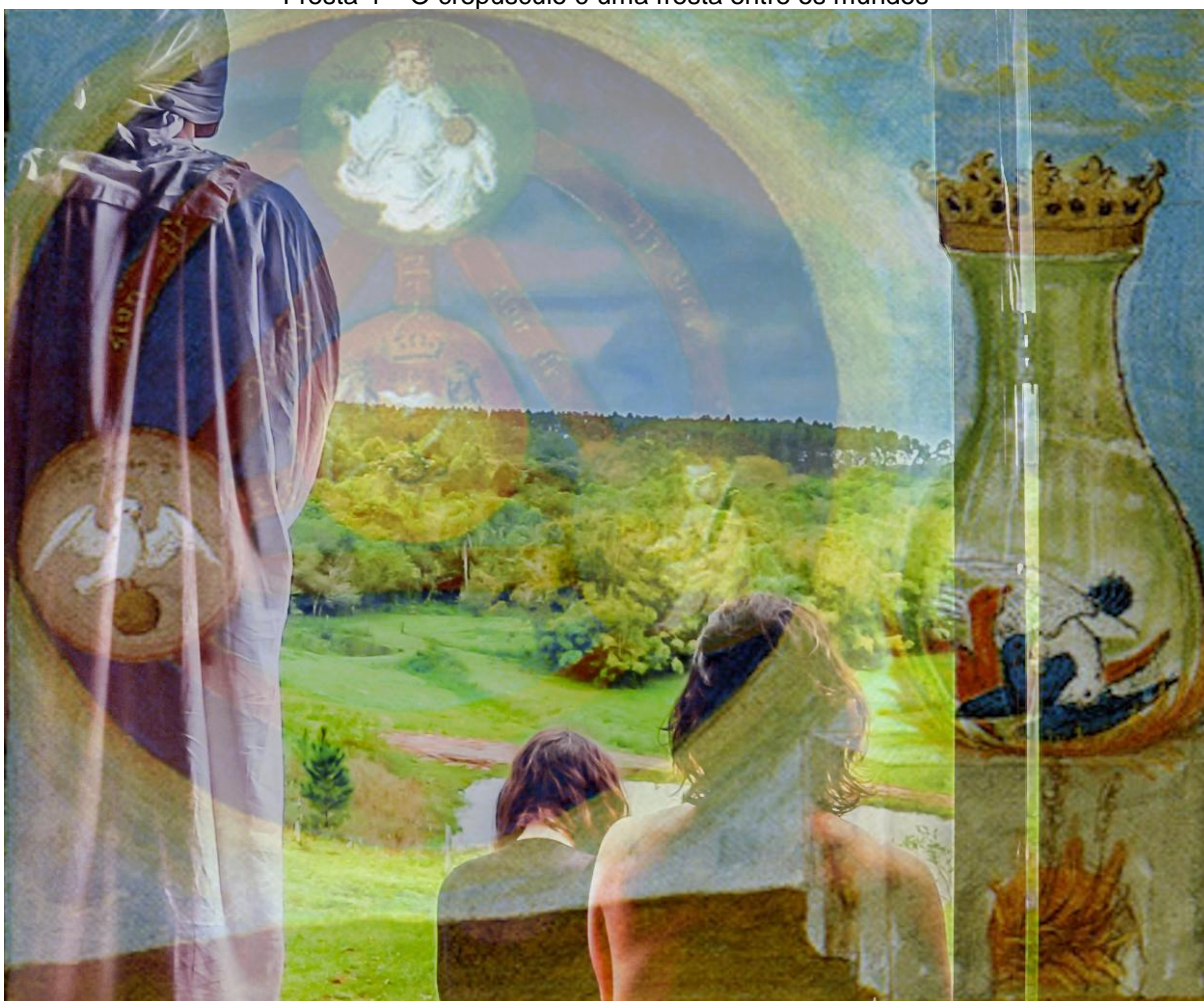
Dessarte, o trajeto na constituição das comunidades de prática para o campo desta tese foi repleto de elementos emergentes. Diversos foram os momentos que nos convidaram a seguir em frente ou mudar de direção e que se tornaram – em

consonância com a abordagem metodológica assumida – função central no desenvolvimento das ações no campo e sobretudo na construção de uma metodologia de trabalho que recursivamente foi sendo e se construindo ao mesmo tempo. É evidente que muitos elementos que fizeram parte das construções metodológicas já estavam no escopo de fazeres deste autor e das pessoas que contribuíram diretamente no processo; porém, diversas possibilidades surgiram e passaram a integrar nossas ações.

Assim, uma mudança significativa que ocorreu em relação ao exposto no projeto desta tese e emergiu em virtude das ações do trabalho no campo, na comunidade de prática inicial, e das reuniões de orientação, foi a ideia de dividirmos o campo em duas fases: uma, conforme o previsto, na qual trabalhamos em um grupo de quatro pessoas, com encontros quinzenais e imersões, e uma segunda fase, com a criação de um projeto de extensão no âmbito do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, o qual foi proposto articulado com as ações da disciplina Dança e Transpessoalidade por mim ministrada e se desenvolveu a partir de encontros semanais e imersões. Abordarei com maior dedicação cada uma dessas fases na sequência do texto.

Nesse cenário, o primeiro grupo, ou a primeira comunidade de prática, foi composto por três pessoas convidadas e por mim. Todas as componentes da comunidade tiveram a característica comum de serem profissionais artistas, pesquisadoras e docentes. Dentre os perfis das copesquisadoras desta primeira fase temos uma participante com 32 anos de idade e 14 de atuação profissional como artista, outra com 31 anos de idade e 15 anos como artista profissional e, ainda, uma com idade de 42 anos que atua há 27 anos como artista profissional. Além da atuação como artista, outro ponto em comum é a ligação com a educação e a formação docente: as envolvidas têm ou tiveram ligação com o curso de Licenciatura em Dança da UFRGS – as convidadas como estudantes, e eu como docente. A escolha das participantes se deu por esse perfil mencionado, bem como por terem domínio técnico em linguagens de dança, música e teatro. Este último fator foi fundamental, pois esta tese não se destinou a estudar procedimentos de desenvolvimento de técnicas artísticas básicas, mas presumiu investigar a partir de artistas que já dominam linguagens da cena.

Fresta 4 – O crepúsculo é uma fresta entre os mundos



Fonte: O autor (2020)⁵⁸

Logo, essa comunidade de prática teve como objetivo servir de ponto de encontro de ideias, diálogos, práticas, reflexões e produções artísticas de e entre seus membros. Esses fazeres foram guiados pelo objetivo inicial de investigar a produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência, mediados pela criação de um trabalho artístico em dança.

Realizamos, nesta primeira fase da pesquisa, durante o ano de 2019, 14 encontros com duração entre duas e quatro horas; além destes, tivemos dois encontros em imersão, um de um dia e outro em um final de semana, os quais juntos tiveram a duração aproximada de 50 horas, totalizando mais de 100 horas de atividades coletivas. Nesses encontros, desenvolvemos diversas ações: lemos e discutimos textos, trabalhamos com vídeos e imagens, dançamos, estruturamos produções artísticas e refletimos sobre o processo, tudo isso a partir da intervenção

⁵⁸ Fotografia de Juliano Rossi e edição do autor, imagem na composição oriunda da obra *Aurora Consurgens* séc. XVI.

de práticas de ampliação de consciência, como trabalhos meditativos, práticas corporais e jornadas de tambores e respiração que serão apresentadas na Seção 4.2. Na condução dos encontros, partimos de um conjunto de práticas propostas por mim e pelas copesquisadoras convidadas; porém, conforme o trabalho se movimentou, processos e práticas emergiram e ajudaram a constituir o que seria a metodologia de produção de conhecimento em dança, um dos objetivos desta tese. Cabe destacar que a produção artística que intencionamos desde o início dos encontros serviu de motor para a elaboração da metodologia de trabalho, mas principalmente como um ponto arquimediano⁵⁹ fora do mundo ordeiro e consciente. Assim, a relação com a obra artística nos colocou na posição de construtores e sob o efeito dela como procedimento de criação artística, metodológica e epistemológica.

Conforme mencionado, durante o processo de construção desta tese, uma possibilidade de desvio no programado nos convidou a repensar nossas ações. Então, no decorrer dos trabalhos na comunidade de prática da fase um, em reuniões de orientação e após a apresentação do projeto desta tese na fase de qualificação, emergiu a necessidade de convidarmos outras pessoas para trilharem o processo conosco. Essa demanda surgiu do questionamento sobre o que resultaria da proposição das atividades desenvolvidas no processo da comunidade de prática da fase um, e também no sentido de pensarmos a proposta metodológica em um contexto de ensino, no qual os processos educativos atravessariam as propostas de forma mais direta.

Logo, surgiram duas grandes possibilidades: articularmos o trabalho em uma disciplina que ministrou no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS⁶⁰, intitulada Dança e Transpessoalidade, que aborda diretamente o tema dos estados não usuais

⁵⁹ Jung (2013c, p, 77), abordando o processo de criação artística, fala da necessidade de estabelecermos o que ele denominou “ponto arquimediano” fora do mundo contemporâneo do criador ou criadora, através do qual se “pudesse liberar sua consciência das amarras do tempo”. Além da proposta central desta tese de investigar sobre os estados ampliados de consciência como esse ponto de apoio extracotidiano, a própria produção artística mencionada também teve esse fim.

⁶⁰ Embora já tenha mencionado o referido curso anteriormente, penso que, neste momento, cabe uma pequena apresentação para melhor contextualizar. Assim, a Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi criada em 2009 e conta hoje com um grupo de treze docentes. O curso funciona prioritariamente nos turnos da tarde e noite e está sediado no Departamento de Educação Física Fisioterapia e Dança, sendo que suas atividades acontecem, em sua grande maioria, nas dependências da Escola de Educação Física Fisioterapia e Dança da UFRGS, no Bairro Jardim Botânico, na Cidade de Porto Alegre. O ingresso se dá por uma entrada anual de 30 calouros e tem aproximadamente, no ano de 2019, 200 estudantes vinculados. O curso teve sua primeira reformulação curricular implementada em 2013, quando a disciplina referenciada tornou-se parte da grade curricular.

de consciência na perspectiva dos estudos transpessoais, ou lançar um projeto de extensão, na mesma instituição, com o objetivo de propor um espaço de estudo visando à produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência. Acabamos, então, optando por um formato misto: o projeto de extensão proposto ocorreu em paralelo à disciplina supracitada. Essa escolha se deu principalmente pelos motivos éticos de possibilitar às participantes a livre opção de vincular-se ou não ao projeto. Assim, tivemos participantes na atividade de extensão que também estavam matriculados na disciplina e outras que estavam apenas vinculados via extensão.

O projeto de extensão se desenvolveu na forma de 14 encontros semanais de três horas e dois encontros de finais de semana, os quais totalizaram em torno de 70 horas de trabalho em imersão, somando mais de 100 horas de atividades coletivas no projeto. Participaram do projeto as 3 participantes da primeira fase e 13 pessoas que se candidataram voluntariamente, para o que se exigia, além da disponibilidade dos horários e interesse no tema, o compromisso de trabalhar com atividades de produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência. Então, dentre as participantes, estavam as artistas que trabalharam na comunidade de prática na primeira fase, as quais optaram por seguir com os trabalhos junto com o grupo maior; estudantes do curso de Licenciatura em Dança; e uma pessoa, externa ao curso de dança que se vinculou ao projeto pelo interesse de investigar a produção de conhecimento em dança e estados de consciência.

Imagem 3 – Esquema da composição das comunidades de prática



Fonte: O autor (2020)⁶¹

É importante destacar que a presente pesquisa foi construída observando o disposto na Resolução n.º 510, de 7 de abril de 2016, do Conselho Nacional de Saúde, que trata de normas para pesquisas em ciências humanas e sociais. Parti do princípio de que esta pesquisa não ofereceu riscos maiores do que os existentes na vida cotidiana das pessoas participantes da investigação. Cabe destacar que as envolvidas são adultas, com histórico de prática de dança e criação. Como esta tese optou pela perspectiva da metodologia a/r/tográfica, e, nesse âmbito, a construção e possível publicização de um trabalho artístico é parte do processo de investigação, julgo importante sublinhar que as copesquisadoras envolvidas terão a opção de aceitar ou não sua vinculação a algum trabalho posterior à investigação e, qual seja a decisão pessoal de cada membro da comunidade acerca disso, comprometo-me em torná-la soberana e executável no contexto da decisão.

Antes do início dos trabalhos na comunidade de prática, foi apresentada às integrantes, de forma nítida e acessível, a natureza desta pesquisa e informados a

⁶¹ Composição e edição do autor sobre imagem do manuscrito “*Chants royaux en l’honneur de la Vierge au Puy d’Amiens*”, do século XVI.

justificativa, objetivos, métodos e potenciais riscos e benefícios do trabalho. O consentimento e esclarecimento da pesquisa foram registrados, nas duas comunidades de prática, em filmagens que se encontram em meu arquivo pessoal. A opção pelo vídeo segue a normativa da resolução supracitada quando menciona que o termo deve acompanhar as características das participantes da pesquisa, em consonância com a abordagem metodológica proposta. Além disso, foi solicitada a assinatura de um termo de autorização de imagem para utilização das imagens no contexto da tese, ainda que sem revelar as identidades.

Portanto, finalizamos compondo duas comunidades de prática: uma, na primeira fase, com quatro artistas/docentes/pesquisadoras; e outra, na segunda fase, a partir do projeto de extensão. Dessa maneira trabalhamos com o objetivo de pesquisar sobre a produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência, utilizando a a/r/tografia como inspiração metodológica e lançando mão de uma produção artística em dança como parte da metodologia de investigação. As práticas de ampliação de consciência que utilizamos foram conduzidas a partir de trabalhos construídos com base nos estudos de Grof e Grof (2011), Grof (2000, 2015, 2017) e Harner (2017,2019) e serão descritas no capítulo 4.2.

É importante mencionar que, embora não tenha sido pré-requisito para participação na segunda fase da pesquisa a vivência anterior como artista, pesquisadora ou docente, todas as participantes possuíam – em diferentes níveis – tal perfil, por estarem vinculadas ao curso de Licenciatura em Dança, que trabalha nessa perspectiva. A única participante que não possuía vínculo com a instituição, por motivos particulares, da mesma maneira se enquadrava nessas características. Dessa forma, a segunda comunidade de prática também se constituiu de artistas/docentes/pesquisadoras, com a diferença de que as da primeira fase já possuíam notória atuação profissional nesse perfil.

Posto isso, o capítulo seguinte dedica-se a discutir e apresentar as emergências do processo de investigação, fazendo referência ao vivenciado no campo acima descrito, nas articulações com os autores que embasam esta pesquisa e na minha reflexão enquanto proponente da tese.

Imagem 4 – Fotografia do local das imersões da segunda fase



Fonte: O autor (2019).

4 EMERGÊNCIAS DO CAMPO OU SOBRE O QUE FAZER QUANDO O MISTÉRIO APARECER

No intento de refletir acerca de importantes elementos que a metodologia proposta movimentou no campo da produção de conhecimento em dança, reporto-me a alguns indicativos que surgiram durante o processo de investigação. Para tanto, cabe retomar que, quando menciono “produção de conhecimento em dança”, não me refiro apenas aos conhecimentos dançados, mas a toda a miríade de elementos que compõem a complexa teia aqui definida por “conhecimento em dança”.

Assim, deparamo-nos com desde uma dança, dançada, até elementos mais sutis que compõem a teia sugerida, como as discussões sobre o que é dança ou onde estão os limites do que é dança e do que não é, bem como questões sobre de onde vem a dança e suas relações com conceitos como criatividade e criação e sobre como a relação entre dança e estados de consciência é abordada em distintos contextos sociais e culturais. Dessa maneira, mantivemos conexão com conteúdos próximos ao que seriam provocações sobre uma epistemologia da dança.

Posto isso, o capítulo corrente se dedica a apresentar as emergências do processo. Porém, antes dessa apresentação, inicio discutindo sobre o que entendo, neste contexto, como emergência e indicando como estas foram incorporadas à pesquisa sob os aportes da a/r/tografia. Posteriormente, discorro sobre a metodologia de trabalho de produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência como a emergência central a ser manifesta. Na sequência, disponho uma discussão sobre a produção de conhecimento em dança que emergiu neste estudo. Em seguida, debato os estados ampliados de consciência no contexto da metodologia desenvolvida e finalizo com considerações sobre este ciclo de estudos propostos.

Fresta 5 – Supramundo



Fonte: O autor (2019)⁶².

⁶² Fotografia (Valles Calchaquies, Argentina), edição e colagem do autor; texto de participante da comunidade de prática.

4.1 EMERGIR COMO ALINHAMENTO, ENCAIXE, CONJUNÇÃO

Em diversas ocasiões durante o corrente texto, mencionei a expressão “emergir” e, como derivações desta, “emergência”, “emergente”, dentre outras variações do vocábulo. Como penso que esta ação – a das emergências do e pelo trabalho de pesquisa – foram fundamentais na construção desta tese, optei por trazer como um dos pontos a serem discutidos a partir deste estudo o que se construiu como definição do ato de emergir.

Emergir, em sentido amplo, indica o surgimento de alguma coisa em meio a possibilidades, um nascimento, uma brotação. Nesta investigação, também assume esse caráter; porém, o destaque que opto por apresentar é relativo ao contexto da emergência ou, como prefiro me referir, ao “ponto de encaixe” de diferentes elementos que propiciaram as emersões citadas. Assim, no âmbito desta pesquisa, o “ponto de encaixe” remete-se a determinada conjunção entre infinitos fatores que compõem a teia complexa de uma situação ou evento. Desse modo, quando aludo, nas diversas vezes, aos termos citados, reconheço que o que emerge é um destaque de um contexto que só se desvelou pela conjunção – encaixe – de vários fatores que tornaram isso possível. Por exemplo, a emergência de uma fala ou movimento expressivo foi possível graças a inúmeros fatores, conscientes e inconscientes, que operavam a cada momento pontual dessas emergências.

As propriedades emergentes são as propriedades novas que surgem quando um nível superior de complexidade é atingido ao se reunir componentes de complexidade inferior. As propriedades são novas no sentido de que elas não estão presentes nas partes: elas *emergem* das relações e interações específicas entre as partes do conjunto organizado. (CAPRA; LUISI, 2014, p. 198)

Outro destaque importante é que, estando ciente da complexidade dos fatores envolvidos e principalmente consciente de parte deles, diferentes ações foram propostas no sentido de favorecer esses encaixes. Como exemplo vale citar as reiteradas vezes em que as participantes das comunidades de prática relataram que se sentiram à vontade para se expressarem livremente durante os trabalhos. No entanto, para favorecer este “estar à vontade”, diversos cuidados foram observados, como estabelecer um campo de confiança entre o grupo; preparar adequadamente os locais de prática, pensando em itens como luminosidade, material de trabalho,

música ambiente; fornecer informações prévias sobre as práticas; propor trabalhos com o foco no convívio coletivo. Ainda, cabe ressaltar que a ideia de liberdade aqui expressada pelas participantes tem relação com a possibilidade de liberar certas vontades que puderam ser expressas durante as práticas que não encontram lugar em outros processos de criação ou de ensino. A noção de liberdade aqui mencionada não guarda ligação com uma ideologia de um agir sem limites, mas com a ideia da percepção de uma expansão dos limites relacionados às vontades, os quais aparecem expandidos, porque é pela emergência da vontade e pela possibilidade de deixar-se agir a partir da vontade que se percebe como são ações não usuais nas práticas cotidianas das participantes.

