



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MATIAS SANTIAGO OLIVEIRA LUZ JÚNIOR

BALÉ JOVEM DE SALVADOR:
UMA COMPANHIA DE FORMAÇÃO EM DANÇA

Salvador

2018

MATIAS SANTIAGO OLIVEIRA LUZ JUNIOR

**BALÉ JOVEM DE SALVADOR:
UMA COMPANHIA DE FORMAÇÃO EM DANÇA**

Dissertação do Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, apresentada à banca examinadora como requisito para a obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino

Salvador
2018

LUZ JUNIOR, Matias Santiago Oliveira.

Balé Jovem de Salvador: uma companhia de formação em Dança / Matias Santiago Oliveira Luz Junior – 2018.

132 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita Ferreira de Aquino

Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2018.

1. Dança. 2. Experiência Artística. 3. Processo de Aprendizagem.. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. II. Aquino, Rita Ferreira de. III. Título.

CDU
CDD

MATIAS SANTIAGO OLIVEIRA LUZ JUNIOR

BALÉ JOVEM DE SALVADOR:
UMA COMPANHIA DE FORMAÇÃO EM DANÇA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança,
Programa de Pós-graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 30 de julho de 2018.

Banca Examinadora

Rita Ferreira de Aquino - Orientadora _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Suzane Costa Lima _____

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.
Pós-doutora pela *School of Arts, Languages and Cultures, The University of Manchester*,
Reino Unido.
Universidade Federal da Bahia

Ana Elisabeth Simões Brandão _____

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia

A Deus, ao mundo, e à Dança.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mathias Santiago Oliveira Luz e Maria Lúcia dos Santos Luz, meus mais preciosos tesouros.

A Clayton Tadeu Leite, meu amado companheiro que preenche minha vida de humor e leveza.

À minha orientadora, Rita Aquino, pela excelência e partilha de amor, conhecimento e respeito.

A todo o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

A Beth Rangel por ter me apresentado os caminhos do saber na universidade.

A Suzane Costa Lima pelo carinho e pelas valorosas contribuições.

A todos os mestres que fazem parte da minha história.

A todos os jovens que integram o Balé Jovem de Salvador, meu eterno amor.

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo).

Jorge Larossa Bondía, 2002

LUZ JÚNIOR, Matias Santiago Oliveira. **Balé Jovem de Salvador: uma companhia de formação em Dança.** 132 f. Il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

A pesquisa tem como objeto de estudo as experiências artísticas desenvolvidas durante os dez anos de existência do Balé Jovem de Salvador (BJS) na perspectiva de reconhecer os processos de aprendizagem contidos nestas experiências e que resultam na qualificação de jovens no campo da Dança. O BJS vem se organizando como uma companhia de Dança que visa colaborar com a participação social de jovens bailarinos no campo da Dança, buscando estreitar possíveis distâncias entre instituições de formação e companhias, grupos e coletivos artísticos. Nesta perspectiva, nos perguntamos: como um companhia de Dança pode se constituir como um ambiente de formação? O objetivo da pesquisa é sistematizar a prática artística desenvolvida pelo BJS e discuti-la como experiência significativa para a formação de jovens. Toma-se como metodologia a pesquisa-ação (THIOLLENT, 2011), definida a partir de sua natureza qualitativa e social de base empírica, na qual as relações entre pesquisadores e os demais sujeitos envolvidos na situação investigada caracterizam-se pelo engajamento e participação. Nesta investigação, identificamos elementos constitutivos da praxis exercida pela companhia que articulam-se interdisciplinarmente: a autonomia do sujeito, a produção artística e a participação política. Enfatizamos a dimensão educativa da experiência artística no sentido de demonstrar como experiências artísticas podem constituir processos de aprendizagem. Para dar corpo à discussão, nos debruçamos sobre os seguintes conceitos: dialogia a partir da obra do educador Paulo Freire (1967, 1987, 1996); experiência, a partir das contribuições do filósofo John Dewey (2010a, 2010b) e do professor de filosofia da educação Jorge Larrosa (2002); emancipação na perspectiva do filósofo Jacques Rancière (2002); bem como o conceito de cooperação por meio das reflexões propostas pelo sociólogo Richard Sennet (2012). Finalmente, apresentamos a sistematização da práxis artística da companhia abordando questões conceituais, procedimentais e atitudinais por meio de observação participante, e colocando em relevo as implicações estético-políticas da investigação. A expectativa é de que o debate sobre o papel de uma companhia de formação em Dança possa contribuir com instituições educacionais e reflexões no âmbito de políticas públicas culturais.

Palavras-chave: Balé Jovem de Salvador. Dança. Experiência Artística. Processo de Aprendizagem.

LUZ JÚNIOR, Matias Santiago Oliveira. *Balé Jovem de Salvador*: an educational Dance company. 132 f. Il. 2018. Master Dissertation – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

The research aims to study the artistic experiences developed during the ten years of the Balé Jovem de Salvador (BJS) in order to recognize the learning processes that are contained in these experiences and which result in the qualification of young people in Dance. The BJS has been organizing itself as a Dance company that aims to collaborate with the social participation of young dancers in the field of Dance, seeking to narrow possible distances between educational institutions and companies, groups and artistic collectives. From this perspective, we ask ourselves: how can a Dance company constitute itself as an educational environment? The objective of the research is to systematize the artistic practice developed by the BJS and to discuss it as a significant experience for the education of young people in Dance. It adopts as methodology the action research (THIOLLENT, 2011) defined based on its empirical and qualitative nature, in which the relationships between researchers and other subjects involved in the investigated situation are characterized by engagement and participation. In this research, we identify constitutive elements of the praxis exercised by the company that articulate themselves interdisciplinarily: the autonomy of the subject, the artistic production and the political participation. We emphasize the educational dimension of artistic experience in the sense of demonstrating how artistic experiences can constitute learning processes. To give substance to the discussion, we focus on the following concepts: *dialogia*, based on the work of the educator Paulo Freire (1967, 1987, 1996); experience based on the contributions of philosopher John Dewey (2010a, 2010b) and of Philosophy of Education professor Jorge Larrosa (2002); emancipation from the perspective of the philosopher Jacques Rancière (2002); as well as the concept of cooperation through the reflections proposed by sociologist Richard Sennet (2012). Finally, we present the systematization of the company's artistic praxis by addressing conceptual, procedural and attitudinal issues through participant observation, and highlighting the aesthetic-political implications of research. It is expected that the debate on the role of an educational Dance company may contribute to educational institutions and reflections in the context of public cultural policies.

Keywords: Balé Jovem de Salvador. Dance. Artistic Experience. Learning process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	Síntese da pesquisa em seus principais elementos constitutivos	24
Figura 1	Apresentação de “Areia” na Praça de Pirajá	31
Figura 2	Letícia Pereira e Edwin Carvalho em “Areia”	31
Figura 3	Cíntia Sadoyama e Nicolas Fernandes em operação de som e luz de “Areia”	32
Figura 4	Workshop ministrado por Mestre King	33
Figura 5	Clara Boa Sorte em “PSDB”	35
Figura 6	Luana Fulô em “Passe”	36
Figura 7	Bailarinos e equipe técnica em montagem de palco	44
Figura 8	Igor Vogada em "Outras Dinâmicas"	46
Figura 9	Wendel Lima, Eron Pimenta e Matheus Ambrozi em "Outras Dinâmicas"	47
Figura 10	Eron Pimenta e Natália Matos em “Outras Dinâmicas”	48
Figura 11	Aula de Dança Afro ministrada por Márcia Andrade	56
Figura 12	Apresentação de “Na Bahia”	61
Figura 13	Apresentação de “Na Bahia”	62
Figura 14	Matias Santiago e Melissa Figueiredo em ensaio	63
Figura 15	Apresentação da instalação “Stock-car”	64
Figura 16	Melissa Figueiredo e Neemias Santana em “Experimento para um vídeo e uma dança”	65
Figura 17	Grupo em viagem à Senhor do Bonfim (BA)	68
Figura 18	Cena de "TAK"	69
Figura 19	Brisa Carrilho e Sebastião Abreu em cena de TAK	70
Figura 20	Formulário I – Catalogação de jovens	73
Figura 21	Palestra realizada pelo Grupo de Estudos	75
Figura 22	Marina Barcelos, Natália Matos e Leandro Matos-Seminário da pesquisa	76
Figura 23	Roda de conversa – Seminário 10 anos	78
Figura 24	Luiza Tavares e Igor Vogada em ensaio	80
Figura 25	Ensaio das instalações do projeto "NOCORPODACIDADE"	82
Figura 26	Letícia Pereira e Matheus de Moraes em ensaio	83