Saliento essas distinções para assumir a consciência de que diversas emergências no processo surgiram mediante cuidados metodológicos prévios, alguns destes de forma consciente. Da mesma maneira, reflito que o que podemos, neste contexto, em algum momento ter chamado de acaso possivelmente foram emergências impulsionadas por encaixes menos conscientes, mas igualmente influentes no processo. Além de assumir a responsabilidade pelas ações propostas, esta discussão se justifica no sentido de dar destaque à complexidade constituinte dos fenômenos na sua expressão numérica e de arranjo e de reconhecer a importância dos procedimentos metodológicos propostos durante o processo para favorecer as emergências descritas. Desse modo, esta reflexão sobre as emergências introduz a discussão sobre como abordei o que foi movimentado no campo, nas comunidades de prática.

Ainda, ressalto que incorporo ao texto as menções às falas das copesquisadoras como elemento importante de diálogo, não só literais, mas considerando toda a potência que uma fala tem para além disso; também por esse motivo prefiro, na maioria das vezes, trazer as falas dos autores consultados como citação direta, por preservação da complexidade do dito, como uma emergência do processo. Embora, particularmente, eu pense que os nomes dessas pessoas deveriam ser revelados, por esta pesquisa se enquadrar na Resolução n.º 510 do Conselho Nacional de Saúde, de 7 de abril de 2016 (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2016), mantereí o anonimato. Outra questão sobre esse assunto é que, como as identidades não serão reveladas e não há nenhuma ocasião em que faça sentido particularizar – entre os anônimos – alguma fala ou material exposto, sempre citarei

esse tipo de elemento de forma genérica, como algo surgido nas comunidades de prática.

Assim, tendo ciência de que os princípios metodológicos a partir dos quais se estruturou esta tese, principalmente em sua articulação com a a/r/tografia, não são muito usuais no contexto acadêmico brasileiro, cabe, mais uma vez, salientar que a minha relação como pesquisador com o campo da pesquisa, sobretudo com as emergências desta fase, não se estabeleceu com base em métodos usuais, como análise de discurso ou análise de conteúdo, por exemplo, mas apoiado em uma perspectiva sistêmica, em acordo com o proposto na pesquisa a/r/tográfica.

O pensamento sistêmico 'é contextual', que significa o oposto do pensamento analítico. Análise significa separar as partes e considerar isoladamente uma delas para entendê-la; o pensamento sistêmico significa colocá-la no contexto de uma totalidade maior. (CAPRA; LUISI, 2014, p. 96)

Desse modo, o material emergente das ações nas comunidades de prática, em diálogo com o material bibliográfico consultado, foi incorporado à tese a partir de pressupostos que mais indicam uma postura de como tecer relações com esse material do que uma maneira única de olhar. E aqui cabe uma pausa para explicitar que, quando me refiro à “leitura” dessas emergências, o faço fundamentado em uma concepção ampliada de leitura, que considera a apreensão dos múltiplos fatores presentes em cada informação, seja ela qual for. Essa perspectiva leva em conta a complexidade inerente aos fenômenos observados e assume que a interpretação do que possa vir a surgir é um ato pessoal, logo, distante de ser neutro, mas carregado de sentidos e significados que conduzem tanto o olhar como a escolha de como registrá-lo e comunicá-lo.

Na abordagem sistêmica, as propriedades das partes só podem ser compreendidas a partir da organização do todo. Em conformidade com isso, o pensamento sistêmico não se concentra em blocos de construção básicos, mas, em vez disso, em princípios de organização básicos. (CAPRA; LUISI, 2014, p. 96)

Além disso, em consonância com a perspectiva acima mencionada, destaco que a pesquisa a/r/tográfica sugere que atentemos ao processo e não apenas ao que seria um produto final. Assim, quando menciono “emergências do campo”, não estou me referindo somente a um produto final pontual, como uma entrevista, uma coreografia ou uma imagem, mas a isso também; no entanto, refiro-me

principalmente aos processos que percorremos no campo como um todo. Desse modo, opto por uma abordagem sistêmica tanto por escolha pessoal como em coerência com as proposições da a/r/tografia.

No campo da ‘investigação baseada nas artes’, temos falado muito em ‘pesquisa viva’, o que isso significa? Quer dizer que nos importa mais o que está *in progress*, o que está em percurso durante o processo, a criação em si, do que os dados coletados, as amostras, as verificações e as análises de dados ou a própria materialidade da pesquisa. (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 374)

Dessa maneira, como esta tese se estruturou a partir e junto de uma prática artística e por vias das comunidades de prática, a abordagem do material movimentado no campo configurou-se como um tema central não só para a obtenção de suporte para o trabalho, mas nas próprias ações propostas durante a tese.

Enquanto as diversas formas de pesquisa se interessam em reportar o conhecimento que já existe ou encontrar conhecimento que precisa ser desvendado, a pesquisa-ação e a a/r/tografia estão interessadas em criar as circunstâncias para produzir conhecimento e compreensão através de um processo carregado de pesquisa. (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 142)

Por isso, recusando a ideia de aproximar-se do campo na perspectiva de um observador externo e neutro, a proposta se estruturou por uma via relacional, na qual o campo – por meio das ações nas comunidades de prática –, a escrita e a relação com os autores dialogam o tempo todo, causando influência mútua.

Para Irwin e Springgay (2013, p. 146), “As condições de pesquisa da a/r/tografia residem em várias noções de relacionalidade: pesquisa relacional, estética relacional e aprendizagem relacional”. As autoras citadas reafirmam que o processo artístico e o processo de escrita não se caracterizam como ilustrativos um do outro, mas estão interconectados. Assim, Irwin e Springgay (2013) sugerem que a interação entre o campo e a escrita seja feita seguindo alguns princípios, os quais se configuram como lugares flexíveis e intersubjetivos a partir dos quais se permitem estruturar novas compreensões e significados. As autoras apontam seis princípios que foram observados durante a construção desta tese: pesquisa viva; aberturas; contiguidade; metáfora/metonímia; reverberações; e excessos.

“Pesquisa viva” atenta para o fato de que a a/r/tografia é uma prática viva, corporificada com base na experiência “de tal modo que o fenômeno educativo que investigamos se encontra entrelaçado com nossas próprias percepções do mundo e de nós mesmos” (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 377). Então, reitero nosso constante movimento de nos misturarmos, nos perdermos e nos encontrarmos durante o processo da pesquisa proposta.

“Aberturas” remete à ideia de que a investigação seja porosa o suficiente que permita considerar a imprevisibilidade, resistindo ao conforto e à segurança de trilhar por um caminho já definido e conhecido. Conforme mencionado, e bastante evidente na construção do produto artístico que ocorreu no processo, o princípio da abertura foi central nas nossas ações nas comunidades e também na minha trajetória nos momentos íntimos como pesquisador proponente. Penso que essa observação foi o que proporcionou a emergência de fatores imprevistos, contribuindo com o surgimento de novas possibilidades para a pesquisa.

“Contiguidade” é um conceito que figura no sentido de percebermos as ideias na pesquisa a/r/tográfica que estão adjacentes uma à outra. Irvin e Springgay (2013) destacam que a contiguidade pode ser percebida no existir concomitante das identidades de artista, pesquisador e professor e nas relações entre arte e grafia, por exemplo. Este ponto foi observado durante a pesquisa, principalmente nas relações entre a produção acadêmica textual, suas ideias de origem e os movimentos artísticos e docentes no processo. Os movimentos artísticos se deram na criação da dança que celebramos no último dia da última imersão⁶³, nas produções individuais de mandalas, desenhos, pinturas e danças e na criação das “frestas” que compõem a tese, as quais foram elaboradas durante o processo de escrita do texto final. Já os movimentos docentes tiveram lugar principalmente na fase dois da pesquisa, na comunidade de prática do projeto de extensão em articulação com a disciplina de Dança e Transpessoalidade do curso de Licenciatura em Dança.

“Metáfora/metonímia” ressalta a ideia de abertura no processo de investigação e de produção textual. Sua utilização abre possibilidades de criação de significado, porque, “em vez de perseguir a certeza da lógica e a garantia da validação universal, a a/r/tografia está envolvida na imaginação, na experimentação, na singularidade e nas conjecturas” (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 377). Dessa

⁶³ Este item será apresentado na próxima seção.

maneira, durante os trabalhos, a relação com o material disposto se deu por distintas vias, desde pensamentos, sensações, sentimentos e intuições despertadas.

O princípio de “reverberações” dispõe sobre estar sensível aos movimentos que se estabelecem durante a investigação e sobre como esses movimentos podem potencialmente deslocar as suas compreensões sobre o fenômeno. Assim, “através de ligações/vínculos e conexões criativas sinuosas/ziguezagueantes, as reverberações constroem o significado como um espaço ‘entre’ as partes, indicando variações, descontinuidades e complexidades” (OLIVEIRA; CHARREU, 2016, p. 378). Mais uma vez, destacam-se os inúmeros movimentos provocados durante o trajeto da construção da tese que influenciaram as decisões, escolhas e propostas. Assinalo que considero aqui tanto movimentos conscientes quanto inconscientes.

“Excessos” apontam para a pesquisa como evocação, uma provocação que remete à transformação. Segundo Irwin e Springgay (2013, p. 149), “Excesso é aquilo que se cria quando o controle e a regulamentação desaparecem, e combatemos com aquilo que fica fora do aceitável”. As autoras ainda ressaltam que “O excesso pode lidar com o monstruoso, o lixo, as sobras, o não visto, tanto quanto o magnífico e o sublime” (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 149). De certa forma, a proposta de trabalho a partir de estados ampliados de consciência atenta para esse princípio, uma vez que, durante as jornadas de trabalho em EAC, se atenuam o controle e a regulamentação, possibilitando a emergência de material simbólico que, em um estado usual, poderia ser reprimido. Jung (2013c), em referência a um modo de criação que percebo em relação com os estados ampliados de consciência, apresenta exemplos do que seria a ideia de excesso aqui mencionada. Cabe o destaque de que isso tem relação tanto com as criações artísticas quanto com a pesquisa aqui proposta.

A obra traz em si a sua própria forma [...]. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona. Mesmo contra sua vontade tem que reconhecer que nisso tudo é sempre o seu “si-mesmo” que fala, que é sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar. (JUNG, 2013c, p. 73)

Esses princípios citados foram indicativos para que a ação metodológica atuasse no sentido de estabelecer um “estado a/r/tográfico” e não uma prescrição de

um método definido. Assim, a ideia aqui adotada foi que a pesquisa se movimentasse por entre esses conceitos e para além deles e se criasse a si mesma a partir do próprio ato de investigar. Logo, as comunidades de prática no campo desta tese não foram criadas para verificar algo, mas para cocriar, para criar com, para gerar possibilidades para além do previsto. Desse modo, como descrito no projeto desta tese, “vou para o campo esperando que dele emerja o processo que depois será organizado a partir do que foi, então, movimentando novamente em direção à ordem para que possa ser estruturado e comunicado”. Embora as diversas vozes que compuseram este trabalho junto comigo raramente estejam citadas de forma direta, não há uma linha sequer em que não se façam totalmente presentes.

Na sequência, as próximas linhas são dedicadas a apresentar as emergências da pesquisa, iniciando com a principal delas: como se estruturou a metodologia de trabalho de produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência, trabalho que se tornou central no processo desta tese.

4.2 A METODOLOGIA QUE EMERGIU NO PROCESSO

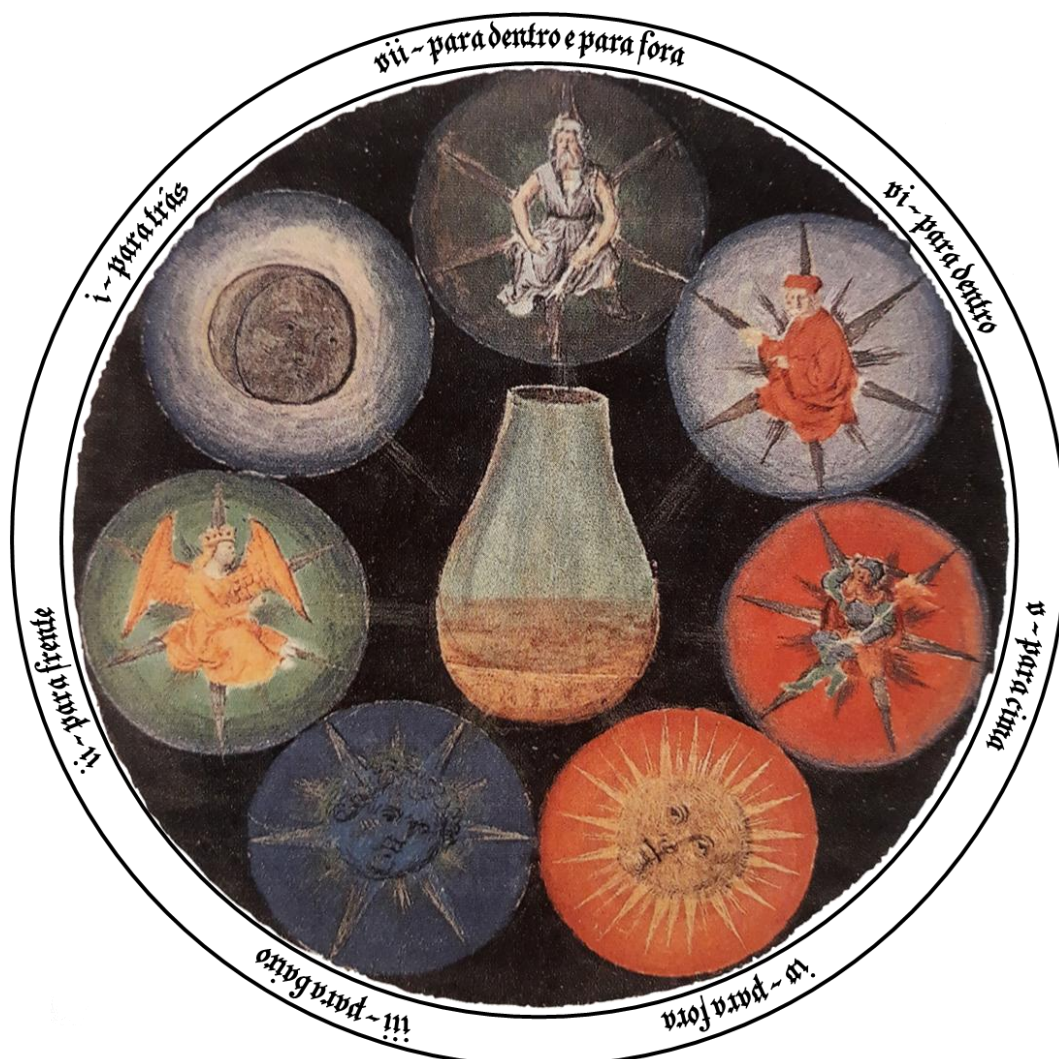
No intuito de descrever as ações metodológicas que realizamos durante o trabalho de campo da fase um – comunidade de prática inicial – e da fase dois – comunidade do projeto de extensão –, optei por chamar cada etapa dessa metodologia de “movimento”, indicando um marco, mas também um passo, lembrando da dinâmica inerente aos processos vivos. Na narrativa de cada um dos sete movimentos que se estabeleceram, destaco as semelhanças e as diferenças da fase um e da fase dois, lembrando que, a partir de certo momento na pesquisa, como tratado anteriormente, as atividades nos dois grupos aconteceram simultaneamente. Cabe destacar que os movimentos, embora narrados em sequência, assumiram uma dinâmica não linear, sendo considerado como critério de alocação temporal para descrição nesta pesquisa apenas o ponto de partida de cada um, pois, em grande parte do tempo, ocorreram de forma concomitante.

Ainda, esta descrição não possui a intenção de sistematizar uma proposta de trabalho que pode ser aplicada diretamente em futuros processos de produção de conhecimento em dança. Então, o que descrevo é um passo anterior a isso, é a apresentação do que ocorreu, com suas repetições, desistências, insistências, memórias e esquecimentos próprios do processo ocorrido. No entanto, esta já é uma

organização que tem sentido para movimentar, diferenciar, distender e investigar os acontecimentos. Dessa maneira, sim, pode influenciar, inspirar e indicar caminhos para processos vindouros, sendo estes considerados vivos e dependentes de condições particulares para sua plena existência.

Posto isso, os movimentos – que serão discutidos na sequência do texto – foram denominados e organizados da seguinte maneira: “para trás”, uma proposta de ação autobiográfica; “para frente”, na busca de distintas referências; “para baixo”, com a prática de jornadas de tambores; “para fora”, a partir das ações de registro do vivenciado; “para cima”, com as jornadas de respiração; “para dentro”, com a ação de silenciar; e, por último, “para dentro e para fora”, com o feito de celebrar e comungar o vivenciado.

Imagem 5 – Fases da metodologia



Fonte: O autor (2020)⁶⁴

⁶⁴ Composição do autor a partir de imagem da obra “Aurora Consurgens” (século XVI).

Antes de iniciar a apresentação de cada movimento, saliento que optei por não separá-los em subcapítulos, com o objetivo de destacar a ideia de que a partição é apenas descritiva, pois, conforme mencionado, as fases ocorreram, inclusive, concomitantemente. Tencionando o mesmo efeito, faço uso das reticências na transição entre os movimentos.

Assim, o primeiro passo, após os trâmites formais de convite, exposição do projeto e registro do aceite por parte das participantes copesquisadoras, foi um movimento que chamei de “para trás”. Esse movimento ocorreu, na fase um, na forma de entrevistas individuais, nas quais solicitei que cada participante narrasse a história de sua vida. Para tanto, utilizei indicações metodológicas de entrevistas da pesquisadora alemã Gabriele Rosenthal (2014), a qual trabalha com pesquisa social a partir de histórias de vida narradas. É importante remeter ao fato de que somente adotei a proposta de condução de entrevista da autora, não seus indicativos para análise e interpretação.

Dessa maneira, marquei, com cada uma das três participantes da fase um, as entrevistas em um local escolhido por elas, com a demanda de que fosse um espaço em que se sentissem à vontade e que reservássemos um tempo alongado para a atividade. Como início das atividades, declarei que faríamos uma entrevista que seria gravada e não seria publicizada, explicitarei que não faria interrupções durante a fala, que poderia durar o tempo que fosse necessário. Solicitei, então, que contassem a história da sua vida desde o nascimento dos seus pais. Após as manifestadas reações de surpresa das participantes pelo desafio proposto e pela liberdade total na condução, as entrevistas tiveram um bom fluxo de andamento e ocuparam em média uma hora cada.

Os áudios gravados foram entregues a cada participante de forma individual, e pedi que escutassem sua gravação e, caso desejassem, fizessem a transcrição. Cabe salientar que, embora esta ação possa parecer ter tido o objetivo de coletar alguma informação das participantes para posterior utilização na pesquisa, foi pensada, no entanto, para que cada uma pudesse tecer uma narrativa autobiográfica, no sentido de que cada integrante escutasse a si mesma narrando sobre sua vida. Assim, o material dessas entrevistas serviu para uso pessoal no processo de produção de conhecimento em dança a partir dos estados ampliados de consciência, e não para produzir dados diretos para a tese.

No âmbito do projeto de extensão, pela impossibilidade de fazer entrevistas pessoais com cada participante devido ao tempo extenso que poderia exigir cada encontro, e também como forma de experimentarmos a ação com outra dinâmica metodológica, esse movimento de lançar um olhar para a história de vida de cada participante aconteceu de maneira distinta. Foi então inicialmente proposto para o coletivo uma prática meditativa conduzida⁶⁵ que durou cerca de 40 minutos; posteriormente, foi solicitado que cada pessoa reservasse um tempo para fazer uma retomada da sua história de vida mentalmente. Depois disso, pedi que desenhassem, em uma folha de papel, sete linhas, como pautas, nas quais teriam, mais tarde, que responder à questão “quem sou eu em sete linhas?”. Essa atividade

⁶⁵ (Nota pessoal: registro da atividade proposta.) Caminhe pela sala, perceba cada som, cada espaço, cada passo. Perceba os barulhos vindos de fora ou de dentro. Perceba o toque de suas roupas no seu corpo, do corpo no ar. Perceba o que sua visão alcança: pessoas, paredes, janelas, cortinas... Como está sua língua dentro da boca? Perceba a temperatura e a textura do ar que entra e sai de seus pulmões. Perceba a luminosidade ou falta dela. Na medida em que a sala vai fazendo cada vez mais parte de si, busque um lugar para parar, um lugar confortável. E pare... Distribua o peso do seu corpo nas duas pernas, apoie firmemente os pés no chão... E silencie por um instante... Agora, imagine um grande anel dourado na volta de seu corpo. Esse anel horizontalmente está na altura dos joelhos. Circundando seus joelhos, toque cada milímetro da parte interna desse anel, roçando levemente as partes anterior, lateral e posterior na altura dos joelhos. Faça isso por um tempo, com graça, gentileza, cuidado. E perceba que uma frequência surge da constância do movimento em contato com o anel, só perceba... Agora, deixe que o movimento vá se fechando em uma espiral ao centro, até que o que resta é apenas intenção de movimento... Então perceba outro grande anel dourado na volta de seus quadris. Imagine com detalhes, tamanho, cor, textura. E, em um movimento circular de quadris, toque cada milímetro da parte interna desse anel, lateral, posterior, lateral e anterior. Dedique-se a isso com graça, cuidado e gentileza. Assim, perceba que o movimento constante, com a pressão ideal, faz surgir uma frequência... Faça isso por um tempo... E vagarosamente vá fechando ao centro em um movimento em espiral, até que o que sobra é a intenção de movimento... Perceba... Imagine agora outro grande anel dourado na volta de seu corpo, na altura dos ombros. Imagine todos os detalhes possíveis e outros tantos. Então, circundando sua cintura escapular, toque cada ínfima porção interna desse anel, tocando o ombro esquerdo, as costas, ombro direito e o peito. Faça isso com graça, gentileza, buscando uma ressonância harmônica, seja lá o que isso possa parecer. Faça isso por um tempo... E perceba que, com a constância e gentileza no tocar, surge uma frequência. Perceba... E aos poucos, muito vagarosamente, vá fechando o movimento ao centro, como uma espiral... Agora perceba outro grande anel dourado, dessa vez na volta da sua cabeça. Então, com um gentil movimento circular, toque toda a extensão interna desse anel, movimentando sua cabeça. Com graça, gentileza e cuidado, percorra cada parte do anel. Faça isso por um tempo... Perceba que, pelo movimento e pressão justos, surge uma frequência... Sutilmente, deixe o movimento circular fechar-se ao centro como uma espiral... Até que o que resta é apenas intenção... Perceba o contato de seus dois pés com o chão e um fecho de luz que parte da base de sua coluna, sobe e sai pelo topo de sua cabeça e se projeta em direção ao infinito... Imagine agora cada um dos anéis dourados na volta de seu corpo: um na volta dos joelhos, outro na volta dos quadris, um na volta dos ombros e o último na volta da cabeça. Perceba o fecho de luz que se projeta por dentro desses anéis, partindo da base da sua coluna em direção ao infinito. E movimentando seu corpo, circundando, tocando cada milímetro da parte interna de todos os anéis ao mesmo tempo, até que a luz projetada forma um cone no qual o vértice se encontra na base da sua coluna. Faça isso por um tempo e contemple essa luz projetada ao infinito... Perceba a frequência que emerge... Graça, gentileza, cuidado... E vá, muito vagarosamente, fechando o movimento ao centro, como uma espiral. Dê um tempo para si... Perceba novamente seu apoio com os pés no chão, o contato do corpo com as roupas, com o ar... Perceba os sons lá de fora, a minha voz, a sua respiração... Perceba a luminosidade da sala e...

durou, no total, cerca de três horas e finalizou com um tempo de leitura/apreciação do material produzido. Como destacado anteriormente, este primeiro movimento teve como objetivo possibilitar um tempo de voltar-se para si, para o vivido e, mais do que isso, propiciar a ação de pensar sobre o vivido a partir do contexto atual e, com base nisso, tecer uma narrativa para comunicar sua história de vida.

Fresta 6 – Sobre como caminhar

Caminhe pela sala, perceba cada som, cada espaço, cada passo, perceba os barulhos vindos de fora, ou de dentro. Perceba o toque de suas roupas no seu corpo, do corpo no ar. Perceba o que sua visão alcança, pessoas, paredes, janelas, cortinas. ... Como está sua língua dentro da boca? ... Perceba a temperatura e textura do ar que entra e sai de seus pulmões. Perceba a luminosidade ou falta dela. Na medida em que a sala vai fazendo cada vez mais parte de si, busque um lugar para parar, um lugar confortável. E pare. ... Distribua o peso do seu corpo nas duas pernas, apoie firmemente os pés no chão. ... E silencie por um instante. ... Agora, imagine um grande anel dourado na volta de seu corpo, este anel horizontalmente está na altura dos joelhos. Circundando seus joelhos toque cada milímetro da parte interna deste anel, roçando levemente as partes anterior, lateral e posterior na altura dos joelhos. Faça isto por um tempo, com graça, gentileza, cuidado. E perceba que uma frequência surge da constância do movimento em contato com o anel, só perceba. ... Agora, deixe que o movimento vá se fechando em uma espiral ao centro, até que o que resta é apenas intenção de movimento. ... Então perceba outro grande anel dourado na volta de seus quadris, imagine com detalhes, tamanho, cor, textura. E, em um movimento circular de quadris, toque cada milímetro da parte interna deste anel, lateral, posterior, lateral, e anterior. Dedique-se a isto, com graça, cuidado e gentileza, assim, perceba que o movimento constante, com a pressão ideal faz surgir uma frequência. ... Faça isto por um tempo. ... E vagarosamente vá fechando ao centro em um movimento em espiral, até que o que sobra é a intenção de movimento. ... Perceba ... Imagine agora outro grande anel dourado na volta de seu corpo, na altura dos ombros, imagine todos os detalhes possíveis e outros tantos. Então, circundando sua cintura escapular, toque cada ínfima porção interna deste anel, tocando o ombro esquerdo, as costas, ombro direito e o peito. Faça isto com graça, gentileza, buscando uma ressonância harmônica, seja lá o que isto possa parecer. Faça isto por um tempo. ... E perceba que, com a constância e gentileza no tocar, surge uma frequência. Perceba. ... E aos poucos, muito vagarosamente, vá fechando o movimento ao centro, como uma espiral. ... Agora, perceba outro grande anel dourado, dessa vez na volta da sua cabeça. Então, com um gentil movimento circular, toque toda a extensão interna deste anel, movimentando sua cabeça. Com graça, gentileza e cuidado, percorra cada parte do anel. Faça isto por um tempo. ... Perceba que, pelo movimento e pressão justos surge uma frequência. ... Subtilmente deixe o movimento circular fechar-se ao centro como uma espiral. ... Até que o que resta é apenas ... intenção. ... Perceba o contato de seus dois pés com o chão e um fecho de luz que parte da base de sua coluna, sobe e sai pelo topo de sua cabeça e se projeta em direção ao infinito. ... Imagine agora cada um dos anéis dourados na volta de seu corpo, um na volta dos joelhos, outro na volta dos quadris, um na volta dos ombros e o último na volta da cabeça. Perceba o fecho de luz que se projeta por dentro destes anéis, partindo da base da sua coluna em direção ao infinito. E movimentando seu corpo, circundando, tocando cada milímetro da parte interna de todos os anéis ao mesmo tempo, até que a luz projetada forma um cone no qual o vértice encontra-se na base da sua coluna. Faça isto por um tempo e contemple esta luz projetada ao infinito. ... Perceba a frequência que emerge. ... Graça, gentileza, cuidado. ... E vá, muito vagarosamente, fechando o movimento ao centro, como uma espiral. Dê um tempo para si. ... Perceba novamente seu apoio com os pés no chão, o contato do corpo com as roupas, com o ar. ... Perceba os sons lá de fora, a minha voz, sua respiração. ... Perceba a luminosidade da sala. E ...

Fonte: O autor (2019)⁶⁶

A pesquisadora Marie-Christine Josso (2004) tem uma longa e dedicada experiência em trabalhos que visam à formação baseada em ações que incluem processos autobiográficos como fundamentais. No seu livro, publicado no Brasil com o título de *Experiência de Vida e Formação*, ela enfatiza a importância da construção de narrativas autobiográficas na formação dos indivíduos. No âmbito desta tese, o fazer autobiográfico apoia-se na ideia de que a produção de conhecimento é construída a partir si – produção – e si – indivíduo envolvido –, em um processo

⁶⁶ Fotografia (Capilla del Monte, Argentina), edição e texto do autor.

recursivo que acompanha a ideia de autopoiese de Maturana e Varela, destacada também pela autora.

Dado que todo e qualquer objeto teórico se constrói graças à especificidade de sua metodologia, o mesmo também se passa com o conceito de formação, que se enriquece com práticas biográficas, ao longo das quais esse objeto é pensado tanto como uma história singular, quanto como manifestação de um ser humano que objetiva as suas capacidades *autopoiéticas*. (JOSSO, 2004, p. 38)

Logo, o primeiro movimento da metodologia aqui proposta foi um convite a um olhar consciente para a história de vida de cada participante, para, assim, disparar possibilidades de um olhar para si como produtora de conhecimento, como autora de possibilidades ainda não possíveis. Um convite a pender para trás com a cabeça virada para frente, a desequilibrar com impulsão, a curvar a coluna em busca de energia potencial...

Imagem 6 - Movimento 1



Fonte: Carybé (1969)

... o segundo movimento nesta metodologia, denominado “para frente”, objetivou apresentar às participantes as propostas e ações da pesquisa e discutir acerca de temas do campo dos estudos transpessoais, principalmente no que tange aos estados de consciência e à produção de conhecimento em dança. Esse foi o momento no qual dialogamos da forma mais costumeira na academia, a partir do trânsito por textos, discussões temáticas, aulas expositivas, exibição de vídeos e trabalhos de escrita.

Desse modo, iniciei este passo, nas duas fases do campo, com uma apresentação formal do projeto desta tese, aprovado na banca de qualificação, e seguimos com encontros de trabalho semanais. Empregamos principalmente o corpo de autores utilizados nesta tese para ancorar nossas discussões e demais atividades, a citar: Stanislav Grof, o principal autor referenciado; Christina Grof;

Michael Harner; Carl Gustav Jung; Ervin Laszlo; Charles Tart; Rupert Sheldrake, João Bernardes da Rocha Filho; e Mauro Luiz Pozatti. Os vídeos assistidos durante o processo foram *Entheogen: Awakening the Divine Within* (2007) e a palestra do TED de fevereiro de 2008, *My stroke of insight*, protagonizada pela neuroanatomista Jill Bolte Taylor, ambos sobre estudos sobre estados de consciência; e o filme *Ashes and Snow* (2005), com o objetivo de proporcionar uma imersão em uma obra que articula dança, performance e cinema em uma produção de profundo conteúdo simbólico.

Como as integrantes dos grupos de trabalho tiveram contato com o curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, diversas vezes também referenciamos trabalhos de docentes dessa instituição durante nossos estudos. Assim, nomes como Carla Vendramin, Cibele Sastre, Luciana Paludo, Márcio Pizarro Noronha, Mônica Dantas e Rubiane Zancan se fizeram presentes como referências de trabalhos em dança, principalmente no campo da criação, epistemologia da dança e produção de arte na contemporaneidade.

Neste movimento, cabe o destaque à importância da pesquisa na produção de conhecimento e, especificamente, neste caso, na criação artística. A via de criação artística pensada também a partir do diálogo com autores da academia, para além do campo das artes, como poderia se esperar, constituiu-se como um momento fundamental no processo da construção da metodologia proposta. Sobre as múltiplas influências nos processos de criação artística e principalmente reportando-se à relação entre pesquisa e criação em dança no âmbito da discussão sobre construção de conhecimento em dança na contemporaneidade, a pesquisadora Luciana Paludo (2017, p. 62) propõe: “Esses conceitos são encorajadores para as práticas de pesquisa que realizo hoje, pois eles tecem um argumento: de que o conhecimento prático de dança pode informar a pesquisa em dança e vice-versa”.

Assim, a produção de conhecimento em dança, no âmbito desta tese, teve um aporte significativo pelo trabalho deste segundo movimento, e não apenas pelas informações movimentadas, como pelas incontáveis reverberações que essas informações provocaram, desde o nível racional, passando pelo corpo, em direção à intuição. Desse modo, nesta investigação, o percurso pelos fazeres artísticos influenciou diretamente os fazeres acadêmicos, e estes, os artísticos. Aqui a porção posterior dos músculos se alonga com grande apoio no calcanhar, o peito e o olhar

se projetam à frente; inclinamo-nos porque buscamos grande apoio atrás e meta distante...

Imagem 7 - Movimento 2



Fonte: Carybé (1969)

... o terceiro movimento constituiu-se da partida para as práticas que objetivaram pontualmente a ampliação da consciência; então, iniciamos este ciclo, intitulado “para baixo”, com as atividades de jornadas de tambores. As ações aqui descritas ocorreram de forma semelhante nas fases um e dois – comunidade de prática inicial e comunidade do projeto de extensão, respectivamente. Porém, na fase um, realizamos cinco jornadas a mais antes do início da fase dois; assim, os participantes presentes nas duas fases realizaram 10 jornadas e os que participaram apenas do projeto de extensão, cinco.

As jornadas de tambores foram estruturadas e conduzidas, no âmbito desta tese, a partir da influência das pesquisas de Michael Harner (2017, 2019). Essas atividades são inspiradas nas práticas de expansão de consciência de diversos povos, como os zuni, dos Estados Unidos, e os chukchi, da Sibéria (HARNER, 2019). Constam de sessões nas quais pessoas são conduzidas a um exercício de imaginação estimulado pelo som de um instrumento percussivo, em geral um tambor ou chocalho, percutido em uma dinâmica constante e monótona em torno de 205 a 220 batidas por minuto.

Imagem 8 – Tambores utilizados nas jornadas



Fonte: O autor (2020).

Concentramos as jornadas de tambores em duas imersões de dois dias: uma delas na fase um, e outra, na dois. Além destas, fizemos uma vivência fora do formato imersivo na comunidade de prática da primeira fase. O protocolo deu-se de maneira semelhante nas duas etapas: após uma breve explanação sobre a técnica, foi solicitado aos participantes que deitassem no chão, em colchonetes, em decúbito dorsal, com os olhos vendados, e, após o início do som percussivo, iniciassem o exercício imaginativo. Cada jornada teve um tempo de duração de aproximadamente 1 hora e 20 minutos, dos quais entre 10 e 15 minutos para preparação, entre 20 e 30 minutos para a atividade central com acompanhamento do tambor e entre 35 e 45 minutos para atividades de fechamento.

Para a descrição deste movimento, busco auxílio nas falas das copesquisadoras que participaram da prática, no sentido de tornar mais corporificada a descrição. Retomo que, conforme argumentado no Capítulo 3, não é relevante fazer diferença entre quem relatou. Assim, quando menciono os relatos,

faço-o de forma impessoal. Optei por entremear as falas no meu texto e indicar a fonte em nota de rodapé para não interromper o fluxo da leitura. Utilizo essa mesma dinâmica na descrição de outros movimentos desta metodologia.

Fresta 7 – Inframundo



Fonte: O autor (2019)⁶⁷.

A atividade, na primeira realização de cada fase, teve seu início livre, ou seja, as participantes não buscavam imaginar algo predeterminado, somente deixavam as imagens, sentimentos, sensações, dentre outros elementos, surgirem no decorrer da atividade. Contudo, nas outras ocasiões, a partida para o exercício foi conduzida.

Na segunda jornada, foi solicitado às participantes que, ao iniciar o toque do tambor, imaginassem um buraco qualquer e entrassem nele em direção abaixo e à frente. A partir daí, deveriam estar abertas aos elementos que surgissem no processo: “[...] vejo algo que parece meu próprio olho. Meu próprio olho. Minha pupila é um buraco e preciso passá-lo. Passo e retorno ao início do buraco. Passo e

⁶⁷ Fotografia (Valles Calchaquies, Argentina) e edição do autor.

retorno, mil vezes”⁶⁸. É importante mencionar que, mesmo que o início de cada jornada partisse de algumas definições, por vezes o próprio processo indicava outras possibilidades: “Eu não entrei no buraco, não me lembro como, mas cheguei na água. Eu estava nadando, eu não sentia o peso da água. [...] eu apenas nadava”⁶⁹.

A terceira jornada das duas fases partiu da solicitação de que as copesquisadoras igualmente imaginassem o buraco citado anteriormente; porém, deveriam buscar encontrar algum animal durante o exercício: “Mergulhei fundo e dei de cara com um tubarão. Grande e imponente, mas tranquilo”⁷⁰. A quarta sessão foi semelhante à terceira, mas com o advento de que as participantes, caso conseguissem visualizar o animal, interagissem com este, inclusive com movimentos corporais: “Sensação muito forte da corporeidade física do tubarão. [...] SER O TUBARÃO: grande, forte, furioso, irracional, tomado pela potência de ir, nadar e sobreviver”⁷¹.

A quinta e última jornada de cada ciclo teve como ponto de partida a solicitação de que, ao começar a percussão, visualizassem algo que se projetasse do chão para cima, como uma torre, árvore, prédio ou escada, e que dirigissem sua imaginação para subir. Da mesma maneira, após isso, as participantes foram recomendadas a deixarem a imaginação livre, sem que fosse feita nenhuma outra condução durante a prática: “Estou nas nuvens, mas é preciso subir pra cima e pra frente. Mas eu não subi, já estava. Então caminho por aquelas nuvens. [...] Me vejo longe, vejo o precipício. Desço? Não, eu posso saltar. Salto. Neste voo, eu nado como nadei ontem [...]”⁷².

Em vista disso, utilizando a classificação sugerida por Harner (2019), as quatro jornadas iniciais tiveram como objetivo um exercício em estado ampliado de consciência ambientado no que o autor chama de “mundo inferior”, ou “inframundo”, como denominam as culturas nativas do norte da Argentina, como os diaguitas. Já a

⁶⁸ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de tambor realizada na primeira imersão da segunda comunidade de prática.

⁶⁹ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de tambor realizada na primeira imersão da segunda comunidade de prática.

⁷⁰ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de tambor realizada na primeira imersão da segunda comunidade de prática.

⁷¹ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de tambor realizada na primeira imersão da segunda comunidade de prática.

⁷² Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de tambor realizada na primeira imersão da segunda comunidade de prática.

última jornada visou a um exercício exploratório no campo simbólico do “mundo superior”, segundo o autor, ou “supramundo”, conforme os diágitas.

Após a realização da dinâmica com o tambor, as copesquisadoras foram convidadas a criar uma mandala⁷³. No entanto, em duas sessões na fase um e em uma sessão na dois, em vez do trabalho com mandalas, aconteceu um trabalho de criação a partir de movimentos corporais, também inspirados pela prática da jornada de tambor. Na sequência dessas tarefas, as participantes foram convidadas a partilhar sua experiência de forma oral com o grupo.