Figura 27	<i>Flyer</i> eletrônico do projeto “NOCORPODACIDADE”	84
Figura 28	Paola Vasquez e Letícia Pereira na instalação à Castro Alves	85
Figura 29	Robson Ribeiro e Wendel Lima em instalação à Castro Alves	86
Figura 30	Esquema da dinâmica de apresentações – seminário autonomia	90
Gráfico 1	Dados referentes a idade de ingresso dos jovens no Balé Jovem de Salvador	94
Gráfico 2	Dados referentes ao ano de ingresso dos jovens no Balé Jovem de Salvador	95
Gráfico 3	Dados referentes a naturalidade dos jovens que integraram / integraram o Balé Jovem de Salvador	96
Gráfico 4	Dados referentes a ocupação dos jovens que integraram / integram o Balé Jovem de Salvador	97
Gráfico 5	Dados referentes a atuação dos jovens que integraram / integram o Balé Jovem de Salvador	97
Gráfico 6	Dados referentes a atuação dos jovens que integraram / integram o Balé Jovem de Salvador em outros grupos de dança	98
Gráfico 7	Dados referentes aos aspectos do Balé Jovem de Salvador que contribuíram para a formação dos jovens que integraram / integram a companhia	99
Figura 31	Alan Feeling, Beatriz Cazé e Luana Santos em apresentação de “Na Bahia”	108
Figura 32	Flávia Rodrigues em cena de "Bantu"	109
Figura 33	Nielson Souza e Taís Alves em ensaio de “Areia”	110
Figura 34	Brisa Carrilho em “A procura”	111
Figura 35	Ramon Moura em "TAK"	113
Figura 36	Edwin Carvalho e Matheus Ambrozi em ensaio fotográfico de “Reflexa Cabala”	114
Figura 37	Ruan Wills em ensaio fotográfico de “Lock”	115

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BJS	Balé Jovem de Salvador
BTCA	Balé do Teatro Castro Alves
DIMAS	Diretoria de Música e Artes Cênicas
FGM	Fundação Gregório de Matos
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
GDC	Grupo de Dança Contemporânea
GED	Grupo Experimental de Dança
ONG	Organização Não-Governamental
PPGDANÇA	Programa de Pós-Graduação em Dança
SECULT	Secretaria de Cultura
TCA	Teatro Castro Alves
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA	15
1.2	O BALÉ JOVEM DE SALVADOR	19
1.3	PROBLEMAS PRÁTICOS OU PERGUNTAS PRELIMINARES	21
1.4	PROBLEMA DA PESQUISA E HIPÓTESE	22
1.5	PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: PESQUISA-AÇÃO	22
1.6	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	25
2.	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA PRAXIS DO BJS	27
2.1	PEDAGOGIA DO DESEJO	28
2.1.1	Autonomia	37
2.1.2	Dialogia	39
2.1.3	Emancipação	41
2.2	PRODUÇÃO ARTÍSTICA	43
2.2.1	Arte como experiência	49
2.3	PARTICIPAÇÃO POLÍTICA	54
2.3.1	Cooperação	55
3.	PESQUISA É AÇÃO (E AMOR!)	58
3.1	O BALÉ JOVEM COMO UM AMBIENTE	58
3.2	FASE 1 - O DESEJO DE CRIAR	60
3.3	FASE 2 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO	70
3.4	SEMINÁRIOS	74
3.4.1	Seminário 1: Balé Jovem 10 anos – Cooperação	74
3.4.2	Seminário 2: Dialogia e Autonomia	78
3.4.3	Seminário 3: Emancipação	86
3.4.4	Seminário 4: Experiência	88
4.	COLETA DE DADOS, ANÁLISE DE RESULTADOS E DISCUSSÃO: O QUE PODE UMA COMPANHIA DE FORMAÇÃO	93
4.1	REPRESENTATIVIDADE QUALITATIVA E COLETA DE DADOS	93

4.2	SITUAÇÕES-PROBLEMA	99
4.2	BALÉ JOVEM DE SALVADOR: UMA POLIFONIA.....	104
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS	122
	APÊNDICE A	124
	APÊNDICE B	128
	APÊNDICE C	130

1. INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA

Esta dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) aborda a experiência do Balé Jovem de Salvador (BJS) na articulação entre formação e produção artística, de modo a discutir sua contribuição como ambiente de aprendizagem na qualificação de jovens no campo da Dança, na cidade de Salvador, Bahia.

Para discutir a função social do Balé Jovem de Salvador, faz-se necessário contextualizar a efervescência da Dança em Salvador a partir da década de 1980. Apresentaremos um breve histórico da produção artística local de modo a destacar a relevância de iniciativas oriundas do setor, a consolidação da Bahia em um circuito internacional de difusão, as transformações contextuais de ordem política e econômica ao final dos anos 1980, bem como as implicações responsáveis pela formalização do trabalho do artista e sua institucionalização. Estes aspectos são fundamentais para a compreensão das mudanças estruturais identificadas localmente no campo da Dança na virada do século, as quais influenciaram o trabalho desenvolvido pelo Balé Jovem de Salvador nos seus dez anos de existência (2007-2017). Deste modo, pretendemos localizar esta iniciativa no amplo espectro de contextos da formação em Dança identificados na cidade de Salvador¹, e discorrer sobre suas singularidades.

Nos anos 1980 e 1990, Salvador apresentava uma produção artística de Dança extremamente pulsante. Academias, escolas, Organizações Não-Governamentais (ONGs) e grupos independentes se destacavam na cena cultural da cidade, em estreita relação com espaços de difusão como teatros e espaços alternativos, eventos realizados por artistas e outras iniciativas que visibilizavam a Dança como linguagem artística.

¹ Para um panorama atualizado dos contextos de formação em Dança na cidade de Salvador, ver MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (Coord). **Mapeamento da Dança**: diagnóstico da Dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/08/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf>. Acesso em 08 de dezembro de 2017.

Integram este contexto duas instituições públicas de formação em Dança de natureza federal e estadual, centros de grande relevância para a formação artística no Estado da Bahia, cujas sedes estão situadas em Salvador.

A primeira delas, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, pioneira no Ensino Superior de Dança no Brasil, foi fundada em 1956 na gestão do Reitor Edgar Santos, juntamente com as escolas de Teatro e Música². Para dirigirem as referidas escolas, foram convidados expoentes artísticos oriundos de diversos países, na tentativa de estimular a formação em Artes no Estado em sintonia com as vanguardas artísticas. Na Escola de Dança, Yanka Rudzka³, sua primeira diretora, tinha como referência o expressionismo desenvolvido no pós-guerra, o que marcou o caráter experimental da práxis nesta instituição desde o seu surgimento. A escola contribuiu para a profissionalização do artista de Dança no contexto de Salvador, sempre numa perspectiva investigativa, agregando os aspectos vanguardistas da época com aspectos relacionados às manifestações culturais. Não eram raros os espetáculos encenados por grupos artísticos desta Escola nos quais elementos tão distintos encontravam-se fundidos na criação⁴.

A segunda instituição pública de formação no Estado é a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Criada em 1984 por iniciativa das professoras Ângela Dantas, Lia Robatto e Lúcia Mascarenhas, esta escola inicia suas atividades oferecendo cursos de Dança para crianças e jovens de baixa renda em Salvador, na perspectiva de viabilizar o acesso a populações pouco assistidas pelo governo do Estado. Em 1987, a escola amplia sua oferta, criando o primeiro Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio na área, possibilitando a jovens estudantes do Ensino Médio a profissionalização enquanto bailarinos e recreadores em Dança⁵. Muitos destes profissionais passaram a compor o elenco de companhias de Salvador, bem como deram início a novos grupos de Dança que surgiam a cada conclusão de curso. O papel social desenvolvido por esta

² Vale destacar que a Escola de Belas Artes já existia, tendo sido fundada em 1877 como Academia de Belas Artes da Bahia, e integrada em 1948 à então Universidade da Bahia. Disponível em: <https://www.ufba.br/historico>, acesso em 10 de dezembro de 2017.

³ Dançarina e coreógrafa polonesa, foi a primeira diretora da Escola de Dança da UFBA e uma das personagens mais importantes da Dança brasileira contemporânea. Nasceu em 1916 e faleceu em 2008.

⁴ “Candomblé”, “Suíte Impressões do folclore brasileiro” e “Águas de Oxalá” são exemplos de obras que carregam aspectos vanguardistas e tradicionais da cultura baiana, criadas por Yanka Rudzka para o então Conjunto de Dança Contemporânea da UFBA, entre 1957 e 1959 (ROBATTO, MASCARENHAS, 2002, p. 115).

⁵ Desde 2009, quando o Projeto Político Pedagógico foi reelaborado, o curso foi incluído no Censo Escolar do INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira e reconhecido pela Secretaria Estadual de Educação. A habilitação profissional foi alterada para “Artista da Dança”, com competências e habilidades para atuação como coreógrafo, interprete-criador e multiplicador em dança.

escola possibilitou - e ainda possibilita - que crianças, jovens e adultos interessados em Dança possam desenvolver suas habilidades e se inserir profissionalmente no setor, historicamente restrito às classes mais abastadas da sociedade.