É importante o destaque de que a produção das mandalas e o trabalho corporal posterior às jornadas de tambor não tiveram o objetivo único de estimular a criação artística, mas serviram principalmente como uma forma de registro incorporado das experiências vividas nessas atividades. Considero a imaginação uma experimentação vivida da mesma maneira que considero fatos mais usuais, como comer, caminhar ou respirar; assim, a narrativa dessas experiências é considerada tão real quanto estas. É real, pois efetivamente foi vivida, e sua narrativa é uma reconstrução a partir das referências atuais do indivíduo que narra.

Dessa forma, quando alguém narra: “Sou um animal corredor? Não! Eu não estou correndo. Eu estou parada. A savana passa por mim numa velocidade inacreditável, me viro para olhar. Sim, atrás de mim segue a savana passando”⁷⁴, considero o que foi trazido na narrativa e não tenho a intenção de classificá-lo como pertencente ou não à realidade. Nesta investigação, o que importa é o que as copesquisadoras vivenciaram e o que isso movimenta no campo da produção de conhecimento em dança. Quanto a isso, Jung (2013a, p. 58) afirma: “Pois não é pouca importância que dou à fantasia. [...] Toda obra humana é fruto da fantasia criativa. Se assim é como fazer pouco caso do poder da imaginação?”.

Assim, os aportes que essas práticas nos trouxeram constituíram material relevante, uma vez que, nas jornadas propostas, todas as participantes relataram, na maioria das sessões, terem acessado conteúdos simbólicos diversos, como imagens, sensações e sentimentos. Esse material movimentado formou parte da teia de elementos que construímos nas comunidades de prática, tanto de forma direta, como, por exemplo, imagens que foram úteis para a criação deste texto ou

⁷³ O tema sobre mandalas e partilhas das práticas foi abordado em capítulo anterior quando tratado sobre a respiração holotrófica; porém, será discutido também na seção seguinte.

⁷⁴ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de tambor realizada na primeira imersão da segunda comunidade de prática.

movimentos experimentados que compuseram as danças do processo; como de forma indireta, a partir das provocações que as vivências possibilitaram a cada copesquisadora, as quais reverberaram, ainda que de modo inconsciente, em nossas produções durante a pesquisa. Tronco, joelhos e quadris se curvam e as mãos são chamadas a revolver e tocar no que está por baixo, o cheiro e o foco do olhar reposicionam a cabeça e delineiam o mergulho...

Imagem 9 - Movimento 3



Fonte: Carybé (1969)

... o quarto movimento – ou “para fora” – teve como objetivo o registro do que tínhamos feito até então nos movimentos vivenciados. Registraram-se, relatos orais em grupo na forma de material escrito, gravação de áudios e vídeos, desenhos e pinturas, e incorporou-se o material que emergiu na forma de movimentos dançados.

Retomando que o estudo aconteceu em duas fases, foi entregue para cada participante, na fase um, no início dos trabalhos, um caderno que deveria servir de diário de bordo para anotações gerais, não conduzidas; porém, em algumas ocasiões, foram solicitados registros em momentos específicos, como nas práticas de jornadas de tambores e respiração. Na segunda fase, foi solicitado que cada integrante elaborasse um memorial no qual deveriam ser registrados, a cada dia de trabalho, sensações, sentimentos, pensamentos e intuições que emergiram nos encontros ou em virtude destes. Esse memorial também deveria ser exposto, nos dias finais das atividades do projeto de extensão, na forma de uma “apresentação artística com tendência à dança”.

Imagem 10 – Colagem de diário de bordo de copesquisadora da fase um



Fonte: O autor (2019)⁷⁵.

Além disso, penso ser relevante deter-me também, neste movimento, na importância dos diversos momentos de compartilhamento que aconteceram pela via da criação de espaços de fala e escuta em grupo. Essas ações ocorreram durante todo o processo, nas duas fases, e tiveram objetivos variados, a citar: operar como um espaço de aprofundamento das ações em grupo; oportunizar momentos de expressão de temas que permearam os trabalhos; fomentar a autoescuta; e, conforme mencionado, servir como espaço de registro do vivido e suas emergências. Saliento que já aponte essas ações nos movimentos anteriores, e o farei nos próximos, uma vez que elas fazem parte constitutiva de atividades propostas em distintos momentos; assim, evidencio o entrelaçamento entre as proposições.

⁷⁵ Colagem realizada com imagens de diário de bordo de copesquisadora da fase um.

Imagem 11 – Fotografia dos memoriais entregues no projeto de extensão



Fonte: O autor (2019)⁷⁶.

O material de vídeo e áudio produzido durante os trabalhos serviu de maneira muito eficiente como registro documental, mas, principalmente, atuou como importante conteúdo de referência para as produções criativas desta tese, seja na criação artística ou nos elementos que compõem o texto final. Inclusive geramos uma quantidade expressiva de material, sobretudo em vídeo, que pretendemos que seja ponto de partida para pesquisas e produções artísticas posteriores à tese.

Outro recurso de registro bastante utilizado, em especial – mas não somente – nas jornadas de tambores e respiração, foi o trabalho com mandalas. Essa prática se constituiu de exercícios de criação artística através de pinturas ou desenhos, nos quais, de partida, foram entregues para cada participante uma folha de tamanho A4 com um grande círculo traçado suavemente no centro e materiais como lápis de cor, giz de cera, tintas, canetas de diversas cores, giz pastel. Foi solicitado que fizessem seu registro logo após cada vivência. Em alguns casos, foi relatado que as copesquisadoras, por vontade ou necessidade de expressão, realizaram mandalas em outros momentos, fora dos encontros nas comunidades de prática.

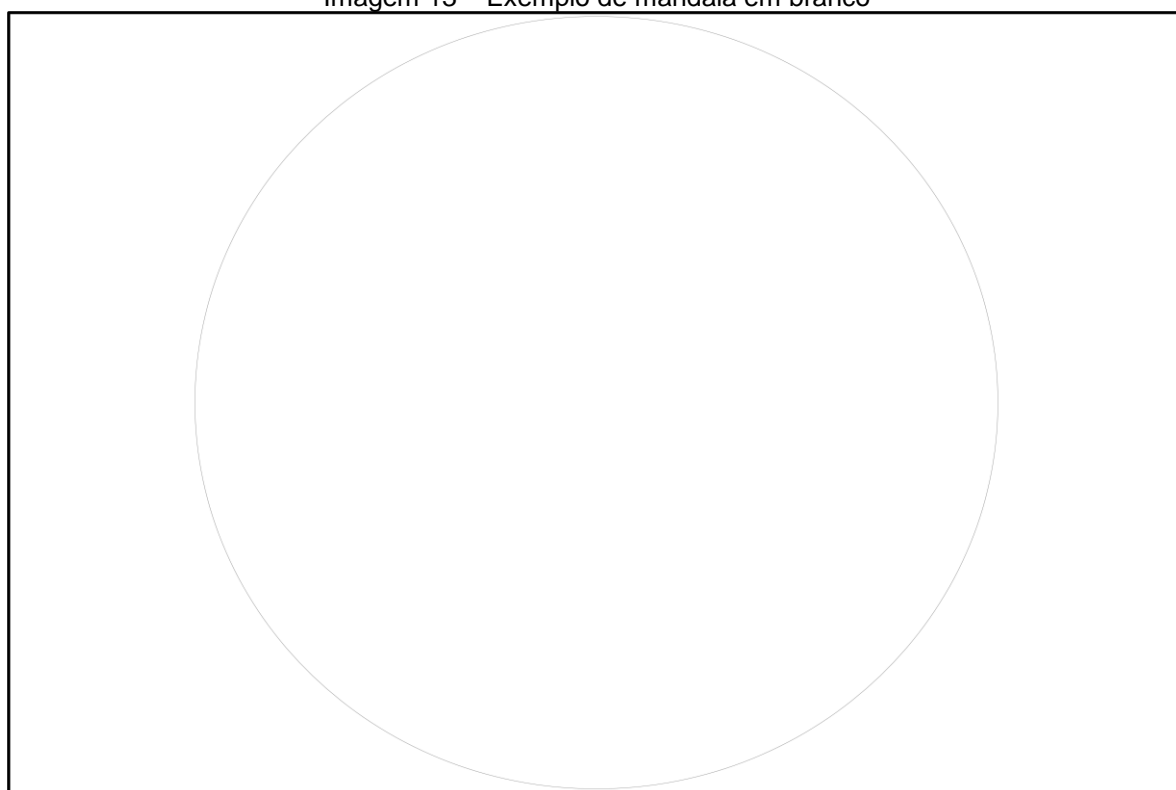
⁷⁶ Fotografia dos memoriais entregues pelas participantes da fase dois da pesquisa, no projeto de extensão.

Imagem 12 – Momento de registro e compartilhamento após as jornadas



Fonte: O autor (2019).

Imagem 13 – Exemplo de mandala em branco



Fonte: O autor (2019).

Imagem 14 – Mandala realizada nas jornadas de respiração



Fonte: Copesquisadora da fase dois (2019).

Imagem 15 – Mandala realizada nas jornadas de respiração



Fonte: Copesquisadora da fase dois (2019).

Jung (2014, p. 396), uma importante referência nesta tese, sobretudo sobre as questões simbólicas e especificamente sobre a utilização de mandalas em processos de desenvolvimento pessoal, destaca:

Que tais imagens, em certas circunstâncias, têm um efeito terapêutico considerável sobre seus autores é empiricamente comprovado além de ser compreensível, posto que representam não raro tentativas muito ousadas de ver e reunir opostos aparentemente irreconciliáveis e de vencer divisões que pareciam intransponíveis.

Embora esta tese não tenha a intenção de abordar uma proposta de terapia (e esse tema será discutido na Subseção 4.3), em se tratando de um trabalho em estados ampliados de consciência, organizar os elementos que emergem durante as práticas, de uma maneira a torná-los potentes fontes de produção de conhecimento, neste caso, em dança, é fundamental, pois é uma das formas utilizadas no processo que estruturamos, o qual tem como objetivo tornar o material das vivências comunicável, mantendo viva a potência simbólica de cada tema. Por conseguinte, os trabalhos com mandalas tiveram sua utilização visando a um registro cujo material produzido transcende o texto narrativo escrito ou oral e propicia espaço para a emergência de material simbólico, muitas vezes inconsciente. Assim, após essas criações, as participantes foram convidadas a contemplar – tanto no momento da preparação como nos dias posteriores – as imagens produzidas.

Além dos trabalhos com mandalas, outra tecnologia que adotamos neste movimento, que pretendeu assentar o conteúdo mobilizado durante o processo, principalmente nas práticas de ampliação da consciência, foram os registros incorporados.

Algumas de minhas pacientes do sexo feminino não desenhavam, mas dançavam mandalas. Na Índia, isto se chama: mandala nritya, que significa dança mandálica. As figurações da dança têm o mesmo sentido que as do desenho. (JUNG, 2013b, p. 29)

Então, o que denominei registros incorporados são as várias vezes nas quais o foco da ação dos trabalhos esteve voltado aos movimentos corporais, sobretudo dançados. Esse destaque é importante, uma vez que parto do princípio de que todos os outros registros citados – mandalas, diários de campo, memoriais, partilhas orais – são também incorporados. No entanto, o centro aqui são os eventos, nos quais, voluntariamente, o movimento corporal foi requisitado como uma ação consciente na

qual ele próprio era o meio e o fim da ação proposta. No mesmo sentido, saliento que esses registros incorporados se deram na forma de movimento dançado, expandindo talvez seu campo de pertinência à performance e, de alguma maneira, ao movimento cênico em geral. Todavia, é certo que, pelo foco deste estudo, a ênfase desses registros ocorreu pelo viés da dança. Sobre a relação entre produção de conhecimento, memória, especialmente em um formato não discursivo, Luciana Paludo (2017, p. 62), dialogando com conceitos propostos pela pesquisadora e bailarina Cláudia Jeschke, destaca:

[...] a construção de conhecimento através de um repertório específico de movimento seria um conhecimento incorporado, dado por uma memória não discursiva, e sim do próprio movimento dançado – para se construir outros discursos, a partir de movimentos compostos em um passado, no presente.

Logo, o movimento “para fora” lançou mão dos diversos procedimentos citados, com o objetivo primeiro de gerar um material que de certa forma serviria, para além do próprio material gerado, como exercício de organização dos múltiplos elementos, conscientes ou não, que movimentamos durante as comunidades de prática. Lançamos de peito aberto, mãos livres que, de tão projetadas, suspendem o corpo do chão; articulações abrem-se para se mostrar; um movimento de expiração no qual o corpo dispõe parte da sua materialidade, para fora...

Imagem 16 - Movimento 4



Fonte: Carybé (1969)

... denominado “para cima”, o passo cinco constituiu-se do trabalho a partir das técnicas de ampliação da consciência pela respiração ou jornadas de respiração, como as chamei no âmbito desta tese. Esse movimento foi proposto de forma semelhante na fase um e dois do campo e teve como inspiração os trabalhos de Stanislav Grof e Christina Grof (2011), principalmente quando se remetem à

técnica da respiração holotrópica. Dessa maneira, a prática vivenciada ora se aproximou da respiração holotrópica, já abordada na Subseção 2.4.2, ora se afastou, em consonância com as demandas específicas do trabalho desta tese. Assim, as jornadas de respiração em geral seguiram protocolos em comum, com algumas adequações conforme os objetivos pretendidos e conforme a necessidade característica de cada sessão – espaço, som, quantidade de pessoas, etc. Na fase um, realizamos quatro jornadas de respiração e, na fase dois, três. Destaco que as participantes da primeira etapa da pesquisa estiveram presentes em todas as sete sessões.

Posto isso, cada dia que trabalhamos com essas jornadas iniciou com uma breve fala sobre a técnica e suas múltiplas influências, seguida de instruções sobre a prática, com um espaço para dúvidas e comentários das participantes. Exceto na última sessão realizada no projeto de extensão⁷⁷, o grupo sempre foi dividido em dois: metade trabalhava ativamente na técnica de respiração – as respirantes –, e metade acompanhava, também ativamente, o processo das primeiras, atentas à dinâmica dos acontecimentos e atuando, conforme solicitado por mim, com alguma intervenção física ou apoio em geral.

[...] esse momento que tu foi e abraçou ele... cara, foi uma das coisas mais bonitas que eu já vi na vida, e era um processo de morte mas eu tava muito calma e foi a coisa mais bonita que eu vi na vida, é a única coisa que eu consigo dizer assim, é uma das coisas mais bonitas que eu pude presenciar e eu queria agradecer, mais do que falar do que eu vi [...].⁷⁸

Nas práticas, as participantes foram solicitadas a deitar-se em um colchão, de olhos vendados e respirar mais rápido e mais profundamente que o usual. Por mais simples que possa parecer, a partida das jornadas consta apenas disso. “[...] eu vou ficar lá respirando horas e não vai acontecer nada, eu vou ficar ali, eu tava jurando que eu não ia conseguir, eu tava assim, eu tava até ansiosa, não vai decolar e aí tá, deitei ali, dei umas respiradinhas, bah, daí eu já tava, sei lá [...].”⁷⁹ “[...] tá, eu me

⁷⁷ Esta atividade será descrita com maiores detalhes no último item da apresentação desta metodologia, no sétimo movimento.

⁷⁸ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

⁷⁹ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

surpreendi pela rapidez que me pegou assim, eu não tava esperando, eu tava bem preocupada que eu ia ter que ficar respirando até o teto bater [...].”⁸⁰

Aqui convém retomar o indicado na Subseção 2.4.2, que descreve a técnica da respiração holotrópica, para fazermos referência às similaridades dos processos, sobretudo quando aponta que uma sessão de trabalho dura entre duas e quatro horas e é mediada por trilhas sonoras previamente investigadas e selecionadas, que foram escolhidas durante cada prática. “[...] era impraticável para mim... Im-pra-ti-cável... As coisas não fecham... Foram 3 horas e meia? Não 3 horas? Enfim, foi esse tempo todo... Cara, e eu fiquei todo esse tempo sem falar... E sentada ou deitada [...]”.⁸¹

As trilhas sonoras foram organizadas conforme dinâmicas específicas; porém, estiveram abertas a interferências durante a jornada. Assim, as músicas foram definidas no decorrer do trabalho a partir de um banco de dados com várias possibilidades musicais, composto de músicas tradicionais de povos indígenas de diversas localidades, músicas de vários países do continente africano, músicas percussivas em geral, temas eruditos da música ocidental, peças minimalistas, cantos evocativos de distintas culturas e músicas utilizadas para relaxamento. “[...] e na hora da música aquela dos gritos foi um teto, porque eu tinha certeza absoluta de que a música não tava vindo da caixa de som, tinham índios dançando na sala, em círculo e fazendo o bater de pés [...]”.⁸² Então, durante o tempo da prática, as participantes mantiveram o trabalho respiratório; em alguns casos, algumas respirantes abandonaram a posição inicial e se movimentaram, umas no âmbito do colchonete e outras se deslocaram pela sala, caminhando, correndo, rastejando, inclusive dançando.

[...] comecei a respirar e o meu corpo, parece que ele já tava fazendo o tema de casa, ele se mexia e tá, uma mexeção que não me engatilhava nada, mas em dado momento eu entrei, achei coisas... E fui entrando, até que eu fiquei de pé e daí, bah, foi ótimo eu ficar de pé, aí eu me libertei para dançar para me mexer, para ouvir a música, ouvir o som do meu calcanhar batendo no chão [...].⁸³

⁸⁰ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

⁸¹ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

⁸² Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

⁸³ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

Como discutido na Seção 2.4, o trabalho da respiração, acompanhado da música intencionalmente selecionada, segundo Stanislav Grof e Christina Grof (2011), é um potente desencadeador de estados não usuais de consciência. “[...] essa sensação boa de não existir, não tinha borda, de não ter borda, é um tudão assim [...].”⁸⁴

[...] quando eu sentei de volta no colchonete e me parei, veio um monte de imagens, não foi na parte mais agitada, eu vi um guerreiro, imagino que seja um guerreiro porque tava com um elmo de armadura deitado numa lama quase como se fosse o fim da batalha, depois, no enterro dos ossos, sabe? E eu vi ele enterrado na lama e tinha alguém de frente para ele quase como que cuidando ou querendo dar um adeus, uma coisa assim, e aquela imagem foi muito forte, esse guerreiro no fim da batalha semienterrado na lama, essa lama molhada no chão, isso foi, pá, congelou ali e vi um bicho com um pelo meio branco, meio preto, meio caramelo, que eu não sei se era uma raposa, uma fuinha, uma lontra, não sei, eu vi esse bicho ali enrolado, não sabia se tinham dois bichos enrolados... imagens fortes assim [...].⁸⁵

Porém, cabe salientar que, embora a técnica conduza a estados de consciência ampliados, o racional opera de maneira que as experiências vivenciadas possam ser significadas posteriormente. “[...] é muito louco como a gente sabe o que tá fazendo, só que, ao mesmo tempo, eu tô lá, mas eu não tô, eu tô mandando no que eu vou fazer, mas será que eu tô mandando mesmo?”⁸⁶ Essa característica é destacada por Grof (2015) como sendo um dos pontos importantes da técnica da respiração holotrópica, pois acessamos conteúdos transpessoais e, ao mesmo tempo, podemos ter consciência do material movimentado. Isso favorece a utilização desses conteúdos, especificamente no caso desta tese, para a produção de conhecimento em dança.

Como a prática da jornada de respiração pode provocar nas participantes diversas ações, desde imaginações, memórias, sentimentos, sensações, vontade de vocalizar, cantar ou mover-se, muitas vezes foi necessária a intervenção física, no sentido de garantir a possibilidade de livre expressão para a respirante e a

⁸⁴ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

⁸⁵ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

⁸⁶ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

segurança das outras. Isso porque o cenário se constitui de uma sala com várias pessoas deitadas e vendadas, na qual alguns indivíduos se deslocam, fazem movimentos ou dançam; nesse contexto, o trabalho das acompanhantes também serviu para garantir essas possibilidades de movimentos.

[...] eu ficava numas posições, tentei de tudo também, várias posições, assim, vendo qual é que dava, tinha uma hora, tinha uma hora que eu claramente não tava mais respirando, o negócio tava rolando e eu até pensei assim, bah, eu não tô respirando, o que que tá acontecendo? E aí a minha respiração tava indo sozinha e aí, uma parte muito louca, a minha boca começou a tremer sozinha [...].⁸⁷

Dentre as diferenças do trabalho das jornadas de respiração para a técnica da respiração holotrópica, constam algumas atividades iniciais, antes de deitar com as vendas e executar a respiração. Uma dessas atividades foi a prática de danças conduzidas. Nessas danças, além do trabalho de ativação muscular, já se iniciava, na maioria das vezes, um trabalho com respiração específica. Outra diferença é que foi solicitado às participantes que, caso a vontade de dançar surgisse em meio aos trabalhos, fosse dada atenção especial a isso e que se esgotasse essa vontade, dançando. Esse tipo de instrução destoa do trabalho proposto por Stanislav e Christina, o qual não incentiva nenhuma ação *a priori*. Outro exemplo é relativo ao último trabalho de jornada de respiração, proposto na última imersão, no qual foi solicitado que as participantes vestissem um traje de cor específica, com o objetivo de potencializarmos um ambiente cênico para a emergência de um trabalho artístico em dança, o qual será abordado na sequência do texto, no relato do sétimo movimento.

Após a prática de respiração, as pessoas, aos moldes do trabalho de jornadas de tambores, descrito no terceiro movimento desta metodologia, eram solicitadas a fazer uma mandala com materiais gráficos fornecidos. Também, neste ponto, o trabalho por vezes se afasta da prática da respiração holotrópica, pois, em vez de mandalas desenhadas e pintadas, os participantes foram solicitados, em duas ocasiões, uma em cada fase da pesquisa, a manifestar os símbolos emergidos na jornada através de uma dança. Ainda, como finalização dos processos, sempre ocorreram partilhas do vivenciado pelas presentes na jornada; essas atividades ora foram no grande grupo, ora em grupos menores.

⁸⁷ Relato de uma copesquisadora sobre a jornada de respiração realizada na imersão da segunda comunidade de prática.

Estas jornadas, de modo semelhante às jornadas de tambores, foram convites a um olhar para a realidade de forma distinta da usual. Assim, ampliar as perspectivas e expandir possibilidades foi o tema central neste quinto movimento. Olhar para cima, em direção a; projetar-se a uma diagonal ascendente, liberar torso, ísquios e ventre porque o corpo é, perfeitamente, ancorado no solo; com base firme, então, inclusive a sola dos pés, sempre tão para baixo, se volta para cima...

Imagem 17 - Movimento 5



Fonte: Carybé (1969)

... o sexto movimento, intitulado “para dentro”, pode ser pensado como um não movimento. Constituiu-se dos diversos momentos alocados como um espaço de pausa, de tempo de decantação. Como em geral as atividades propostas movimentavam uma série de fatores muito diferentes e às vezes com bastante intensidade, percebemos, durante as ações, que um tempo de maturação era não só necessário para a comodidade dos trabalhos como para o melhor aproveitamento do material emergente durante o processo. Então, vários momentos de pausa nos trabalhos foram inseridos no decorrer das ações nas comunidades de prática.

Assim, julgo procedente destacar a fundamental importância deste movimento, pois, uma vez que a proposta foi não incitar ação nenhuma, pode parecer que se tratou exclusivamente de um momento de descanso, mas, pelo contrário, a ideia foi a proposição de um espaço de afastamento, um tempo de gestão pessoal do conteúdo movimentado pelas propostas. Foi uma ação proposital de gerar a possibilidade de um espaço de silêncio em meio ao processo, o qual teve como função, além do mencionado espaço de gestão pessoal, ser um convite a atuar pela via do silêncio e seus efeitos.

No contexto deste trabalho, em diversas vezes, utilizamos a metáfora do movimento ao centro, ou melhor, ao centro de cada um, como um potente lugar-movimento da emergência da produção de conhecimento. Cabe também pensar

esse momento metodológico como um voltar-se para si, uma deambulação intencional e silenciosa para si mesmo, ou *circumambulatio*, segundo Jung (2013b).

O “aproximar-se circundando”, ou “circumambulatio”, exprime-se, em nosso texto através da ideia de “circulação”. Esta última não significa apenas o movimento em círculo mas a delimitação de uma área sagrada por um lado e, por outro a ideia de fixação e concentração; a roda do sol começa a girar, isto é, o sol é vivificado e inicia seu caminho; em outras palavras, o Tao começa a atuar e assume a direção. A ação converte-se em não ação; tudo que é periférico é subordinado à ordem que provém do centro. (JUNG, 2013b, p. 32)

Ainda que tudo o que foi proposto até então sugira essa movimentação ao centro, é aqui, neste momento, que, simbolicamente, estabelecemos esse marco, o qual, por sua vez, prenuncia o próximo movimento, impulsionado por toda a energia potencial conservada no arranjo presente, que atinge seu ponto crítico de conservação neste sexto movimento. As mãos se voltam ao alcance dos olhos, os ombros se sobressaem em complemento ao centro que se volta para si mesmo, uma tensão se forma entre joelhos e costelas que convida o entorno a girar, para dentro...

Imagem 18 - Movimento 6



Fonte: Carybé (1985)

... com o sétimo movimento, intitulado “para dentro e para fora”, a finalização do processo metodológico que desenvolvemos durante a construção desta tese ocorreu no último dia da última imersão das comunidades de prática e contou com a presença das três copesquisadoras da primeira fase, das 13 do projeto de extensão, de um cinegrafista responsável pelos registros, de uma pessoa convidada como apoio logístico, e minha, como pesquisador e proponente do trabalho. Antes de prosseguir neste tema, cabe mais uma vez destacar que o processo de desenvolvimento da metodologia de trabalho em estados ampliados de consciência visando à produção de conhecimento em dança é uma parte desta tese; porém, as

ações da pesquisa não se encerraram junto com o desenvolvimento desta metodologia. Desse modo, seguimos trabalhando por cinco semanas movimentando informações emergentes do campo e em atividades de fechamento.

Assim, entre as frestas nos esgueiramos, fugidios ao encontro de um outro mundo, doutras possibilidades de desafios alheios. Deixamo-nos escorrer junto com nossa dança que já é e, ao mesmo tempo, que vai sendo. Aonde vamos? Como será? Perguntas que só se somam a infinitas outras e que são nossa matéria-prima, possibilidades. E, por essa porta entre mundos, nasceu a única possibilidade, e se fez em movimento, corpo, melodia, gesto, expressão, ritmo, traço, se fez em dança...

Embora esta tese não trate especificamente da criação de uma dança, mas sim da produção de conhecimento em dança, *lato sensu*, a proposta de construirmos uma dança junto com a pesquisa foi, desde o início, um princípio metodológico, pois a ideia da *a/r/tografia* vem justamente no sentido de propor ações de pesquisa que seriam provocadas também por um processo de criação artística. Dessa maneira, vivenciamos o ápice do trabalho de campo com a celebração de uma dança que foi gestada junto com os outros processos que envolveram esta pesquisa. Essa dança, assim como a pesquisa, partiu de algumas propostas e principalmente de corpos que já haviam trilhado, com certa intimidade, caminhos acadêmicos e artísticos; contudo, em um exercício custoso de desprendimento, pouco sabíamos como seria seu resultado.

Imagem 19 – Celebração dançada, a fresta



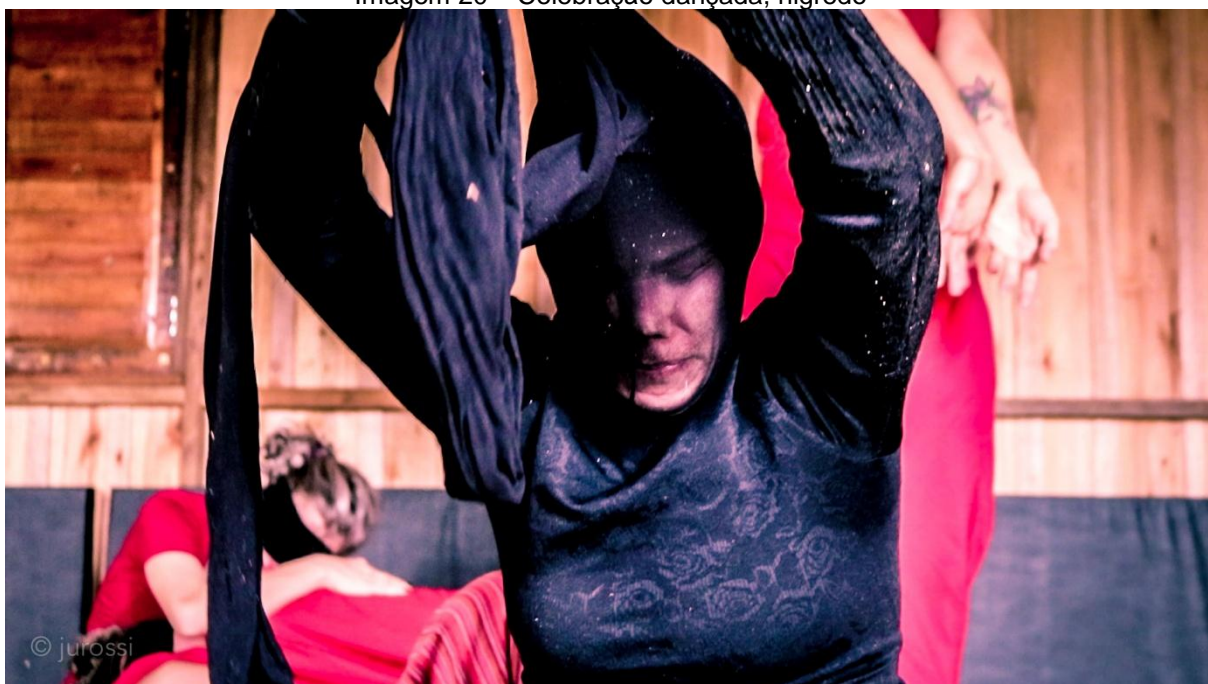
Fonte: Juliano Rossi (2019).

Então, o processo foi acontecendo e se autoconstruindo ao mesmo tempo. É evidente que, em algum momento, talvez tenhamos esquecido o princípio de não antecipar e conduzir e possamos ter colocado nossos desejos, angústias e medos na frente das ações. Da mesma forma, reconhecemos que muito do que foi feito no trajeto já nos habitava *a priori*; porém, disto também se fez o processo, e mais, isso tornou o processo autovigilante, sendo que o movimento de estar aberto ao que emergiria foi o guia maior de nossas ações.

Algumas perguntas que podem surgir a partir deste relato são: vocês estavam seguros de que iria acontecer uma dança? Ou uma tese, no caso da pesquisa? Dentre as possíveis respostas, a que me parece mais sincera é: não, pela lógica formal na qual fui educado, particularmente eu não estava nem um pouco seguro sobre o que surgiria e se surgiria algo. E, pelo que acompanhei das copesquisadoras que estavam comigo desde o início dos trabalhos, elas também não estavam. No entanto, algo em mim sabia que sim, se trilhássemos o único caminho a trilhar da única maneira possível para fazer a única coisa a ser feita, aconteceria a única coisa que poderia acontecer. Cabe, a título de uma espécie de *post scriptum* de parágrafo, afirmar que é exatamente nessa perspectiva que se inclui a metodologia desta tese, que parte de um trabalho muito sólido e dedicado, mas se encaminha por um terreno nada seguro ou previsível.

E assim se deu. No último dia da última imersão proposta, reunidos todos, dispusemos na sala de trabalho as roupas que requisitei que cada uma levasse, nas cores vermelho, preto ou branco. Então, durante a explicação do que seria o ponto de partida da prática, solicitei que as pessoas vestissem os figurinos – agora não mais roupas – da maneira que desejassem. Cabe destacar que todas as participantes da imersão, exceto o cinegrafista e a pessoa do apoio logístico, vestiram os figurinos, preparando-se para a celebração final.

Imagem 20 – Celebração dançada, nigredo



Fonte: Juliano Rossi (2019).

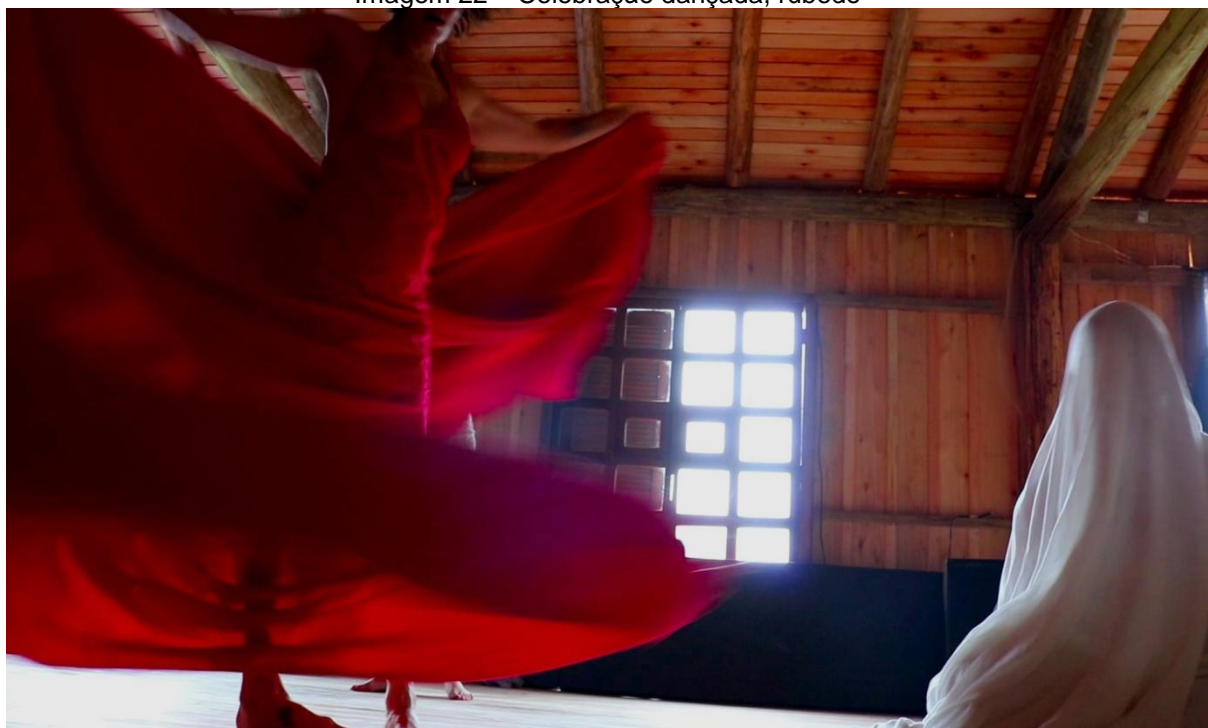
Antes de seguir na descrição sobre a finalização do processo no campo, é importante outra pausa para citar alguns elementos anteriores ao fato narrado. Durante os trabalhos na comunidade de prática da fase um, sempre atuamos com vistas a uma produção de conhecimento dançado que aconteceria um dia. Entretanto, fazia parte do previsto não programar com grande antecedência como ou quando se daria esse trabalho. Uma semana antes do fato que está sendo exposto, houve uma reunião entre as copesquisadoras da fase um, e decidimos que algo se sucederia na imersão. Assim, disparamos várias ações para que pudéssemos ter ferramentas para aproveitar o momento da melhor forma possível.

Imagem 21 – Celebração dançada, albedo



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 22 – Celebração dançada, rubedo



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Solicitei a todas as participantes da imersão – as da primeira e segunda fases – que levassem, para o final de semana, alguma roupa ou acessório nas cores vermelho, preto ou branco. A ideia dessas cores surgiu com base em dois estudos que atravessaram esta tese: os estudos alquímicos, mencionados pelo professor Mauro Pozatti na banca de qualificação deste trabalho, principalmente no que tange aos três estados ou fases dos processos na alquimia, sobretudo a partir do século XV, “nigredo, albedo e rubedo”⁸⁸; e o trabalho que fizemos com as jornadas de tambores, no qual nos remetemos aos mundos do meio, de baixo e de cima – neste contexto, vermelho, preto e branco, respectivamente. Logo, a escolha das cores representadas se deu por esses motivos. Outra ação desencadeada nessa reunião foi o contato com o cinegrafista que registraria o que emergisse durante o processo.

Além dessas combinações, foram feitas diversas propostas para um momento dançado, o qual seria protagonizado pelas participantes da fase um da pesquisa. Essas combinações foram atualizadas várias vezes durante a semana precedente e durante a própria imersão e tratavam de acertos genéricos, como em que momento poderíamos propor a dança ou em que local, porque a dança em si só surgiu no momento no qual ela aconteceu.

Voltando à descrição do que optei chamar de celebração dançada, uma vez todas de figurino e munidas de vendas para os olhos, preparei uma sequência de músicas para partirmos para um trabalho de respiração dançado que iniciaria com bastante intensidade, por vias de um exercício de hiperventilação cadenciado por músicas escolhidas por mim para este fim. Embora eu tivesse uma *playlist* prévia, esta se modificou durante os trabalhos; assim, compus a seleção musical durante o que estava acontecendo, motivado pelo que surgia. Logo, a música sugeria elementos para as copesquisadoras, e estas a mim para a escolha musical.

Aqui cabe outra pausa para uma abreviada discussão sobre se o que ocorreu foi um improviso em dança. Sim e não; afirmo isso, pois a manifestação artística em questão carrega consigo elementos que sugerem um trabalho de improviso, como abertura total para a emergência de temas, partituras coreográficas e demais fatores que constituem uma dança. Contudo, parte do dançado já tinha sido solidamente parte dos corpos dançantes desde o início do processo. Não me refiro apenas à

⁸⁸ “[...] ‘nigredo’ é um estado inicial, sempre presente no início como uma qualidade da ‘prima matéria’, do caos [...]. A ‘albedo’ é, por assim dizer, a aurora [...]. A ‘rubedo’ sucede então diretamente à ‘albedo’ [...]. O branco e o vermelho – Rainha e Rei – podem então celebrar suas ‘nuptiae chymicae’ (núpcias químicas) nesta fase” (JUNG, 2012, p. 247-248).

parte inconsciente, uma vez que desta carregamos fragmentos desde sempre; quando menciono esses elementos que já haviam constituído os corpos dos artistas, faço referência a todo o trabalho feito durante o campo desta tese, o qual serviu de laboratório de criação incorporado. Dessa forma, sim, a dança foi um improviso; e não, a dança já estava muito solidamente pautada, ainda que não de maneira totalmente consciente. É claro que quando nos reportamos a um trabalho de improvisação, este se constitui de elementos dispostos previamente; entretanto, penso que o destaque seja importante para não parecer que a dança que celebramos aconteceu de modo completamente espontâneo, a partir de coisa nenhuma.

Posto isso, solicitei que as 13 participantes da segunda fase formassem um círculo com as três da primeira fase no centro e dei início aos trabalhos com as únicas indicações de que hiperventilassem com o círculo externo, orbitando no sentido anti-horário, e deixassem o corpo livre, acolhendo o que pudesse surgir.