Em 1981, foi criado o Balé Teatro Castro Alves (BTCA), a primeira companhia estatal do Norte-Nordeste, que passa a representar a Dança no maior equipamento cultural da Bahia, o Teatro Castro Alves (TCA). Composta inicialmente por artistas majoritariamente baianos, esta companhia marca na cidade a Dança como um meio de produção com reconhecimento e visibilidade, capaz de gerar uma rede produtiva.

Soma-se a esta iniciativa a criação da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, promovida pela Escola de Dança da UFBA. Trata-se da realização de um encontro nacional da produção de Dança experimental brasileira fora da Região Sudeste, e que foi extremamente significativo para o desenvolvimento da Dança no país. O fluxo de professores, a troca de conhecimentos relativos a abordagens técnicas e criativas para o movimento, a relevância das obras apresentadas e os primeiros debates sobre financiamento e mobilização política de artistas da Dança posicionaram Salvador como um relevante centro artístico-cultural na América Latina.

Neste cenário, era possível identificar uma grande quantidade de grupos artísticos locais. Destacamos os grupos Prisma, Salto, Jorge Silva Cia de Dança, Gnomo, Corpo Livre, Dançarte, Grupo Experimental de Dança (GED), VilaDança, Tran-Chan, O Grupo, Intercena, Grupo Dança Jornal, Balé Rural, Mantra, Odundê, África Poesia, Balé Folclórico da Bahia, Viver com Arte, Passo dentre tantos outros que marcaram a efervescência criativa da Dança nessas duas décadas (ROBATTO, MASCARENHAS, 2002). É importante mencionar que alguns deles já possuíam um largo histórico, a exemplo do Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA e O Grupo, enquanto outros, como Tran-Chan e o BTCA, ainda iniciavam suas trajetórias. Ressaltamos ainda que parte destes estava vinculada a instituições de formação, como academias e escolas de Dança, ao mesmo tempo em que haviam grupos que se mantinham de forma independente.

A formação e a produção, como elos da rede produtiva da Dança, concentravam os investimentos do setor, e algumas destas iniciativas ganharam repercussão em outras regiões do Brasil, servindo de exemplo para grupos e artistas que por aqui passaram nestes anos. Os cruzamentos impactaram a carreira de bailarinos e coreógrafos que, pelos trânsitos ocorridos nesta época, desenvolveram experiências relevantes em suas trajetórias. Aqui poderíamos

mencionar o caso de Ismael Ivo e Klauss Viana, dois importantes artistas cujas carreiras profissionais foram marcadas pelas participações em edições da Oficina Nacional de Dança - Klauss Vianna como professor e Ismael Ivo como bailarino. Ambos são citados no depoimento da Profa. Dra. Dulce Aquino no livro “Passos da Dança” (MASCARENHAS, ROBATTO, 2002).

Ainda na década de 1980, o advento das Leis de Incentivo à Cultura em 1986 com a Lei Sarney do Governo Federal⁶ ratifica a importância da produção cultural no Brasil, e neste caso não somente a produção de Dança, mas também de outras linguagens artísticas. O diferencial deste fato é que para além do simples mecenato – doação voluntária de apoiadores da cultura – novas regulações foram criadas pela União de maneira a estimular a iniciativa privada a investir em cultura em troca de isenção de impostos. Estados e municípios unem-se a este contexto com suas políticas culturais baseadas no apoio direto, leis estaduais de incentivo fiscal ou através de seleções públicas temáticas a partir de seus orçamentos destinados à cultura que objetivavam impulsionar a produção, mas terminava por direcionar um modo de fazer que cada vez mais perseguia o objetivo de estabelecer-se mediante às possibilidades de captação de recursos oferecidas.

Tal fato possibilitou que muitos grupos se desenvolvessem⁷ e tantos outros finalizassem suas atividades por não atenderem aos critérios elencados pelos instrumentos de políticas nacionais, estaduais e municipais de cultura – e também não conseguirem se manter de forma independente. A institucionalização de grupos e artistas era necessária para uma inserção nas políticas para a cultura e, talvez por este motivo, a flexibilidade estrutural e até mesmo a liberdade de criação foram afetadas. Grupos tenderam a se “fechar” na perspectiva de viabilizar um maior custo-benefício dos recursos captados, reduzindo o número de artistas envolvidos, ao tempo que novos profissionais eram agregados como contadores, produtores etc. A partir da segunda metade da década de 1980, o trabalho continuado passa a ser interseccionado por projetos culturais, objetos exigidos pelas políticas de cultura que

⁶A Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986 foi a primeira legislação federal de incentivo fiscal à produção cultural. Batizada como Lei Sarney, tinha como intenção corroborar para o processo de valorização da cultura brasileira.

⁷ Em nota no livro “Dança e pós-modernidade, Eliana Rodrigues afirma que “segundo os arquivos da Fundação Cultural da Bahia, com dados fornecidos por Marize Queiroz, o grupo Tran Chan foi contemplado com os editais financeiros e promocionais para realização de espetáculos de dança nos anos de 1993, 1994, 1995, 1997, 1998 e 1999. É sabido, no entanto, que antes de 1993, o grupo também concorreu e ganhou outros editais, porém tais informações não foram encontradas nos referidos arquivos” (SILVA, 2005, p. 282). Outro exemplo significativo em relação aos modos de subsistência dos grupos de dança da Bahia é a experiência do Grupo Salto, cuja estrutura cooperativa chegou a “nove anos de existência com apoio da Fundação de Cultura da Bahia e da iniciativa privada, tendo circulado por São Paulo, Campinas e Recife” de acordo com Margarethe Azevedo em participação no evento “Olhar Contemporâneo da Dança”, que reuniu representantes da dança de diversas cidades do país em 1993 (VELLOZO, 2011, p. 197).

dimensionam a cada captação a participação e o escopo de ação do grupo, seja na produção de obras, ações de formação ou relação com o público.

Por outro lado, os cursos de formação em Dança prosseguiram suas atividades de maneira continuada, formando anualmente novos profissionais com a expectativa de inserção no mundo do trabalho, mundo este já disciplinado pelas políticas de fomento com seus instrumentos de apoio à produção artística e seus espaços restritos ao aumento das equipes de artistas. Com frequência, restava como caminho a estes jovens dar início às suas próprias atividades de produção, criando novos grupos - já reduzidos em contingente para dar cabo de captações de recursos - ou tornando-se artistas independentes que buscavam trabalhar individualmente ou por vezes organizados sob a forma de coletivos. Como consequência desta situação recorrente e coerente com a realidade, as listas de selecionados de editais privados e públicos - a exemplo dos editais promovidos pela Diretoria de Música e Artes Cênicas do Governo do Estado da Bahia -, se encheram de solos e duetos, e não mais de grupos e companhias com vasto histórico de trabalho. Em outras palavras, as mudanças nos modos de produção impactaram também as configurações artísticas.

No início dos anos 2000 surge o movimento de reestruturação das companhias estatais de Dança que, criadas dentro da lógica do serviço público, tiveram seus quadros de servidores / bailarinos superlotados, sem possibilidade de ingresso de novos profissionais tampouco de ampliação deste quadro devido a decisões ligadas ao orçamento público e a própria manutenção da máquina estatal. Em Salvador, o BTCA deixa de realizar concursos para contratação de bailarinos e técnicos do espetáculo⁸, restringindo mais ainda as oportunidades para inserção no mundo do trabalho de jovens recém formados.

1.2 O BALÉ JOVEM DE SALVADOR

Em 2007, na perspectiva de estimular o ingresso de bailarinos nos grupos que permaneceram com suas atividades através dos mecanismos de incentivo cultural, foi criado o Balé Jovem de Salvador. Desde o surgimento, o BJS se caracteriza como uma companhia de Dança cujo objetivo é capacitar profissionalmente os bailarinos que compõem seu elenco e

⁸ De acordo com as informações obtidas através de consulta à administração do BTCA em junho de 2018, o último concurso foi realizado em 1994.

servir como via de contato dos jovens aspirantes ao exercício da performance em Dança com os grupos e companhias de Dança existentes na Bahia, no Brasil e no exterior. Para tanto, o BJS promove espetáculos nos quais o foco está do desenvolvimento de cada intérprete e seu desempenho cênico. O trabalho realizado pela companhia se configura sobretudo como um núcleo de formação que agrega num mesmo ambiente jovens oriundos de diversos ambientes de formação da cidade, sejam de educação formal em Dança (como a Escola de Dança da UFBA e da FUNCEB) ou não-formal (a exemplo de academias, quadrilhas juninas, grupos de Dança amadores e projetos sociais). Desta maneira, proporciona também uma aproximação entre diretores de companhias estabelecidas e artistas existentes em nossa cidade, que não são absorvidos completamente pelo mundo do trabalho devido aos fatores já citados que influenciaram na manutenção e inovação dos modos de organização da Dança nas últimas três décadas.