Imagem 23 – Celebração dançada, partida



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Dezesseis pessoas com trajes vermelho, preto ou branco, batendo o pé, hiperventilando em uma sala em meio à mata, ao som de músicas intensas, e livres – distante do cotidiano, compromissos e demandas que cada participante tem em

relação às suas danças – para deixarem seus corpos se expressarem. Esta é a cena do início dos trabalhos da celebração.

Após um momento que deve ter durado entre 20 e 25 minutos de intenso trabalho corporal expressivo, mobilizado pela música e hiperventilação, pude perceber, meio de fora, meio de dentro, 17 coreografias surgirem, uma de cada copesquisadora. Menciono 17, pois o cinegrafista – que também atua como artista de teatro e música –, com uma sensibilidade notória, se misturou à cena e, em vários momentos, se abandonou em uma dança articulada com sua câmera.

Então, após este momento, como mencionava antes da nota, uma das integrantes da primeira fase se esgueirou por uma fresta na porta da sala e disparou o que seria o ápice da celebração final: indescritível em palavras ou, como nos referimos em nossos trabalhos, movimentamos elementos no campo do “indizível”. As fotos e a filmagem auxiliam a compor uma ideia do que se desenrolou e que finalizou com as três copesquisadoras que trabalharam comigo desde a primeira fase celebrando a única dança que poderia acontecer, no único momento, no único palco possível.

Não avançarei na descrição do fechamento do trabalho artístico, pois qualquer texto prosaico nesse sentido não daria conta de expressar o que aconteceu. Por isso, também são parte desta tese, juntamente com o texto, as fotografias feitas a partir desse trabalho final. Ainda, foi produzido, como um produto artístico paralelo à pesquisa, um vídeo que está em fase final de edição. Cabe o destaque de que, embora a dança celebrada tenha sido central no processo de investigação, como já mencionado, ela se justifica como ação artística que operou como uma provocadora de possibilidades na investigação; assim, ela existe igualmente como arte, para além da tese.

Imagem 24 – Celebração dançada, partida em *close*

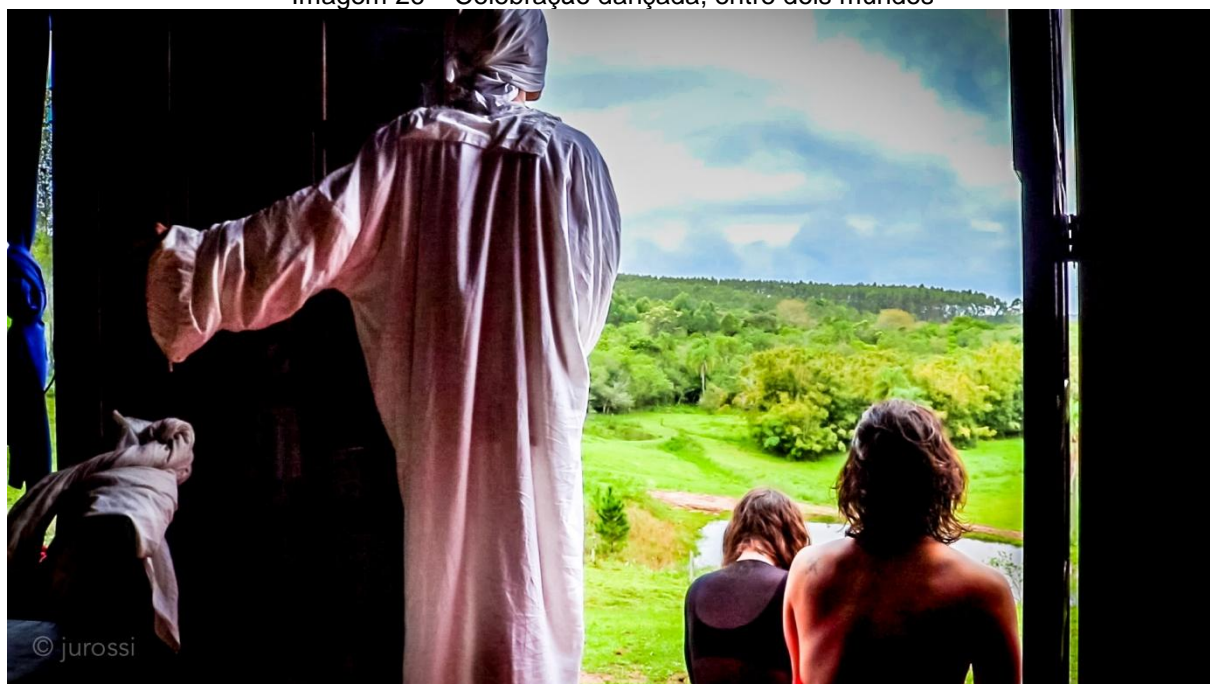
Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 25 – Celebração dançada, a combustão



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 26 – Celebração dançada, entre dois mundos



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 27 – Celebração dançada, o movimento



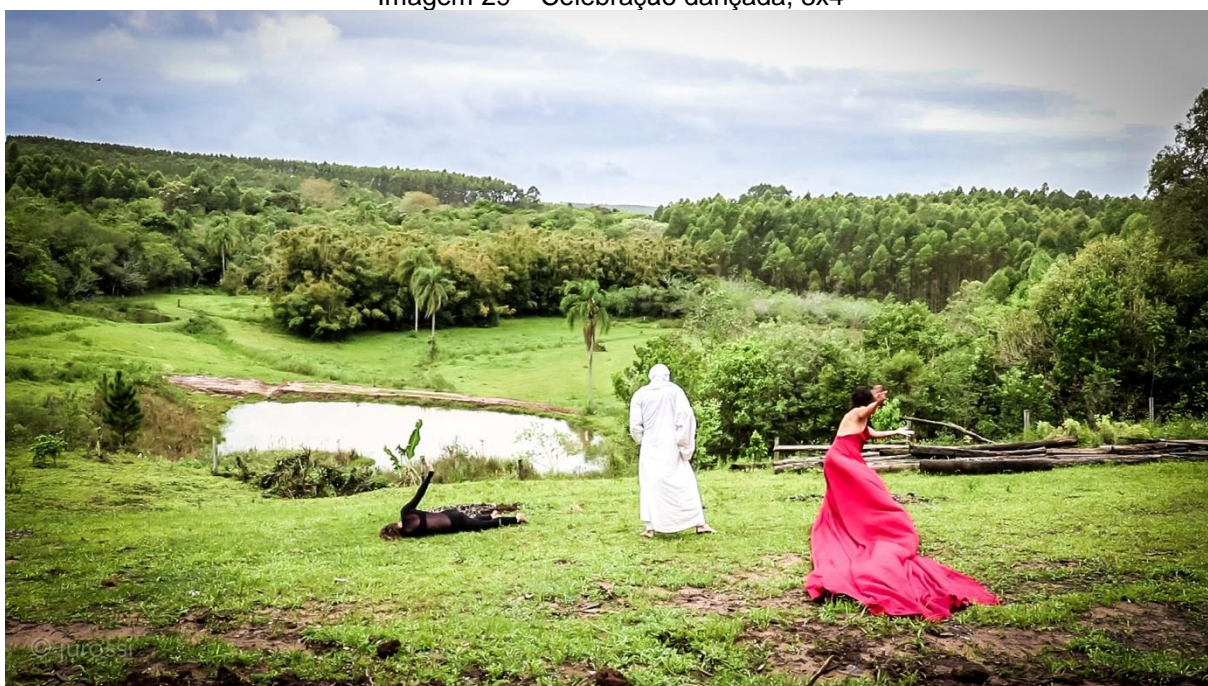
Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 28 – Celebração dançada, real



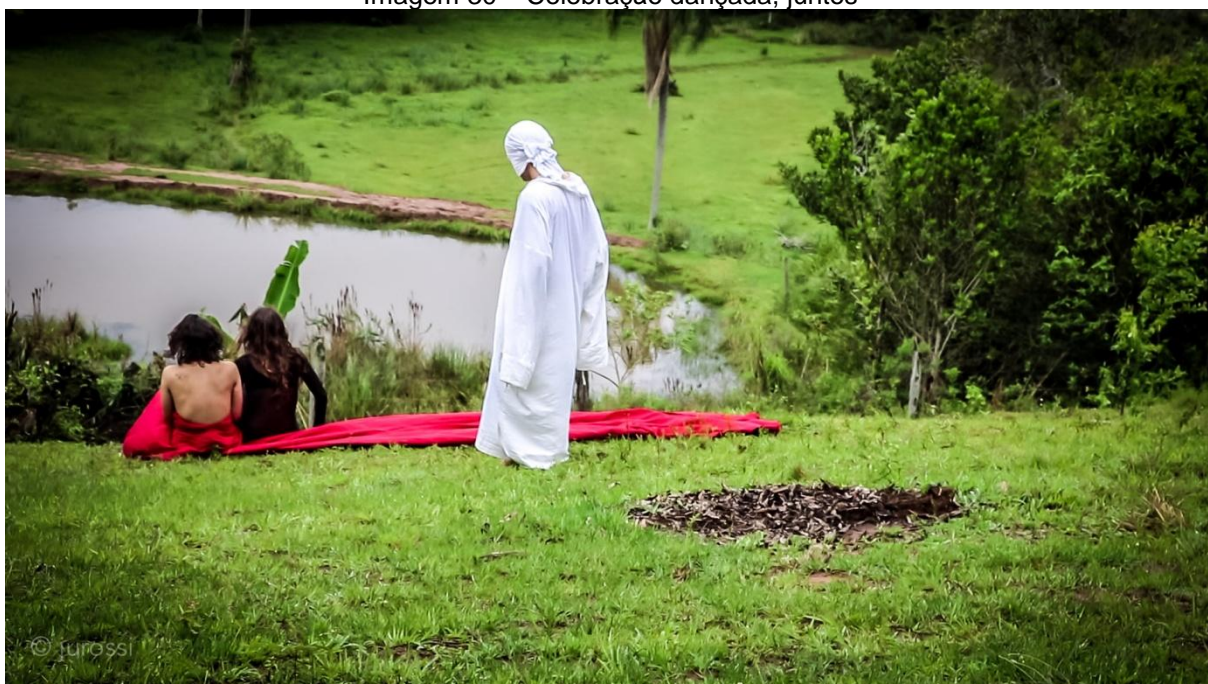
Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 29 – Celebração dançada, 3x4



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 30 – Celebração dançada, juntos



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 31 – Celebração dançada, conspirando



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Imagem 32 – Celebração dançada, valeu



Fonte: Juliano Rossi (2019).

Então, apresentados os sete movimentos que constituíram a metodologia de produção de conhecimento em dança a partir de estados ampliados de consciência, saliento que, além das danças que emergiram pelo trabalho, também foram movimentadas distintas formas de conhecimento em dança, como temas de discussões epistemológicas, possibilidades de estruturações de dinâmicas de estudo e provocações acerca do ensino da dança. Dessa forma, seguimos este capítulo apontando outras emergências que, juntamente com esta metodologia, surgiram pela investigação proposta.

4.3 PRODUZIR CONHECIMENTO SOBRE SI E SABER O QUE FAZER QUANDO O MISTÉRIO APARECER

Devido às reiteradas vezes, durante as ações nas comunidades de prática, em que foi sugerido, por parte das copesquisadoras, que as ações sendo vivenciadas durante os trabalhos da pesquisa se assemelhavam a um processo terapêutico, optei por trazer essa discussão como uma das importantes emergências da investigação.

Em vários momentos, durante nossos encontros, quando a sugestão de que o que estávamos realizando apresentava características terapêuticas, minha posição

foi de encaminhar a discussão por meio da ideia de que, sim, poderíamos pensar a partir de um processo terapêutico desde que compreendêssemos o termo terapêutico em uma perspectiva ampliada e estabelecêssemos a diferença entre características de um processo terapêutico e terapia. Logo, ao reconhecer essas características suscitadas, cabe diferenciar entre o que seria terapia, *stricto sensu*, em um contexto de práticas da área da saúde, realizada por profissionais com a devida formação, e o proposto nos trabalhos aqui desenvolvidos, principalmente pela metodologia utilizada e seu fim, a qual, no caso desta tese, objetivou tratar especificamente da produção de conhecimento em dança.

Porém, penso que podemos, etimologicamente, buscar as referências do termo “terapia” e suas derivações com base nos estudos de Jean-Yves Leloup (2018), autor que compartilha das discussões com proximidade à abordagem transpessoal da consciência. Ele sugere, em um primeiro momento, que, etimologicamente, o fazer terapêutico remete a “cuidado”, um cuidado de sentido amplo, que tem relação com o corpo e suas demandas, mas também com os diversos aspectos que constituem a complexidade humana. Ainda, segundo ele, o termo remete a “estar a serviço”, a servir; então, durante seu texto, o autor indica que o terapeuta pode ser, por exemplo, um hermeneuta, um filósofo, um tecelão ou um cozinheiro (LELOUP, 1996). Contudo, em uma discussão posterior, ele próprio, ao revisitar seu estudo acerca da origem do termo (LELOUP, 2018), debate e reforça que as diversas possibilidades etimológicas que orbitam em torno da expressão “terapeuta” remetem, em geral, àquele que cuida ou àquele que serve. O autor chama a atenção para o fato de que:

No entanto nos esquecemos de um elemento importante da própria etimologia da palavra “terapeuta”: Théos, a referência a Deus. Trata-se então, de “servir a Deus” ou de “cuidar de Deus”, etimologia inaudível para a maior parte dos nossos contemporâneos. (LELOUP, 2018, p. 8)

Prosseguindo em seu exercício de reflexão etimológica, o autor indica que a palavra “Deus” é advinda do latim *dies*, que tem relação com o dia, com a luz; seria, assim, o terapeuta aquele que cuida da luz. Entretanto, o próprio Leloup (2018) reflete que o vocábulo grego que estaria na etimologia de *thérapeutès* seria *Théos*, o qual, por sua vez, não teria sua tradução mais adequada pela palavra latina Deus ou

Dieu, em francês, mas sim uma raiz melhor relacionada ao termo grego *théoria*, que, segundo o autor, é também mal traduzida por “teoria”.

Assim como para Platão e os antigos gregos, “*théoria*” significava “visão” ou “contemplação”. Ou seja, o *Théos* grego não é apenas “luz”, mas “visão”, contemplação da luz, consciência do Invisível. Cuidar do *Théos* em um ser, é oferecer-lhe sua capacidade de visão, de contemplação, é oferecer-lhe “a consciência de ser, o Ser”. (LELOUP, 2018, p. 9)

Disposto isso, e acolhendo as diversas vezes em que, durante os encontros nas comunidades de prática, as participantes mencionaram identificações com processos terapêuticos, posso afirmar que, sim, desde o início, a proposta era oferecer um espaço de contemplação de si, a partir de si mesmo, ou, como melhor resumiu uma participante do projeto de extensão: “Produzir conhecimento sobre si é produzir conhecimento em dança”. Logo, ao empurrar a fronteira do que entendemos por terapêutico, bem como sobre os processos de produção de conhecimento, há sim relação entre os dois. Dessa maneira, concordo com a copesquisadora e sua afirmação supracitada; porém, é fundamental reiterar que o propósito metodológico aqui apresentado e discutido tem como objetivo a produção de conhecimento em dança.

O próprio Leloup (2018, p. 158) destaca essa relação entre o artístico e o terapêutico, quando declara que “O artista deveria, assim como o terapeuta nos ‘ensinar a ver claro’”. É importante salientar que esse “ver claro”, para o autor, não tem a conotação de uma explicação racional e ordeira da arte, pois, nas palavras do próprio:

A arte, a grande arte, facilita o acesso ao numinoso. A arte ordinária provoca em nós apenas pequenas emoções, algumas sacudidelas de prazer. A função sagrada da Arte é a de nos abrir à transcendência e, portanto, ao numinoso, mas será que o artista concebe sua arte como expressão do seu ego ou como manifestação do Ser que o transcende? (LELOUP, 2018, p. 155)

Stanislav e Christina Grof (2011), influenciados pelas discussões de Jung, também utilizam o termo “numinoso” como uma alternativa, segundo eles, neutra, para expressões como religioso, místico ou sagrado. Quanto a isso, eles afirmam que “Aplicado às experiências transpessoais o termo *numinosidade* descreve a percepção direta da natureza extraordinária destas experiências” (GROF, C.; GROF,

2011, p. 25). E, ampliando a discussão sobre o terapêutico e suas possibilidades para além dos estudos do campo da saúde, os mesmos autores pontuam que “Provavelmente não se trata de um acidente o fato de a palavra ‘cura’ (*healing*, em inglês) estar relacionada ao *haelan* do inglês arcaico e anglo-saxão que significa tornar inteiro, sadio e bom” (GROF, C.; GROF, 2011, p. 179). Logo, o terapeuta atuaria no sentido da cura, ou seja, “tornar inteiro, levar algo fragmentado e afetado de volta a um estado de completude” (GROF, C.; GROF, 2011, p. 179).

Reforçando a argumentação apresentada, fazendo referência às experiências em estados ampliados de consciência, Russell, em diálogo registrado em Laszlo, Grof e Russel (2008), relaciona a ação de comunicar-se com um deus ou com deuses à ideia de um movimento que seja no sentido da consciência de si, assim organizando em um centro comum as discussões aqui dispostas:

RUSSEL: Este é outro aspecto da mudança que implica deixar de considerar a deidades e deuses algo que está “lá fora”, separado de nós, e percebê-los como aspectos da nossa própria psique. Cada vez nos damos mais conta de que a tomada de consciência interior não consiste em realizar um ritual para comunicarmo-nos com outro ser, senão em trabalhar com a nossa própria mente. O que nos perguntamos, entretanto, é como posso liberar minha mente da rotina na qual tenha caído e como abrir-me para as experiências que estamos falando. (LASZLO; GROF; RUSSELL, 2008, p. 65, tradução nossa⁸⁹)

Dessa forma, é da questão final dessa citação que se ocupa esta investigação, ou seja, propor uma abertura às experiências de ampliação de consciência, neste caso específico, com o objetivo de potencializar a produção de conhecimento em dança. Desse modo, o voltar-se para si, ou melhor, o movimento em direção a si de uma forma inteira, que passei a denominar, no caminho da investigação, de “movimento entheotrópico”, é o tema central deste estudo. *En* indica um movimento para si; *theo*, retomando a discussão anterior, faz referência a Deus, luz ou contemplação da luz; *trópico*, em direção a. Ou seja, é um movimento de voltar-se para si e contemplar a própria luz ou então um movimento em direção ao mais inteiro de si mesmo.