Nos primeiros anos de funcionamento do BJS, a capacitação de jovens interessados na performance em Dança se dava através da própria prática. Ou seja, a formação consistia em oferecer a cada integrante do elenco uma visão abrangente sobre o fazer artístico no contexto de uma companhia de dança com atividades regulares: espetáculos, manutenção técnica, ensaios, *workshops*, turnês etc. Neste início, foram também abordadas outras experiências ligadas às tecnologias do espetáculo, como iluminação, cenografia e contrarregagem, de maneira a proporcionar um conjunto de vivências consideradas pertinentes ao fazer da Dança na perspectiva da formação de novos profissionais.

Desde a sua fundação, a companhia realizou aproximadamente cem apresentações em Salvador em equipamentos culturais como Teatro Sesc-Senac Pelourinho, Teatro Jorge Amado, Teatro Xisto Bahia, Teatro do Isba e Teatro Castro Alves; além dos municípios de Senhor do Bonfim, Lençóis, Vitória da Conquista, Feira de Santana (BA), Pelotas (RS) e Belo Horizonte (MG), participando de resultados de residências, performances, festivais, encontros universitários e mostras de espetáculos.

Definida como uma “companhia de formação”⁹, ou seja, uma companhia de Dança que traz como função principal a qualificação profissional de seus integrantes, o BJS desenvolveu, no decorrer dos seus dez anos, atividades artístico-educativas pautadas no desejo

⁹ Desde os primeiros anos da companhia, quando indagado sobre a definição do Balé Jovem de Salvador, sempre respondia: “o Balé Jovem é uma companhia de formação”. Contudo, reconheço hoje que havia criado algo sobre o qual não detinha ainda um conhecimento assertivo, algo que estava em constante transformação e que precisaria de tempo para uma elaboração mais clara e consistente. Foi este trajeto de trabalho que apontou para a formulação do objeto dessa pesquisa.

dos jovens bailarinos de conquistar espaço no mundo do trabalho da Dança, configurando-se como uma plataforma de qualificação profissional que busca estreitar possíveis distâncias entre instituições de formação em Dança e companhias, grupos e coletivos artísticos.

1.3 PROBLEMAS PRÁTICOS OU PERGUNTAS PRELIMINARES

O BJS surge, portanto, para o enfrentamento de um problema prático identificado na primeira década do ano 2000: a inserção profissional de jovens bailarinos nos diversos contextos de atuação em Dança. Tal problemática nos leva a questões preliminares da pesquisa: como experiências artísticas podem se configurar como processos de aprendizagem?¹⁰ Quais as possibilidades de sistematização da prática artística e pedagógica deste ambiente? Como os processos de criação podem se configurar como processos educativos? De que maneira percebemos o desenvolvimento técnico-artístico de um grupo composto por vários perfis? Como diversificar os procedimentos de aprendizagem?

A prática desenvolvida no decorrer destes dez anos, me levou a analisar em que medida o trabalho da companhia influenciava de fato na formação profissional dos jovens que por ali passaram, haja vista a trajetória de muitos bailarinos e criadores que fizeram parte do BJS e hoje atuam em diversos contextos da cidade, assim como de outros estados e países¹¹. Portanto, faz-se pertinente percebermos como tais procedimentos contribuíram qualitativamente para o desenvolvimento destes jovens. Também parece-nos pertinente compreender se os jovens possuem consciência de como estas experiências vivenciadas no contexto da companhia corroboraram para suas respectivas formações. Neste sentido,

¹⁰ Esta pergunta tem orientado ações desenvolvidas na própria Escola de Dança da UFBA nos contextos de ensino, pesquisa e extensão, a exemplo da relação entre os componentes curriculares Laboratório de Corpo e Criação e Dança como Tecnologia Educacional no Curso de Licenciatura em Dança – Noturno; no projeto de pesquisa Arte no Currículo: convênio entre a Universidade Federal da Bahia e a Secretaria Municipal de Educação (2015-2017); e no programa de extensão Trânsitos: experiências artísticas como processos de aprendizagem (2016-2017).

¹¹ A São Paulo Companhia de Dança – SP, o Balé Teatro Castro Alves – BA, a Escola do Teatro Bolshoi – SC, A P.A.R.T.S., escola belga dirigida por Anne Teresa de Keersmaeker, o Grupo Corpo – MG, a Experimentandonus Cia de Dança – BA, João Perene – Núcleo de Investigação Coreográfica – BA, a Jorge Silva Cia de Dança – BA, a BrazzDance – EUA, a Cie. Ladainha – FR, além de produções independentes ou programas de TV e musicais com turnês internacionais são alguns espaços hoje ocupados por bailarinos que permaneceram algum período participando dos procedimentos pedagógicos e artísticos do BJS. Muitos deles também desenvolvem outras funções ligadas à prática da produção de Dança, seja na criação de obras, na assistência de produções culturais, na captação de recursos para projetos, pesquisa artística, concepção cênica.

interessa conhecer como estes jovens relacionam tais experiências com sua inserção profissional na atualidade.

1.4 PROBLEMA DA PESQUISA E HIPÓTESE

A partir das perguntas preliminares, formulamos o problema desta pesquisa: como uma companhia de Dança pode se configurar como um ambiente de aprendizagem?

A hipótese é que uma companhia de Dança pode constituir uma ambiência que propicie aos sujeitos o desenvolvimento de processos de aprendizagem conscientes cujos procedimentos emergem da própria experiência artística, considerando como conceitos fundamentais a dialogia, autonomia, emancipação, experiência e cooperação.

Tais conceitos partem de aportes teóricos interdisciplinares que articulam o campo da Arte (AQUINO, 2015; DEWEY, 2010a, 2010b; VELLOZO, 2011; VELLOZO & GUARATO, 2015), da Educação (FREIRE, 1967, 1981, 1983, 1994, 1996; LARROSA, 2002, 2013, 2014), da Filosofia (RANCIÈRE, 2005; SAFATLE, 2016), da Sociologia (SENNETT, 2015; THIOLENT, 2011), e da Biologia (MATURANA, 1998), bem como em relatos de experiências e métodos construídos tendo a Dança como via de educação, profissionalização e criação (ROBATTO, 2012; RODRIGUES, 1997).

1.5 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS: PESQUISA-AÇÃO

Esta é uma pesquisa de natureza qualitativa, desenvolvida sob a forma de uma pesquisa-ação. Para Thiollent (2011), a pesquisa-ação tem como característica essencial trazer à tona questões sociais e técnicas de um determinado grupo que, interessado na resolução das mesmas, termina por provocar uma transformação no contexto em que se encontra. No caso da nossa pesquisa a respeito do BJS, é fundamental a participação dos integrantes da companhia que, juntamente com o pesquisador, reconhecem o problema de pesquisa, se implicam com a sua solução e neste processo constróem novos conhecimentos.

A natureza colaborativa existente na prática aplicada no BJS reforça a escolha da metodologia no sentido de estabelecer uma continuidade no compartilhamento e construção de atividades sempre em conjunto com seus pares. Este aspecto é recorrente no fazer da companhia, o que assegura que a pesquisa não se constitua como uma intervenção externa mas sim garantindo que a investigação proposta emergja como uma experiência interna, característica da pesquisa-ação.

Destacamos ainda as contribuições do sociólogo Boaventura de Souza Santos (2004), que afirma a potência desta metodologia de pesquisa, a qual não se restringe às ciências sociais, seu campo de origem, mas propõe articulações de interesses sociais e científicos para geração de conhecimentos que beneficiem todos os grupos sociais envolvidos. Segundo o autor:

A pesquisa-ação e a ecologia dos saberes são áreas de legitimação da universidade que transcendem a extensão uma vez que tanto atuam ao nível desta como ao nível da pesquisa e da formação. (SANTOS, 2004, p.55)

Neste sentido, com base nas etapas da pesquisa-ação sugeridas por Thiollent (2011), os procedimentos metodológicos adotados foram os seguintes: após apresentação da pesquisa ao grupo de bailarinos do BJS, foi criado um grupo de estudos composto por membros da companhia. Este grupo tornou-se responsável pela execução da metodologia e suas fases, compostas de atividades relacionadas às questões que emergiram no processo de investigação, com o intuito de problematizar o tema da pesquisa, identificar os pressupostos teóricos envolvidos e a hipótese construída, bem como a investida no campo para coleta de dados necessários para o desenvolvimento dos resultados esperados. Foi realizada identificação de pessoas que tiveram em sua trajetória o BJS como ambiente formador, aplicação de questionários e a realização de seminários relacionados à pesquisa tendo a participação de toda a companhia. Os questionários propiciaram a coleta de dados referentes à faixa etária dos jovens no momento do ingresso no grupo, local de residência, ocupações exercidas fora do âmbito do BJS, atividades desenvolvidas durante o período na companhia, bem como o reconhecimento dos conceitos abordados na pesquisa na práxis do BJS. Analisando os dados, partimos para uma identificação de perfis de atuação dos jovens para a realização de entrevistas semiestruturadas.

As entrevistas possibilitaram a discussão da práxis pedagógica presente nas experiências artísticas do BJS a partir das impressões dos seus participantes. Nossa expectativa

é de que esta análise possa colaborar para a compreensão da singularidade deste ambiente na articulação entre produção e formação em dança.