⁸⁹ “*Éste es otro aspecto del cambio que implica pasar de considerar deidades y dioses algo que está ‘ahí fuera’, separado de nosotros, a verlos como aspectos de nuestra propia psique. Cada vez nos damos más cuenta de que la toma de conciencia interior no consiste en realizar un ritual para comunicarnos con otro ser, sino en trabajar con nuestra propia mente. Lo que nos preguntamos, por lo tanto, es cómo puedo liberar mi mente de la rutina en la que ha caído y cómo abrirme a las experiencias de que estamos hablando.*”

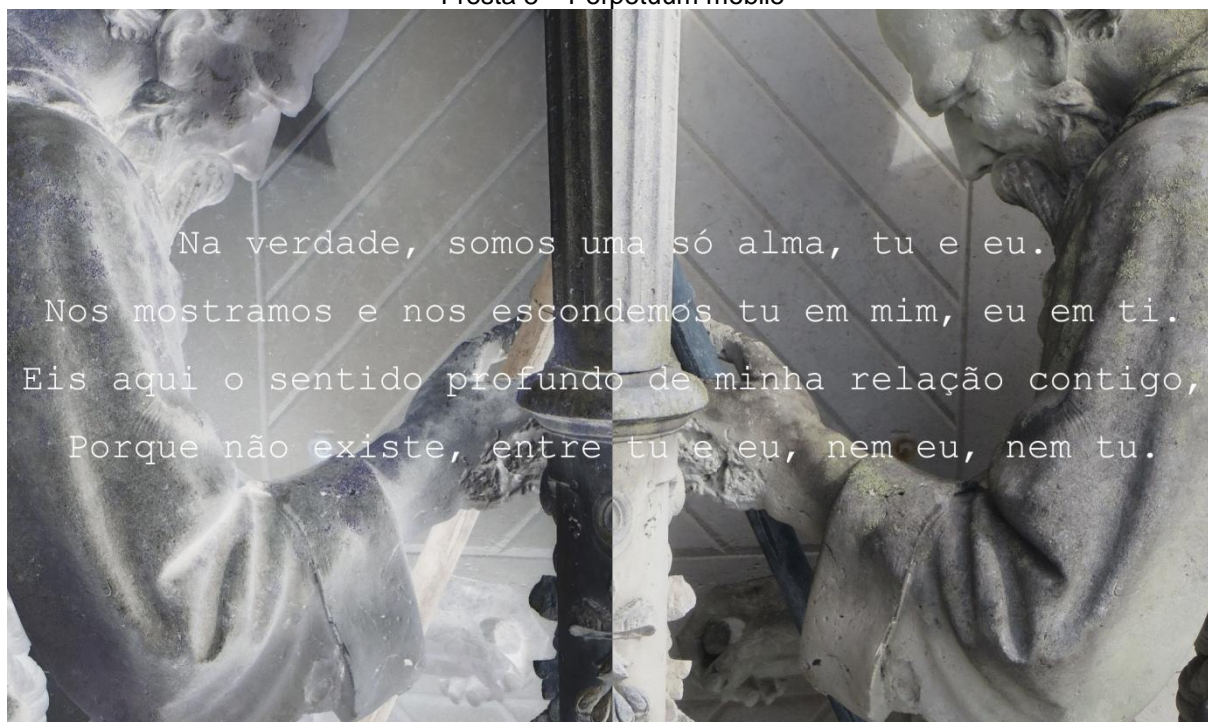
Podemos, então, nos sentir investidos de um sopro mais vasto do que o nosso, sentimo-nos “inspirados”: não sou mais eu, é a música em mim; não sou mais eu, é a dança, sou dançado... Frequentemente isto dura apenas alguns poucos instantes, misteriosa coincidência do homem com o mais profundo de si mesmo: “transcendência imanente” que chamaremos de “musa” ou “gênio”. (LELOUP, 2018, p. 140)

É importante sublinhar que a expressão “entheotrópico” escolhida dialoga com termo “holotrópico”, muito empregado por Stanislav Grof e já discutido anteriormente, o qual indica “movimento em direção à totalidade”. Porém, senti a necessidade de reforçar dois destaques importantes: que esse movimento é em direção a si mesmo e também na busca do mais inteiro de si.

Outro modo de perceber isso aparece na fala de uma das pessoas que participou da pesquisa, na apresentação do seu “relatório-diário-coisa-memória”, como foi denominado pessoalmente seu memorial solicitado no contexto da comunidade de prática da fase dois, no projeto de extensão. A copesquisadora relatou que passar pelo projeto de extensão e pela comunidade de prática da fase um – pois participou nas duas fases – se configurou como “um processo de aprender a se preparar para saber o que fazer na hora que o mistério aparecer”. Essa fala indica uma característica relevante do processo proposto e seus aportes, uma vez que ressalta sua percepção não de algo pontual que tenha acessado, na forma de um conteúdo objetivo, mas sim um estado, um saber como agir em face a demandas específicas, não importando quais sejam estas, um “saber fazer” imediato, contextualizado e não necessariamente planejado antes.

Dessa maneira, a metodologia utilizada para a construção desta tese e a metodologia do processo de produção de conhecimento em dança a partir dos estados ampliados de consciência, apresentada como uma emergência desta pesquisa, têm em comum a ideia de que a investigação se dá no âmbito da própria investigação. Assim, a preparação investida neste tipo de trabalho é em preparar-se, e não em preparar-se para algo. Logo, a ideia da produção de conhecimento sobre si ganha reforço na fala apresentada.

Fresta 8 – Perpetuum mobile



Fonte: O autor (2020)⁹⁰.

Portanto, penso o movimento entheotrópico como um movimento ao centro, compreendendo o centro, simbolicamente, como esse lugar que denominei “o mais inteiro de si”, talvez próximo ao que Jung (2013b) denomina “*self*” ou Stanislav Grof (2015), “curador interno”. Acredito que o trabalho aqui proposto poderia ser considerado no campo do que chamo de “aprendizagem pelo entusiasmo”⁹¹. Para tanto, vale mencionar que a palavra entusiasmo apareceu, neste contexto, posteriormente ao termo entheotrópico; porém, suscitam significados muito próximos, com a diferença de que, para mim, o “trópico” do segundo termo remete à noção, desejável, de um caminho, de um processo. Já entusiasmo, de origem grega – *enthousiasmós* –, que nos chega pelo latim – *enthusiasmus* –, indicaria “ter deus dentro de si”. Posto isso, percebo que o ato de movimentar o *theos* – seja Deus, luz ou conhecimento – para si é um ato pessoal, de foro íntimo, como concebo a aprendizagem.

⁹⁰ Fotografia (Rokytnice nad Jizerou, Rep. Tcheca), edição e colagem do autor; texto de Rumi.

⁹¹ Notem que esta é uma das raras vezes que menciono o termo “aprendizagem”. Porém, mediante os movimentos da pesquisa, senti necessidade de refletir sobre disso e qual sua relação com a proposta da tese e o ensino, bem como sublinhar sua pertinência, expandindo o conceito de aprendizagem e principalmente considerando o fato de a ação potencializar a aprendizagem por si, não necessariamente a aprendizagem de algo. É evidente que o tema suscita discussões mais amplas e aprofundadas, como exponho na última subseção, mas julguei interessante marcar a posição de que percebo as relações dispostas no âmbito deste estudo.

Dessa forma, temos uma meta, seja a aprendizagem, a cura, o entusiasmar-se, o ambular para si; e um caminho, o ensino, a terapia, os processos de autoconhecimento, que seriam as ações de provocar, motivar, acompanhar o deslocamento à meta. Como iniciador(a) nesse caminho, mistagogo(a), iluminador(a), psicopompo(a), guia de passagem por frestas entremundos, temos a professora e o professor, a terapeuta e o terapeuta, a médica e o médico, ou a mãe e o pai de santo – cada um cumprindo os ritos que demandam seus lugares –, responsáveis por auxiliar nos processos pessoais de caminhar para si.

Considerando a importância do outro como fundamental no processo entheotrópico, cabe a reflexão sobre a relevância de ambularmos juntos pelos caminhos. Assim, apoiado pelas discussões de Jung (2014), deve-se afastar a possível ideia de que se voltar para si é um caminho individualista, uma vez que o “si-mesmo” se difere do “eu”, no sentido de que o primeiro carrega consigo a noção desse eu pessoal, mas, ao mesmo tempo, considera e incorpora a noção da totalidade.

Este centro não é pensado como sendo o eu, mas se assim se pode dizer, como o si-mesmo. Embora o centro represente, por um lado, um ponto mais interior, a ele pertence também, por outro lado, uma periferia ou área circundante, que contém tudo quanto pertence ao si-mesmo, isto é, os pares de opostos que constituem o todo da personalidade. (JUNG, 2014, p. 361)

Posto isso, reitero que, após a discussão acima, percebo esse caráter terapêutico, conforme apontado, na proposta metodológica aqui pautada. Retomando a ideia da a/r/tografia, principalmente no destaque à particularidade dos fazeres do artista/pesquisador/professor, agora ressaltando a ação do professor, manifesto a pergunta-reflexão-proposta: o que seria o professor senão este que nos ajudaria, por meio de diversas ações metodológicas, a fazer esse movimento em direção ao mais inteiro de nós mesmos? Então compreendo o ensino também como esse ato que teria o objetivo de nos auxiliar no deslocar-se para o mais inteiro de nós mesmos.

4.4 ENTÃO, DO ESTADO AMPLIADO DE CONSCIÊNCIA À PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇA

Portanto, em um movimento de trazer para um mesmo campo relacional diversos temas que atravessaram esta investigação e tecer entre estes uma costura que, para além de unir, serve também como elemento digno de existência em si e de comunicação por vias próprias, percebo, após os caminhos percorridos pela trajetória da pesquisa apresentada na tese que emerge, que os processos aqui dispostos de acesso a estados ampliados de consciência atuaram no sentido de promover o trânsito por elementos distintos do cotidiano pessoal, possibilitando a imersão e emersão de – e em – conteúdos transpessoais que provocaram uma expansão do campo do possível. Essa expansão, aqui corporalizada no tema da produção de conhecimento em dança, despertou possibilidades outras para além do possível até então. Além disso, destaco a importante ação, no trajeto, da concepção de uma dança, dançada, como elemento fundamental no processo descrito, tanto como provocadora de possibilidades quanto como o lugar-finalidade que concentra, ancora, como um ponto de aglutinação no qual encontraram leito e repousaram as infinitas, então finitas, possibilidades, e por isso se tornaram passíveis de serem comunicadas.

Sob esta perspectiva, compreendemos que as conduções de processos de criação em dança são definidas e redefinidas em rede ao se fazer junto dos afetos e afecções diferenciados, oscilantes, criando e desmanchando modos organizativos em dança, incitando outras corporalidades, outras realidades, outras lógicas operativas. Portanto, processos de criação em dança, compreendidos por essa via, possibilitam considerar e ampliar as intensidades do corpo, e perceber a criação atrelada à produção de conhecimento. (SIEDLER; ROEL, 2017, p. 34)

Portanto, paramos nosso tempo e, extrapolando a personalidade, mergulhamos no caos infinito de nós mesmos, erramos por todos os caminhos até que nada parece fazer sentido. Daí, desse “sem-saída” angustiante de todas as possibilidades, vislumbramos um ponto luminoso, prenúncio de uma oportunidade de discernimento, separação, diferenciação. Então, munidos da qualidade vivida nesses movimentos, voltamos ao mundo das personalidades com a tarefa de comunicar, testemunhar, tornar pública nossa jornada.

Assim se fez o processo durante nossos trabalhos no campo, um *perpetuum mobile* entre dois polos opostos complementares, tanto no que diz respeito à criação artística paralela à escrita da tese quanto ao próprio processo de elaboração da pesquisa e comunicação final: um movimento incessante entre caos e ordem ou, em

outras palavras, entre o dionisíaco e o apolíneo, entre desconstrução e construção, entre todas as possibilidades e as escolhas, entre o transpessoal e o pessoal. O que aqui denomino “movimento”, inspirado pelo trabalho de Pozatti (2007), também se pode pensar em termos de metodologia ou procedimentos de criação, ou seja, é o ato voluntário de organizar algo do caos com vistas à emergência de um princípio ordenado e comunicável. “O movimento ocorre entre o denso e o sutil, entre a forma e a não-forma: é o movimento da trans-forma-ação; modifica (muda o modo); gerando significação” (POZATTI 2007, p. 33-34).

Em outros termos:

O universo se construiu e se constrói a partir e através do dia-bólico, do caos, do *big bang* primordial. Esse diabólico é generativo, pois propicia novas formas de organização. Faz evoluir o cosmos sob formas cada vez mais sim-bólicas, complexas e ricas. Nas palavras do nosso tema, o sim-bólico se constrói a partir do diabólico. O simbólico se refaz e se reestrutura continuamente na medida em que se confronta, integra e eleva a níveis mais altos o dia-bólico que carrega sempre dentro de si. (BOFF, 1998, p. 19)

Jung (2013c) reporta-se a esse duplo caráter, mencionando o acesso aos conteúdos transpessoais como possibilidade de produção de conhecimento em arte e declara compreender duas possibilidades ou modos para a criação em arte: o modo psicológico e o visionário. O primeiro modo teria como origem da criação os temas que habitam os limites da consciência humana. Já no modo visionário, “o tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos.” (JUNG, 2013c, p. 91). Porém, é notória a diferença qualitativa dos processos que o próprio autor apresenta:

A essência da obra de arte não é constituída pelas particularidades pessoais que pesam sobre ela – quanto mais numerosas forem, menos se tratará de arte; pelo contrário, sua essência consiste em elevar-se muito acima do aspecto pessoal. Provinda do espírito e do coração, fala ao espírito e ao coração da humanidade. Os elementos pessoais constituem uma limitação, e mesmo um vício da arte. Uma “arte” que fosse única ou essencialmente pessoal mereceria ser tratada como uma neurose. (JUNG, 2013c, p. 103)

Dessa forma, penso que a produção de conhecimento parte de dois momentos e uma ação, a saber, caos, ordem e movimento. O momento caos é

quando se dá a emergência do novo, do impensado, do nunca cogitado, o “ahá”, o “eureka”. Aqui entram, nesta tese, os estados ampliados de consciência como uma ação, tecnologia ou movimento a fim de provocar a emergência daquilo que talvez nem soubéssemos que não sabíamos. Em termos práticos, isso pode ser uma imagem, uma sensação, um procedimento, um movimento do corpo ou qualquer coisa que seja acessada por quem experimenta um EAC como matéria-prima para criar. O conteúdo acessado pode ser consciente ou não, e o que emerge pode então ficar inscrito no corpo, na memória ou nos confins do inconsciente aguardando o momento de despertar. Esse despertar ocorre pela ação de outro movimento, no sentido de avançar em direção à ordem, à estrutura, à possibilidade de tornar comunicável, testemunhável.

Logo, o acesso aos estados ampliados de consciência, no processo desta tese, atuou como essa “fresta” entre dois mundos citada nas primeiras linhas do corrente texto, sendo uma possibilidade de movimento – metodologia – entre o caos e a ordem. Nesta pesquisa, o movimento entheotrópico foi mediado pelo acesso aos EAC, segundo a metodologia apresentada, com o objetivo de acessar as infinitas possibilidades de si-mesmo que retorna, no processo, com o movimento na direção da ordem comunicável, aqui disposta pelos produtos artísticos que emergiram e pelo próprio texto final.

4.5 CONSIDERAÇÕES DESTE FINAL OU COMO VOLTO DO CAMINHO

De fato, ninguém vai e volta, pois quem vai é um, quem volta, outro. Porém, finalizada esta parte de um processo que hoje percebo como mais amplo do que antes de iniciar a tese, fico com a sensação de que a caminhada percorrida deixou mais possibilidades de outros trajetos que conclusões; sim, esta é uma conclusão. Aliás, esta foi uma decisão pontual durante o processo de construção da pesquisa, a de não esgotar as possibilidades de novas incursões e indicar, ao mesmo tempo, a intenção de seguir investindo nos temas emergentes.

Dentre os temas que pretendo continuar investigando estão as possibilidades de criação artística em dança a partir da metodologia proposta em contextos distintos desta tese, como em ambientes profissionais de dança, tanto com grupos como em trabalhos solos, bem como em contextos de ensino de dança. Outro assunto que provocou grandes reverberações e merece um olhar dedicado posterior

à tese é a discussão sobre a relação entre ensino, aprendizagem, cura e terapia, principalmente evidenciando alguns paralelos possíveis a essas temáticas e, como já foi feito neste texto, expandindo as alternativas de entendimento de cada conceito citado, em articulação entre distintas áreas do conhecimento, a partir de uma perspectiva transdisciplinar.

Além disso, como frutos da investigação, sobretudo no campo de relação entre arte e ciência, pretendo realizar exposições com as fotos registradas nas comunidades de prática – para além das incluídas na tese –; finalizar a edição de um vídeo para apresentação em diferentes contextos, como festivais, mostras e eventos acadêmicos; e trabalhar com o restante do material bruto de vídeo e fotografias coletados nas comunidades de prática. Ainda, pretendo desdobrar o conteúdo da tese em artigos para divulgação em revistas das áreas de arte e educação; propor um projeto de pesquisa e extensão no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS que aborde os temas centrais desta tese; submeter para apreciação do grupo docente a criação de uma disciplina, também no curso de Licenciatura em Dança, que trate da produção de conhecimento em dança e estados de consciência, como sequência da disciplina Dança e Transpessoalidade, já presente no currículo. Ademais, é importante citar que o aporte dos processos desencadeados pela tese já está surtindo efeito nas minhas ações como docente tanto pela proposição de novas referências de estudo quanto pela emergência de outras possibilidades de investigação e vivências que passaram a fazer parte das minhas propostas em aula.

Ao olhar agora para a tese em seu formato em finalização, noto que deambulei por caminhos diversos no que diz respeito aos movimentos da escrita, os quais foram pensados para que acompanhassem o movimento de cada coisa dita, bem como pelos distintos campos acadêmicos que visitei, a citar: educação, artes, psicologia, filosofia, antropologia. Cabe destacar também que os vários movimentos desencadeados no processo provocaram uma abertura na minha percepção sobre o tema da produção de conhecimento em dança, ampliando ainda mais as possibilidades, mas também a demanda de estudos e investigações que se deslocam por diferentes campos do conhecimento. Reitero, nestes encaminhamentos finais, o compromisso com uma perspectiva transdisciplinar; dessa maneira, como uma proposta de borrar as fronteiras entre e para além das distintas disciplinas, reconheço a importância de cada uma delas; porém, proponho,

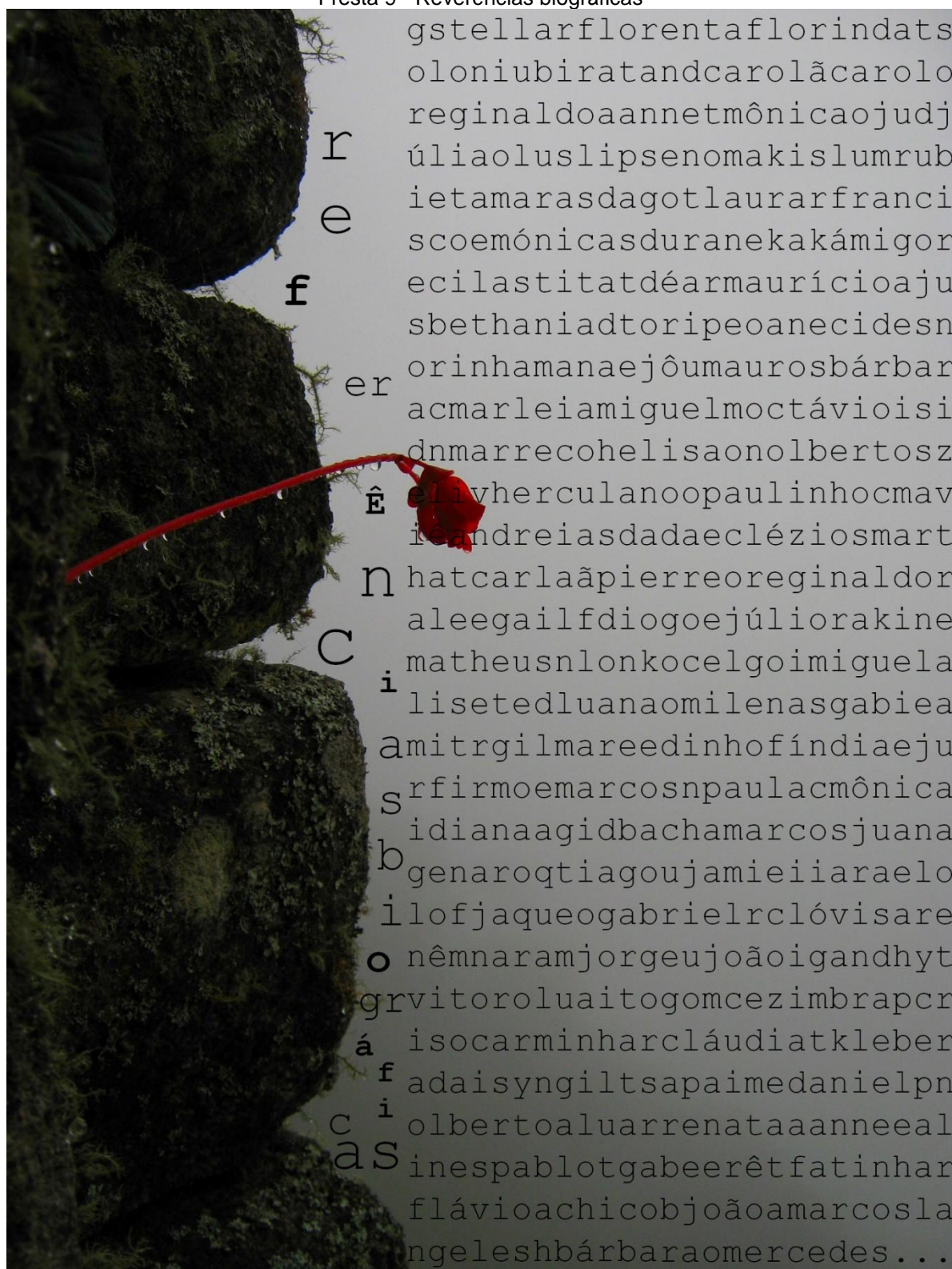
a partir do rigor necessário, transcender seus limites, assim como os limites da academia.