Apresentamos a seguir (cf. Quadro 1) uma síntese dos principais elementos da pesquisa:

Problema prático geral	Continuidade de núcleos de produção da Dança.
Problema prático específico	Dificuldade de inserção profissional de jovens bailarinos no mundo do trabalho da Dança.
Problema de pesquisa	Como uma companhia de Dança pode se configurar como um ambiente de aprendizagem?
Hipótese	Uma companhia de Dança pode constituir uma ambiência que propicie aos sujeitos o desenvolvimento de processos de aprendizagem conscientes cujos procedimentos emergem da própria experiência artística.
Perspectivas Teóricas	Dialogia Autonomia Emancipação Experiência Cooperação.
Metodologia	Pesquisa-ação junto ao Balé Jovem de Salvador. Procedimentos metodológicos: Definição do Tema, Problemas da pesquisa, Pressupostos teóricos e Hipótese Estabelecimento de Grupo de Estudos Realização de Seminários Campo de observação: amostragem e representatividade qualitativa Fontes de evidência: observação participante, análise do histórico do grupo, registros em arquivo, entrevistas semiestruturadas através de formulários Coleta de dados, Aprendizagem e Divulgação externa

Quadro 1: Síntese da pesquisa em seus principais elementos constitutivos. Fonte: Autor da pesquisa.

1.6 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A dissertação está organizada em cinco seções. Nesta introdução, apresentamos os fatores históricos, sociais e políticos que justificaram a criação do BJS, as perguntas preliminares que resultaram no problema de pesquisa, os pressupostos teórico-metodológicos e por fim a metodologia a ser desenvolvida juntamente com os argumentos que justificam tal escolha.

No segundo capítulo, serão apresentados e discutidos os elementos constitutivos da práxis do BJS e os conceitos trabalhados em cada um, contribuindo para o desenvolvimento da investigação sobre a questão principal.

O terceiro capítulo aborda o processo metodológico da pesquisa, desde sua apresentação aos membros da companhia, a criação do grupo de estudos composto por membros do BJS que, juntamente com o pesquisador, orientaram e desenvolveram todas as etapas da pesquisa-ação, realizando reuniões regulares para reflexão dos pressupostos teórico-metodológicos. Neste capítulo também são tratados os conceitos de ambiente e experiência para uma definição do BJS enquanto objeto da investigação, bem como análise qualitativa de dados coletados durante sua realização.

No quarto capítulo é feita uma reflexão mais minuciosa sobre os resultados identificados no processo de investigação, apresentando os argumentos que colaboraram para a comprovação da hipótese levantada, na perspectiva da consciência em torno do ambiente de qualificação de jovens no campo da Dança, suas potências e desafios. Também serão discutidas e esboçadas aqui as bases conceituais, procedimentais e atitudinais de um plano flexível, ou seja, um conjunto de princípios que caracterizam o Balé Jovem de Salvador como uma companhia de formação.

Nas considerações finais apresento, com base na reflexão sobre os resultados da pesquisa, uma perspectiva de sua continuidade a partir de desdobramentos referentes a sistematização da práxis desenvolvida no BJS e sua discussão em relação a outros contextos da formação em artes, sobretudo na perspectiva de contribuir para o desenvolvimento de políticas públicas para a Dança.

Ao final, nos Apêndices A, B e C reunimos parte do material resultante da pesquisa: a relação de jovens que participaram do Balé Jovem de Salvador por ordem alfabética, a

cronologia das obras e projetos da companhia de 2007 a 2017 e os modelos dos questionários utilizados para a coleta de dados.

2. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA PRÁTICA DO BJS

Início este capítulo destacando a maneira como estão impressas as tantas vozes que compõem esta investigação, e que terminam por delinear uma escrita polifônica em torno dos elementos constitutivos da prática do Balé Jovem de Salvador. Evidencia-se, portanto, um movimento entre a posição de pesquisador - participante e ativo no conjunto de sujeitos envolvidos na pesquisa -, bem como a desses próprios sujeitos enquanto grupo social. Por isso, em alguns momentos utilizo a primeira pessoa do singular, e em outros a primeira pessoa do plural. Deste modo, quando me refiro a “nós”, expreso não apenas uma posição individual, mas me coloco como parte desta coletividade.

Este aspecto da escrita reforça uma lógica pertinente que emerge dos procedimentos metodológicos adotados para a pesquisa e que, no decorrer de seu desenvolvimento, evidenciam a natureza colaborativa previamente existente no ambiente. A problematização dos conceitos trabalhados com todos os sujeitos envolvidos deu espaço a uma construção conceitual conjunta em torno das questões que surgiram durante este processo. Por isso reforçamos a posição da pesquisa-ação.

Portanto, a partir deste ponto, serão apresentados no decorrer da dissertação os jovens envolvidos na pesquisa, bem como suas impressões sobre os seminários realizados durante a investigação e como o ambiente da companhia colabora para uma formação artística que se reflete em seus fazeres atuais. Desta maneira, busco ressaltar o ponto de vista singular destes sujeitos e suas posições de autoria no próprio trabalho. A minha voz de pesquisador participante se enlaça com todas estas vozes dos demais integrantes, na perspectiva de traduzir as dinâmicas que ocorrem no ambiente e o modo como nós, o BJS, nos relacionamos com a hipótese da pesquisa.

Destacamos que, desde a sua criação, os procedimentos realizados dentro da companhia visando a qualificação dos jovens partiram das minhas vivências profissionais enquanto bailarino e professor de Dança¹², bem como da vivência de outros professores que trabalham na criação de obras, aulas e oficinas durante a existência do grupo.

¹² Durante minha carreira trabalhei com diversas companhias de dança, dentre elas a Jorge Silva Cia de Dança, Cia Viladança, Sem Cia de Dança – Ambiente de criação coreográfica, Balé do Teatro Castro Alves, Dance Brazil, Contemporânea Ensemble, Grupo Corpo (MG), Cia de Dança do Palácio das Artes (MG), Balé da Ilha (ES), Andanza (EUA), Brazzdance (EUA), e, tendo exercido as funções de bailarino e coreógrafo.

A observação de tais procedimentos no decorrer do tempo e as demandas surgidas dos jovens que, num desejo de inserção no mundo do trabalho da Dança, exigiam novas práticas ligadas a produção artística - tais como oficinas de performance e workshops de artistas convidados -, levaram a necessidade de identificar de maneira ainda que inicial, quais elementos se repetiam na práxis. Explanarei aqui tais elementos que surgiram e processualmente foram integrados ao planejamento de ações artísticas.

Finalmente, é importante destacar que a elaboração conceitual dos elementos descritos nesta pesquisa é apresentada por estudiosos da arte, educação, filosofia e sociologia comprometidos com a transformação da sociedade em uma perspectiva política e social. A ideia é estabelecer uma relação de tais conceitos com a práxis artística do Balé Jovem de Salvador, de modo a possibilitar a análise das atividades a partir destes novos paradigmas.

2.1 A PEDAGOGIA DO DESEJO

"Pedagogia do Desejo" é uma proposta pedagógica com base nos estudos de Paulo Freire, desenvolvida por Cesare de la Rocca, fundador do Projeto Axé¹³, ONG baiana criada em 1998¹⁴. O objetivo do Projeto Axé é promover a socialização de meninos e meninas de rua de Salvador, restituindo à criança em situação de risco a capacidade de sonhar e desejar, considerando cada um dos seus educandos como sujeito de direitos, cognição e desejo¹⁵.

Dentre os princípios da organização, Lia Robatto (2012) destaca:

A Ética como vida e exemplo a ser oferecido aos educandos; a Estética como direito fundamental de toda a criança; a Arte não mais como instrumento de educação, e sim como a própria educação; o tríplice Ser sujeito da criança; o Desejo como garantia de 'estar vivo'; o Direito que adquire maior valor se

¹³Para mais informações sobre o Projeto Axé, recomenda-se o livro "A dança como via privilegiada de educação: relato de uma experiência", de Lia Robatto (2012).

¹⁴Atuei como professor da Unidade de Dança do projeto Axé entre 2004 e 2006, o que me proporcionou a vivência de inúmeras experiências do fazer pedagógico voltado para a educação de jovens e crianças em situação de risco social, as quais sempre traziam à luz questões ligadas à educação, e no que tange à minha atuação, mais especificamente à educação da Dança.

¹⁵Além de Freire, a proposta da Pedagogia do Desejo agregou também as teorias de Jean Piaget, Lev S. Vigotsky e Jacques Delors na perspectiva de estabelecer uma relação direta com a arte e a vida num processo de reintegração social (ROBATTO, 2012, p. 195-197). Nesta pesquisa enfocaremos apenas as contribuições de Freire, as quais serão articuladas com a noção de Emancipação, na perspectiva de Jacques Rancière no item 1.1.3.

permanentemente acoplado ao conceito e à prática do Dever. (ROCCA apud ROBATTO,2012,p.196)

O direito à vida, os direitos e deveres civis, políticos, sociais e culturais, a preservação do meio ambiente e a liberdade de grupos e indivíduos numa comunidade estabelecem uma ponte possível para a elaboração de um projeto pedagógico específico para a formação em Dança que não perdesse de vista as demandas educativas. Esta não é uma tarefa simples. Nossa atuação no projeto possibilitou perceber os desafios existentes na ressignificação de procedimentos educativos característicos da Dança num ambiente comprometido com valores sociais, econômicos e culturais.

A formação em Dança neste contexto sofre alterações significativas por considerar, para além dos objetivos técnicos ligados ao treinamento corporal de um determinado estilo de Dança, os princípios de cidadania trazidos pelo Projeto. Tal alteração proporciona a apreciação do conhecimento prévio oriundo dos educandos em prol da reconfiguração de procedimentos educativos já existentes nas práticas de Dança. A consideração dos sujeitos é assumida então como o ponto de partida para a elaboração de planos de aula, acompanhamento pedagógico e avaliações.

O ambiente do Projeto Axé é uma das principais referências para a criação dos princípios que norteiam a experiência de formação oferecida pelo Balé Jovem de Salvador. A partir desta experiência, pude identificar de que maneira o exercício da autonomia no ambiente de aprendizagem torna-se uma potência necessária para a construção de conhecimentos e para a qualificação profissional.

O conceito de autonomia seria fundamental para o desenvolvimento do BJS como ambiente de formação em Dança. No decorrer do tempo, pude identificar que as decisões em torno do que seria realizado a cada dia precisavam ser discutidas e definidas por todos, e a escuta das demandas deveria nortear as atividades que se transformavam ao longo de sua própria realização, a partir dos desejos e questionamentos dos jovens da companhia.

Vale ressaltar que este processo começou a ocorrer aproximadamente cinco anos depois da criação da companhia, já que no início o objetivo estava restrito a criação de obras e a qualificação técnico-intepretativa dos bailarinos, ou seja, não havia consciência da dimensão educativa presente no trabalho. Foi a partir das demandas sinalizadas pelos jovens que comecei a compreender que poderíamos trabalhar com o princípio da autonomia dos sujeitos. No caso do BJS, o foco não era o caráter de socialização de menores em estado de risco social

– objetivo principal do projeto Axé - , mas sim a profissionalização de jovens para o mundo do trabalho da Dança. O reconhecimento dos seus desejos foi, portanto, o primeiro elemento constitutivo da práxis que viria a ser desenvolvida pelo grupo nos anos seguintes.

Foi na observação e identificação destes desejos que os procedimentos artísticos foram construídos, desenvolvidos e avaliados de maneira processual. Ressalto que, ainda que se trate de um espaço aberto à entrada de jovens dos mais diversos níveis de conhecimento em Dança, nunca foram estabelecidas gradações de faixa etária ou de desenvolvimento técnico-interpretativo para a participação dos mesmos: os desejos conviviam na diversidade de corpos.

Esta característica intergeracional e o reconhecimento dos conhecimentos prévios de cada participante são aspectos que marcam a práxis da companhia, através da elaboração de procedimentos nos quais esta diversidade implica diretamente em aspectos didáticos. A criação de obras visa potencializar as habilidades dos bailarinos, ou seja, as obras assumem também um papel formativo ao proporcionar o desenvolvimento específico dos intérpretes, num processo criativo capaz de problematizar tanto o grupo em sua totalidade, como as especificidades técnicas e criativas de cada jovem envolvido.

Como exemplo podemos citar uma das primeiras obras criadas para o repertório da companhia. “Areia”, criada em 2009, além de exigir um preparo técnico necessário para a execução de suas sequências coreográficas, desenvolvidas durante aulas de técnica clássica e moderna, propõe uma liberdade do intérprete que, investigando sobre as sensações provenientes de se estar no litoral de Salvador e as consequentes transformações do corpo que habita este ambiente, abre um campo de pesquisa não só técnico mas também investigativo. Por isso, ainda hoje é utilizada como estratégia de potencialização das habilidades dos envolvidos.

Como um espetáculo de Dança para palco italiano, a sua realização também proporciona experiências que dizem respeito à tecnologia do espetáculo, e que também proporcionam o desenvolvimento de habilidades específicas. A orientação espacial a partir do posicionamento no palco, a logística de entradas e saídas dos bailarinos nos bastidores, a iluminação cênica e as questões de contra-regragem são alguns dos elementos presentes na obra que estimulam a qualificação dos jovens.



Figura 1: Apresentação de “Areia” na Praça de Pirajá - projeto “Conexão Bairros” em 2015 – Da esquerda para direita: Ruan Wills, Danillo Queiróz e Sebastião Abreu. Ao fundo: Ana Brandão e Mariana Miranda. Foto: Júnior Oliveira.

As rodas de conversa¹⁶ realizadas a cada apresentação da obra trazem novas questões em relação a obra assim como ao trabalho de produção desenvolvido pela companhia, seja com apontamentos sobre a necessidade de mais aulas técnicas, desenvolvimento de novas estratégias de comunicação das obras junto à sociedade, identidade visual presente em cartazes e *flyers* digitais, assim como o registro fotográfico e/ou audiovisual dos espetáculos.

Tais necessidades que surgem das rodas configuram-se como novas experiências a serem vivenciadas pelos próprios jovens envolvidos, transformando assim a remontagem de um espetáculo em uma verdadeira usina de formação nos diversos aspectos que o compõem.



Figura 2: Letícia Pereira e Edwin Carvalho em “Areia” na Praça da Revolução em Periperi - projeto “Conexão Bairros” em 2015 – Foto: Júnior Oliveira.

¹⁶ Aprofundarei a descrição deste procedimento a partir da pág 56.

As metodologias se configuram a partir do que tange a formação de bailarinos e técnicos (o modo de realização de aulas, ensaios, montagens, apresentações), sempre na perspectiva do que o jovem aprendiz deseja e acredita ser pertinente para o seu processo de formação.

As técnicas de Dança articuladas às temáticas de criação, bem como os modos de pesquisa e difusão são discutidos continuamente com o grupo, acreditando que a partir dessa construção conjunta possamos potencializar o processo de profissionalização de forma diversa e ampla, evitando a redução das experiências estéticas, pelo contrário, agregando variadas possibilidades de Dança afim de ampliar o campo de atuação dos jovens.



Figura 3: Cíntia Sadoyama e Nicolas Fernandes como operação de som e luz de “Areia” na Praça de Cajazeiras X - projeto “Conexão Bairros” em 2015 – Foto: Júnior Oliveira.

Ainda na perspectiva de expandir estas experiências, agregam-se novos interesses dos jovens por outras atuações presentes do fazer de uma companhia de Dança. O compartilhamento das ações, suas avaliações e desdobramentos têm possibilitado o desenvolvimento de funções tais como organização de figurino e adereços, agendamento de novos professores para as aulas, produção e iluminação dos espetáculos que também passam a ser exercidas pelos próprios bailarinos¹⁷.

¹⁷Ainda de maneira discreta, alguns jovens têm se interessados por estes fazeres que, com o tempo e pelas próprias demandas decorrentes da difusão das obras da companhia, proporcionaram que os bailarinos pudessem também exercer funções ligadas à tecnologia do espetáculo, logística de eventos culturais, captação de recursos e comunicação.

Esta experiência de compartilhamento marcou o projeto “Solos Baianos”, desenvolvido pela companhia desde 2016, cujo foco é a criação de solos de Dança nos quais a troca de experiências entre o criador (coreógrafo) e intérprete (bailarino) proporcione uma aproximação íntima no processo criativo. A proposta é viabilizar processos criativos de artistas residentes na Bahia e as vivências inerentes para a produção de um solo de Dança, desde a pesquisa, os procedimentos de composição da obra, além do aparato técnico presente na criação e difusão.

O projeto se divide em três etapas. Na primeira etapa, cada coreógrafo realiza um workshop de seus processos junto à companhia, na perspectiva de uma apresentação de sua linha de pesquisa e desenvolvimento estético. Ao final desta etapa, são coletadas as impressões dos jovens participantes, que indicam com quais criadores gostariam de vivenciar um processo de criação. Esta etapa inverte a relação tradicional existente entre bailarino e coreógrafo, onde o primeiro sempre assume o papel de candidato a ser selecionado pelo segundo. A tentativa de tal inversão é trazer à tona a autonomia necessária ao artista em definir seus interesses estéticos e de pesquisa a partir da experiência, deslocando-o da posição passiva de ser escolhido, passando a ser também autor da criação.



Figura 4: Da esquerda para direita: Brisa Carrilho, Fernanda Cristal, Jônatas Raine e Mestre King. Workshop ministrado por Mestre King – Solos Baianos Ano I. Espaço Xisto Bahia – Foto: Rodrigo Figueiredo.