Em tempos de movimentos nada previsíveis desde os níveis macro e micro no que tange à existência humana, não poderia deixar de mencionar, ainda que pareça um corte abrupto, meu manifesto em favor das ações que promovem a convivência harmônica no planeta, rechaçando toda atitude de discriminação que conduza à opressão e que dissemine a violência, pontualmente, em nosso contexto, contra os povos originários, mulheres, negras e negros, população LGBTQI+ e pessoas em situação de vulnerabilidade social. A partir da referida perspectiva sistêmica, não poderia deixar de citar esses temas, pois cada nó movimentado reverbera pela teia toda. Dessa maneira, não existe produção de conhecimento em dança alijada da complexidade que constitui os fazeres humanos. Por esse motivo, penso que, ao movimentarmos a produção de conhecimento em dança de forma a considerar sua existência como ato humano, e se o fizermos buscando um modo de fazer harmônico, solidário, inteiro, que vise à criação de condições de vivermos de forma digna, então a produção de conhecimento em dança é produção de conhecimento sobre nós.

Desse modo, termino esta caminhada, prenúncio de várias outras, declarando a gratidão de ter tido a oportunidade de trilhar o caminho com as parceiras e parceiros que tive. Essas parceiras e parceiros são gente – de longe e de perto – carinhosa, querida, dedicada, exigente; parceiras ideias, com quem me diverti muito brincando de esconde-esconde; parceiras e parceiros emoções, sentimentos, pensamentos e intuições, que são a fonte e a materialidade da coisa vivida e dita; parceiras e parceiros transpessoais que nem sei que tive; enfim, um sem-número de outras e outros, comigo.

Sem o objetivo de fechar para sempre, penso agora que a oportunidade de vivenciar outros estados de consciência que indicam outras possibilidades de realidades pode atuar, como mencionado, a fim de expandir o campo do possível e auxiliar na criação de outras possibilidades de existir: existir no planeta, existir como humanidade, existir como ciência, existir em dança. Que possamos existir, plenas e plenos, em nós.

Fresta 9 - Reverências biográficas



Fonte: O autor (2020)⁹²

⁹² Fotografia (Trilha Inca - Peru), texto e edição do autor..

REFERÊNCIAS

ASHES and snow. Direção : Gregory Colbert. Flying Elephant Productions, 2005. 1 DVD (62 min), color.

BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. Corpoestados: singularidades da cognição em dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 138-147, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: set. 2018.

BDTD/IBICT. **Biblioteca digital brasileira de teses e dissertações**. Disponível em <<http://bdt.d.ibict.br/vufind/Content/tede>>. Acesso em: mar. 2018.

BERNARDES, Victor Lino. **Corpo sentido**: corporeidade e a emergência de recursos subjetivos associados à criatividade. 2016. 147 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BOFF, Leonardo. **O despertar da águia**: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade. Petrópolis: Vozes, 1998.

BONAPARTE, Marie. Interpretações psicanalíticas dos contos de Edgar Allan Poe. **Narrar-Construir-Interpretar**, Porto Alegre, n. 30, 2006, p. 167-190. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista30-3.pdf>> Acesso em: jul. 2018.

BRAUD, William; ROWE, Nancy. Transpersonal education. In: FRIEDMAN, Harris L.; HARTELIUS, Glenn (Orgs.). **The Wiley-Blackwell handbook of transpersonal psychology**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2013. p. 666-686.

BRITO, Marcelo de. **A construção do sentimento de unidade**: desdobramentos de uma abordagem corporal atípica no desenvolvimento humano. 2013. 166 f. Tese (Doutorado em Ciências do Desporto) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2013.

CAMPOS, Roland de Azeredo. A charada final de Edgar Allan Poe. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 maio 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1605200412.htm>>. Acesso em: ago. 2018.

_____. Física, poesia: convergências. **Revista USP**, São Paulo, v. 25, p. 122-129, 1995.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **Sabedoria incomum**. São Paulo: Cultrix, 2009.

_____; LUISI, Pier Luigi. **A visão sistêmica da vida**: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas. São Paulo: Cultrix, 2014.

CAPRILES, Elías. Beyond Mind III: Further Steps to a Metatranspersonal Philosophy and Psychology. **International Journal of Transpersonal Studies**, v. 28, n. 2, p. 1-145, 2009.

CARDEÑA, Etzel; LYNN, Steven Jay; KRIPPNER, Stanley. **As variedades da experiência anômala**: análise e evidências científicas. São Paulo: Atheneu, 2013.

CARDEÑA, Etzel; PEKALA, Ronald J. Questões Metodológicas no Estudo dos Estados Alterados de Consciência e das Experiências Anômalas. In: CARDEÑA, Etzel; LYNN, Steven Jay; KRIPPNER, Stanley. **As variedades da experiência anômala**: análise e evidências científicas. São Paulo: Atheneu, 2013. p. 35-60.

CARVALHO, Carla; IMMIANOVSKY, Charles. PEBA: a arte e a pesquisa em educação. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 25, n. 3, p. 221-236, set. 2017. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/9729>>. Acesso em: jun. 2018.

CASTANEDA, Carlos. **Las enseñanzas de don Juan**: una forma yaqui de conocimiento. México: FCE, 2000.

CHALMERS, David J. **The character of consciousness**. New York: Oxford University Press, 2010.

DANIELS, Michael. Traditional Roots, History, and Evolution of the Transpersonal Perspective. In: FRIEDMAN, Harris L.; HARTELIUS, Glenn (Orgs.). **The Wiley-Blackwell handbook of transpersonal psychology**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2013. p. 23-43.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

_____. Concepções de corpos dançantes na coreografia contemporânea na perspectiva de bailarinos-criadores. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRACE, 2009. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Monica_Dantas_-_Concepcoes_de_corpos_dancantes_na_coreografia_contemporanea_na_perspectiva_de_bailarinos-criadores.pdf>. Acesso em: out. 2018.

_____. Movimento: matéria-prima e visibilidade da dança. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 4, n. 6, p. 51-60, 1997.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 21-26.

DINIZ, Flávia Cachinesi. **Capoeira Angola: identidade e trânsito musical**. 2011. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENTHEOGEN: Awakening the Divine Within. Direção: Rod Mann; Nikos Katsaounis. EUA: Critical Mass Productions, 2007. 1 DVD (79 min), color.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. A Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. **VIS**, Brasília, v. 16, n. 2, p. 27- 44, jul./dez. 2017.

FERREIRA, Aurino L.; SILVA, Sidney C. R. da; SILVA, Silas C. R. da. **Psicologia transpessoal: histórias, conquistas e desafios**. E-book (kindle). Recife: UFPE, 2015.

GARCIA-ROMEY, Albert; TART, Charles. Altered States of Consciousness and Transpersonal Psychology. In: FRIEDMAN, Harris L.; HARTELIUS, Glenn (Orgs.). **The Wiley-Blackwell handbook of transpersonal psychology**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2013. p. 121-140.

GLOBUS, Gordon. Visões a partir de estados diferentes. In: WALSH, Roger; VAUGHAN, Frances (Orgs.). **Além do ego**: dimensões transpessoais em psicologia. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 240-242.

GÓMEZ, Johnny Javier Orejuela; MARTÍNEZ, Juan Diego Duque; TORO, Patricia Lasso. **Fundamentos epistemológicos de las psicologías**: con énfasis en psicología transpersonal. Cali: Editorial Bonaventuriana, 2016.

GROF, Christina; GROF, Stanislav. **A tempestuosa busca do ser**. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. **Respiração holotrópica**. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

GROF, Stanislav. **A mente holotrópica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Brief History of Transpersonal Psychology. **International Journal of Transpersonal Studies**, California, v. 27, p. 46-54, 2008.

_____. **Cura profunda**: a perspectiva holotrópica. Rio de Janeiro: Numina, 2015.

_____. **Psicologia do Futuro**. Niterói, RJ: Heresis, 2000.

_____. **Psychologie transpersonnelle**. Monaco: Éditions du rocher, 1996.

_____. **Uma compreensão da arte à luz da pesquisa moderna da consciência**. Rio de Janeiro: Numina, 2017.

GUILHERME, Alexandre Anselmo; FREIRE, Ida Mara. Merleau-Ponty and Buber on seeing and not seeing the Other: inclusion and exclusion in education. **International Journal of Inclusive Education**, v. 19, n. 8, p. 787-801, 2015. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13603116.2014.970670>>. Acesso em: out. 2018.

HARNER, Michel. **La cueva y el cosmos**. E-book. Barcelona: Editorial Kairós, 2019.

_____. **La senda del chamán**. Barcelona: Editorial Kairós, 2017.

HARTELIUS, Glenn; CAPLAN, Mariana; RARDIN, Mary Anne. Transpersonal psychology: defining the past, divining the future. **The Humanistic Psychologist**, Califórnia, v. 35, n. 2, p. 135-160, 2007.

HERMAN, Lisa. Transpersonal Experience and the Arts: from the Chauvet Cave to Occupy Wall Street. In: FRIEDMAN, Harris L.; HARTELIUS, Glenn (Orgs.). **The Wiley-Blackwell handbook of transpersonal psychology**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2013. p. 652-665.

HERNÁNDEZ, Fernando Hernández. A pesquisa baseada em artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 39-62.

IRWIN, Rita. A/r/tografia. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013a. p. 27-35.

_____. A/r/tografia: engajamento como filosofia de pesquisa e prática profissional. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 14 n. 1, p. 10-22, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1907>>. Acesso em: jun. 2018.

_____. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013b. p. 125-135.

_____. Comunidades de prática a/r/tográfica. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013c. p. 155-167.

_____; SPRINGGAY, Stephanie. A/r/tografia como forma de pesquisa baseada em prática. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 137-153.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **A prática da psicoterapia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013a.

_____. **Estudos alquímicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013b.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013c.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KASTRUP, Virgínia. Flutuações da atenção no processo de criação. In: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (Orgs.). **Imagens da imanência**: escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 59-71.

KRIPPNER, Stanley. Foreword. In: FRIEDMAN, Harris L.; HARTELIUS, Glenn. (Orgs.). **The Wiley-Blackwell handbook of transpersonal psychology**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2013. p. XVII-XIX.

KUHN, Tomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LASZLO, Ervin. **A ciência e o campo akáshico**. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____; GROF, Stanislav; RUSSELL; Peter. **La revolución de la conciencia**. Barcelona: Kairós, 2008.

LELOUP, Jean-Yves. **A sabedoria que cura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. **Cuidar do ser**: Fílon e os Terapeutas de Alexandria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte e docência: pesquisa e percursos metodológicos. **Criar Educação**, Criciúma, v. 7, n. 1, p. 2-20, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/4167/3886>>. Acesso em: jun. 2018.

LUDWIG, Arnold M. Altered states of consciousness. **Archives of General Psychiatry**, v. 15, p. 225-234, 1966.

MACHADO, Adriana Bittencourt. Novas estruturas na produção de conhecimento em dança. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA, 2., 2012, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ANDA, 2012. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2012-2.pdf>>. Acesso em: set. 2018.

MACIEL JR., Auterives. A Consciência da Obra de Arte e o Devir-Outro do Criador. In: JOB, Nelson et al. (Orgs.). **Artigos do Encontro Internacional Transdisciplinar da Consciência**. Rio de Janeiro, 2018. p. 11-30.

MELATTI, Julio Cesar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'Oeil et l'Esprit**. França: Gallimard, 2014.

_____. **Phénoménologie de la perception**. França: Gallimard, 1990.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Conselho Nacional de Saúde. Resolução n.º 510, de 7 de abril de 2016. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 maio 2016. Disponível em: <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2016/res0510_07_04_2016.html>. Acesso em: jan. 2020.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORINI, Carlos Augusto Trinca. **Ritual de Umbanda: a influência dos estímulos somato-sensoriais na indução do transe mediúnicos**. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MOROSINI, Marília Costa. Estado de conhecimento e questões do campo científico. **Revista da Educação**, Santa Maria, v. 40, n. 1, p. 101-116, jan./abr. 2015.

_____; FERNANDES, Cleoni Maria Barboza. Estado do Conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. **Educação Por Escrito**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 154-164, jul./dez. 2014.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: out. 2018.

_____. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; CHARREU, Leonardo Augusto. Contribuições da perspectiva metodológica “investigação baseada nas artes” e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. **Educ. rev.**, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 365-382, mar. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982016000100365&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: jun. 2018.

PALUDO, Luciana. Atos de transmissão: a pesquisa em arte a partir de um fazer em dança. **Revista Científica de Artes**, Curitiba, v. 17, n. 2, p. 46-66, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/151/showToc>>. Acesso em: maio 2019.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo de Referências Elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2018. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>>. Acesso em: fev. 2018.

_____. **Modelo para apresentação de citações em documentos elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2017. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/biblioteca/modelos>>. Acesso em: dez. 2019.

POZATTI, Mauro Luiz. **Buscando a inteireza do ser**: proposições para o desenvolvimento sustentável da consciência humana. Porto Alegre: Gênese, 2007.

_____. Educação para a inteireza do Ser: uma caminhada. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 143-159, 2012.

ROCHA FILHO, João Bernardes da. **Física e psicologia**: as fronteiras do conhecimento científico aproximando a Física e a Psicologia Junguiana. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

_____; GALLON, Mônica; FLORES, José Francisco. A arte de transitar entre o uno e o múltiplo: atitude transdisciplinar e fenomenologia no ensino de ciências. **Sinergia**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 134-141, jul./dez. 2017.

ROSENTHAL, Gabriele. **Pesquisa social interpretativa**: uma introdução. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SALAS, Julio Eduardo Mazorco. Respiración Holotrópica y Corporalidad: una Marca Transversal. **Journal of Transpersonal Research**, v. 6, n. 1, p. 95-102, 2014.

SALVADOR, Gabriela Di Donato. **Kaligrafia**: o mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

SANTOS NETO, Elydio. **Por uma educação transpessoal**: a ação pedagógica e o pensamento de Stanislav Grof. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

SARTRE, Jean-Paul; COHN-BENDIT, Daniel. A expansão do campo do possível. In: COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Orgs.). **Maió de 68**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p. 14-25.

SHAPIRO, S. I.; LEE, Grace W.; GROSS, Philippe L. The Essence of Transpersonal Psychology: Contemporary Views. **International Journal of Transpersonal Studies**, v. 21, n. 1, p. 19-32, 2002.

SHELDRAKE, Rupert. **Ciência sem dogmas**: a nova revolução científica e o fim do paradigma materialista. São Paulo: Cultrix, 2014.

SIEDLER, Elke; ROEL, Renata Santos. Criação como condição de produção de conhecimento na experiência do artista-docente da dança. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 17, n. 2, p. 29-45, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2084>>. Acesso em: out. 2018.

SINNER, Anita et al. Analisando as práticas dos novos acadêmicos: teses que usam metodologias de pesquisa em educação baseadas em arte. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 99-124.

TART, Charles. A abordagem sistêmica dos estados de consciência. In: WALSH, Roger N.; VAUGHAN, Francis (Orgs.). **Além do ego**: dimensões transpessoais em psicologia. São Paulo: Pensamento, 1997a. p. 126-130.

_____. Estados de Consciência e Ciências dos Estados Específicos. In: WALSH, Roger N.; VAGHAN, Francis (Orgs.). **Além do ego**: dimensões transpessoais em psicologia. São Paulo: Pensamento, 1997b. p. 226-239.

_____. **O fim do materialismo**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. States of Consciousness and State-Specific Sciences. **Science**, Washington, DC, v. 176, p. 1203-1210, 1972.

_____. **The end of materialism**: how evidence of the paranormal is bringing science and spirit together. Oakland, CA: Institute of Noetic Science, New Harbinger Publications, 2009.

TAYLOR, Jill Bolte. **My stroke of insight**. Palestra proferida no TED, fev. 2008. Disponível em:

<https://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_my_stroke_of_insight?language=pt-br>.

Acesso em: mar. 2019.

TELLES, João A. Pesquisa educacional com base nas artes: pensando a educação dos professores como experiência estética. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 32, n. 3, p. 509-530, set./dez. 2006.

UMANN, Jair Felipe B. **A dança como veículo de expansão da consciência**. 2009. 14 f. Artigo de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Avançados em Psicologia Transpessoal) – UNIPAZ-SUL/CESBLU, Porto Alegre, 2009.

_____. **Por quê se dança no Batuque?**. 2003. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS). Comissão de Graduação em Dança. **Projeto político pedagógico do curso de Licenciatura em Dança**. Porto Alegre, 2018.

USTINOVA, Yulia. Consciousness alteration practices in the West from prehistory to late antiquity. In: CARDENA, Etzel; WINKELMAN, Michael (Eds.). **Altering consciousness**: multidisciplinary perspectives. v. 1. Santa Bárbara: Praeger, 2011. p. 45-72.

VIADEL, Ricardo Marin. Las metodologías artísticas de investigación y la investigación educativa basada em las artes visuales. In: ROLDÁN, J.; VIADEL, R. M. **Metodologías artísticas de investigación en educación**. Málaga: Aljibe, 2012. p. 14-39.

VICH, Miles A. Some historical sources for the term “transpersonal”. **Journal of Transpersonal Psychology**, v. 20, n. 1, p. 107-109, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristais: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

WALSH, Roger; VAUGHAN, Frances (Orgs.). **Caminhos além do ego: uma visão transpessoal**. São Paulo: Cultrix, 1999.

WILLIG, Carla. **Introducing Qualitative Research in Psychology**. Berkshire, England: Open University Press, 2013.

WINKELMAN, Michael. Shamanism and the alteration of consciousness. In: CARDENA, Etzel; WINKELMAN, Michael (Eds.). **Altering consciousness: multidisciplinary perspectives**. v. 1. Santa Bárbara: Praeger, 2011. p. 159-180.

YUNIS, Leandra Elena. **Êxtase, poesia e dança em Rūmī e Hāfiz**. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.