Na segunda etapa, cada coreógrafo escolhe, do grupo de jovens interessados em seu processo de criação, dois para a montagem do solo. Aqui é problematizada também a relação de escolha entre intérpretes e criadores, pois é levada em consideração as justificativas de escolha de cada jovem para cada criador, tendo como critério a ser considerado pelos

coreógrafos a aproximação dos bailarinos com os aspectos referentes à sua estética / estilo / processo que determinaram as suas escolhas.

Na terceira e última etapa, em que é desenvolvido o processo de criação e difusão, evidencia-se a descoberta de outras funções ligadas à Dança por parte dos jovens, as quais nos referíamos anteriormente. Toda companhia se envolve no processo - não apenas os bailarinos escolhidos para a criação, mas outros que se interessam em acompanhar um determinado processo artístico, participar na elaboração de figurino, cenário ou iluminação, bem como auxiliar na produção executiva dos espetáculos, atuando nos camarins, técnica de palco ou bilheteria do teatro. Tais vivências despertam um interesse mais global no que tange à produção dentro do campo da Dança, possibilitando uma visão geral das necessidades inerentes à prática e logística das ações de difusão de obras, o que leva a uma integração de um número maior de jovens envolvidos em cada projeto a ser desenvolvido pelo BJS.

Em 2016, foram convidados para compor o grupo de criadores os coreógrafos Cristina Castro, Lia Robatto, Jorge Silva, João Perene, Mestre King e Jorge Alencar. A iluminação dos solos ficou a cargo de Márcio Nonato, que instaurou a pedido dos jovens um grupo de estudos sobre iluminação cênica, no qual muitos puderam participar e deste modo contribuir para o processo de elaboração dos planos de luz de cada obra. Alguns processos foram acompanhados por jovens que se dispuseram a ser ouvintes nos ensaios, e puderam experimentar também a composição coreográfica durante a criação. A assessoria de comunicação do BJS, realizada por Juliana Maia, contou com o apoio da companhia na disseminação de informações oriundas de cada processo e que alimentavam a criação de *releases* para imprensa, participação em programas de rádio, dentre outros.

Vale ressaltar que esta primeira edição do projeto evidenciou, portanto, a construção de uma forma de prática colaborativa. Em sua tese de doutorado, Aquino (2015) nos apresenta uma definição provisória desta prática, a qual adoto nesta pesquisa. Para a autora, a colaboração é marcada pelo mutualismo ou reciprocidade, constituindo assim práticas dialógicas e não-hierárquicas aliadas a uma atitude crítica e política de reconhecimento e reinvenção das relações de produção em condições horizontais de circulação de conhecimentos, sem implicar numa pasteurização das especificidades dos agentes envolvidos. Nas palavras de Aquino:

“Co-laborar” é inventar, a cada momento, formas de “fazer com” o outro. No “fazer com” não há distâncias ou isenção, mas sobretudo a mobilização de dimensões afetivas e hápticas (RODRIGO, 2007) em um encontro que pressupõe reconhecimento e valorização mútua. (AQUINO, 2015, p. 108)

Após a avaliação¹⁸ feita pelos jovens, pontos positivos e possíveis ajustes necessários para a continuidade do projeto Solos Baianos foram identificados, sistematizados e registrados sob a forma de relatórios, que influenciaram a sua segunda edição.



Figura 5: Clara Boa Sorte em “PSDB”. Coreografia de Jorge Silva – Solos Baianos Ano I. Espaço Xisto Bahia – Foto: Yves Padilha.

Em 2017, com a segunda edição dos Solos Baianos, o aspecto colaborativo se deu de forma mais fortalecida na companhia. Em comemoração aos dez anos, foram convidados jovens que participaram do BJS em diferentes épocas para a criação dos solos na função de coreógrafos: Eron Pimenta, Ramon Moura, Inah Irenam, Danillo Queiróz, Melissa Figueiredo e Neemias Santana.

As três etapas foram executadas com mais engajamento da companhia. Os jovens, que já tinham uma memória do projeto realizado em 2016, se aproximaram de maneira mais aprofundada dos criadores nesta edição, propondo uma participação para além da condição de mero intérprete, envolvendo-se também como observadores de alguns processos de criação. Os trânsitos entre estas diversas funções ganhou um maior fluxo também com a participação de jovens da companhia na comunicação e produção executiva dos espetáculos, ampliando o

¹⁸Abordaremos os processos de avaliação em roda de forma mais aprofundada mais adiante, no Capítulo 2.

envolvimento em todo o processo. Neste tipo de experiência, a formação se afirma como elemento transversal e definitivo que orienta a pesquisa, produção e difusão.



Figura 6: Luana Fulô em “Passe” – Coreografia de Inah Irenam – Solos Baianos Ano II –Espaço Cultural da Barroquinha -2017 – Foto: Cadu Oliveira.

Sobre a formação desenvolvida no BJS, a bailarina Inah Irenam afirma que a maneira de operar existente na companhia baseia-se na atenção dada aos desejos apresentados pelos próprios jovens:

Para mim, a minha visão [sobre a formação] vai muito pela demanda que vai chegando de corpos e de proposições. Quando o elenco sentiu a necessidade de pedir os “Solos Baianos”, então foi decidido um *modus operandi* para responder às demandas desses jovens que tem o desejo de produzir solos de

dança...esse *modus operandi* do Balé Jovem pra mim é muito da demanda que a gente vai provocando dentro da companhia, não é a companhia que provoca a gente. Este *modus operandi* é mutável, mas não deixa de pensar na formação a partir da demanda. (Inah Irenam em entrevista para esta pesquisa. 2018)

Portanto, a prática de socialização de jovens no projeto Axé e os processos colaborativos existentes no BJS configuram a existência de um pensamento pautado na autonomia como elemento constitutivo no processo de aprendizagem. A possibilidade de desenvolver formas de colaboração de maneira não-hierárquica nos processos educativos leva à construção de uma autonomia e de percepção da mesma, estando os envolvidos num constante questionamento sobre suas posições diante das experiências e como os conhecimentos emergem da prática e na avaliação das vivências propostas, na construção de indivíduos cientes da sua atuação e pertinência no mundo que os rodeia.

2.1.1 Autonomia

Encontramos na obra de Paulo Freire (1967, 1987, 1996) os argumentos que sustentam a autonomia do sujeito como uma das bases que compõem o plano flexível do Balé Jovem de Salvador, um dos resultados esperados desta pesquisa. O autor, educador responsável pela criação de um método inovador de educação no Brasil, aponta estratégias de atuação necessárias para o desenvolvimento da percepção de autonomia, alijada do povo pela opressão de dominantes exploradores que fizeram a história do Brasil. O trecho a seguir explica, segundo o autor, a situação na qual o povo brasileiro se encontrava devido a tais aspectos da sua formação:

A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor. Este é que se serve da dependência para criar mais dependência. (FREIRE, 1987, p. 30)

Freire nos mostra como, sistematicamente, por interesses de dominação, a autonomia do povo brasileiro foi comprometida numa história de opressão e submissão forçada, que ocasionou em sua população a construção de um medo em torno do ser autônomo, dotado de direitos e consciente da sua ação no mundo.

Segundo Freire, as desigualdades econômicas e sociais, decorrentes da dominação imposta ao nosso povo, deflagraram o surgimento de cidadãos sem a consciência que possibilitaria a transformação de sua realidade com a transformação de sua realidade, com medo da liberdade e sem perspectiva de mudança. Chamou de “educação bancária” a forma de educação oferecida à população que considera o aluno como um recipiente vazio onde são depositados os conhecimentos ditados pelo professor, excluindo deste contexto qualquer desenvolvimento da criticidade e de uma construção do ser. Nesta perspectiva, quando não há troca de experiências entre professores e alunos, todos os envolvidos acabam por perder a possibilidade de criação, ato fundamental para o aprender. Para o autor, esta possibilidade se encontra numa educação problematizadora, capaz de estimular o indivíduo oprimido, fazê-lo redescobrir-se enquanto ser humano potente e consciente.

Com seu método de alfabetização de adultos, Freire propunha uma transformação da educação tendo como estratégia fundamental o diálogo entre educador e educando, capaz de levar a uma tomada de consciência de si e da realidade e na geração de conhecimentos a partir dela. Em seu método, a geração de conteúdos se dá através da observação do contexto no qual o indivíduo se encontra e, a partir deste, as questões inerentes ao ambiente tornam-se proposições de estudo a serem trabalhadas em prol de uma educação emancipatória, investigativa e progressista, sempre objetivando a valorização do humano e suas relações com a realidade.

O estímulo pela construção de autonomia proposta no BJS se assemelha à busca por uma autonomia do sujeito em Freire, da qual deriva a anteriormente mencionada Pedagogia do Desejo, considerando o contexto histórico-social dos jovens e a proposição educativa de torná-los indivíduos críticos da sua realidade e capazes de criar novos contextos. No caso específico da companhia, concentra-se na formação profissional a partir das trocas de experiências existentes no ambiente de aprendizagem. Podemos então identificar quais estratégias são necessárias para o exercício da autonomia que tais experiências citadas promovem em prol do desenvolvimento do ser humano em seus contextos sociais. Nesse sentido, nos perguntamos: de que maneira podemos estimular uma aprendizagem crítica e transformadora? Quais elementos emergem desta busca e contribuem para torná-la viável?

2.1.2 Dialogia

Tanto nos escritos de Freire quanto na Pedagogia do Desejo implementada pelo projeto Axé, vemos a importância fundamental do diálogo entre os envolvidos na práxis pedagógica. Através dele, se dão as trocas pertinentes para o desenvolvimento crítico do educando, tornando-o capaz de reestruturar noções e práticas apresentadas e mediadas pelos educadores. Temos então no diálogo uma potente estratégia para a construção de conhecimentos. Trataremos aqui do termo “dialogia” na perspectiva freireana, para compreendermos como este fenômeno se apresenta na práxis do BJS.

A dialogia encontra-se no ambiente pedagógico muito além de sua característica comunicadora entre indivíduos. Seu objetivo primordial é estabelecer não uma transmissão de informações de um ser ao outro, mas de instaurar um canal de trocas horizontais, destituindo hierarquias. É na troca e no conflito de realidades exposto no diálogo que se constitui a práxis, fazendo com que a curiosidade se faça presente de ambas as partes: a problematização da realidade afeta tanto educador quanto educando em prol de uma experiência educativa que atinja todos, efetivando o processo de aprendizagem.

Para uma maior aproximação em torno dos conceitos apresentados, citamos Freire e sua explanação sobre diálogo:

E que é o diálogo? É uma relação horizontal de A com B. Nasce de uma matriz crítica e gera criticidade (Jaspers). Nutre-se do amor, da humildade, da esperança, da fé, da confiança. Por isso, só o diálogo comunica. E quando os dois polos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se, então, uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação. “O diálogo é, portanto, o indispensável caminho”, diz Jaspers, “não somente nas questões vitais para nossa ordenação política, mas em todos os sentidos do nosso ser. Somente pela virtude da crença, contudo, tem o diálogo estímulo e significação: pela crença no homem e nas suas possibilidades, pela crença de que somente chego a ser eu mesmo quando os demais também cheguem a ser eles mesmos. (FREIRE, 1967, p. 107-8)

Ainda em Freire, vemos que a educação bancária, por sua característica de considerar o outro como um “depósito” de informações, acaba por promover o que o autor chama de “antidiálogo”, pautado na hierarquia de saberes entre A e B. Sobre o “antidiálogo”, Freire explicita:

Era o diálogo que opúnhamos ao antidiálogo, tão entranhado em nossa formação histórico-cultural, tão presente e ao mesmo tempo tão antagônico

ao clima de transição. O antidiálogo, que implica numa relação vertical de A sobre B, é o oposto a tudo isso. É desamoroso. É acrítico e não gera criticidade, exatamente porque desamoroso. Não é humildade. É desesperançoso. Arrogante. Auto-suficiente. No antidiálogo quebra-se aquela relação de “simpatia” entre seus polos, que caracteriza o diálogo. Por tudo isso, o antidiálogo não comunica. Faz comunicados. (FREIRE, 1967, p. 107-8)

A distinção entre o que o autor se refere como “comunicar” ou “fazer comunicados” é bastante cara para a educação problematizadora. Não se trata de descartar a necessidade da intervenção do educador, mas sim de como este se posiciona no processo de aprendizagem. Em suas palavras:

A dialogicidade não nega a validade de momentos explicativos, narrativos em que o professor expõe ou fala do objeto. O fundamental é que o professor e alunos saibam que a postura deles, do professor e dos alunos, é dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassivada, enquanto fala ou enquanto ouve. O que importa é que professor e alunos se assumam epistemologicamente curiosos. (FREIRE, 1996, p. 33)

Diante de tais considerações, vemos na dialogia uma potência para a aprendizagem e seus desdobramentos. Na práxis do BJS, a dialogia é o elemento que funda o procedimento para a qualificação profissional, agregando a explicação de conceitos e práticas como parte intrínseca ao diálogo, porém com um olhar atento à sua real função, a de permanecer enquanto propulsora de uma horizontalidade geradora de perguntas para o desenvolvimento cognitivo. Esta abordagem dialógica se relaciona diretamente com a noção de emancipação, conforme discutiremos a seguir.

Porém, vale ressaltar que tanto a autonomia quanto o diálogo provocam inevitavelmente uma desestabilização da própria práxis, implicando momentos nos quais o dissenso e mesmo a hierarquia também caracterizam este ambiente como lugar de aprendizagem. O diálogo de Freire ganha novas conexões, não mais a relação entre A e B, mas o cruzamento entre tantos diálogos possíveis que emergem do exercício da autonomia. Uma polifonia caótica e pulsante que também impulsiona a companhia, a reorganiza de diversas maneiras e cria novas experiências artísticas.

2.1.3 Emancipação

Jacques Rancière, filósofo francês, em seu livro "O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual" (2002) nos traz o conceito da emancipação intelectual, através da premissa de que todas as inteligências são iguais e que os homens se configuram como vontades servidas por uma inteligência. O autor questiona os métodos tradicionais de educação e sua função na consolidação de sistemas de governo tanto autoritários como republicanos, em tornar a educação como instrução de indivíduos, inserindo-os na sociedade para o exercício de papéis pré-determinados, sem levar em consideração a possibilidade deste mesmo indivíduo construir sua concepção de mundo e aprender a partir de sua própria existência.

No livro, Rancière narra a experiência de Joseph Jacotot, professor francês que ao constatar que seus alunos dos Países-Baixos haviam aprendido a língua francesa através de uma edição bilíngue (Holandês-Francês) de uma obra, privados de explicações, inicia um estudo sobre um novo método que contradizia todos os outros existentes até então. Todos os homens, educadores ou não, seriam capazes então de ensinar e aprender a partir de um reposicionamento do papel do professor, que não deveria mais orientar simplesmente através de explicações sobre o mundo e os homens, mas acompanhar o aluno em sua aventura intelectual. Jacotot parte do princípio da igualdade das inteligências para instituir um método revolucionário na Europa do século XIX que abala as estruturas da educação.

A posição explicadora do professor é questionada por Rancière, que explicita a necessidade de verificação contínua da igualdade no processo de aprendizagem. Nesse sentido, a explicação é tratada como “mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos” (RANCIÈRE, 2002, p. 23-24). A posição do explicador é carregada da noção de superioridade de sua inteligência sobre a dos outros, como se apenas a partir deste momento tivesse início o ato de aprender. Esta perspectiva reforça a crença de que ao se explicar determinada coisa, um véu de ignorância é retirado desvelando-se assim uma verdade absoluta¹⁹.

¹⁹Destacamos aqui que o sentido de explicação criticado por Rancière se distingue daquele que identificamos na obra de Freire, estando mais próximo do que este autor referia-se como “educação bancária”. Retomaremos esta questão mais adiante.

Em “O mestre ignorante” (2002), Rancière cita a consequência desta atitude explicadora:

O procedimento próprio do explicador consiste nesse duplo gesto inaugural: por um lado, ele decreta o começo absoluto – somente agora tem início o ato de aprender; por outro lado, ele cobre todas as coisas a serem aprendidas desse véu de ignorância que ele próprio se encarrega de retirar. (RANCIÈRE, 2002, p. 24)

Deste modo, o embrutecimento, para Rancière, seria o fenômeno no qual uma inteligência se sobrepõe a outra, impossibilitando uma diversidade de compreensões sobre um determinado conhecimento. Tal fenômeno se faz presente em pedagogias que partem da premissa de que as inteligências são desiguais, havendo uma hierarquização das mesmas entre aqueles “que sabem” e os “que não sabem”, ou seja, inteligências superiores que impõem o conhecimento a inteligências inferiores. A divisão entre seres superiores e inferiores termina por estabelecer um sistema hegemônico de poder e de dominação.

A relação entre emancipação intelectual e embrutecimento é problematizada através da máxima de que *o homem é uma vontade servida por uma inteligência*, e que cabe a ele dar início ao processo de aprendizagem sem a intervenção explicadora. Esta relação envolve educadores e alunos no processo de emancipação intelectual. A verificação contínua dos processos de aprendizagem compreende todos os envolvidos e propicia uma consciência ativa e necessária para a produção do conhecimento. Em outro trecho de “O mestre ignorante”, tal exercício é ratificado pelo autor:

Para emancipar um ignorante, é preciso e suficiente que sejamos, nós mesmos, emancipados; isso é, conscientes do verdadeiro poder do espírito humano. O ignorante aprenderá sozinho o que o mestre ignora, se o mestre acredita que ele o pode, e o obriga a atualizar sua capacidade: círculo da *potência* homólogo a esse círculo da *impotência* que ligava o aluno ao explicador do velho método. (RANCIÈRE, 2002, p. 34)

Considerando os procedimentos dentro da práxis do BJS já citados, vemos que o estímulo para a consciência de uma emancipação intelectual faz-se presente na perspectiva da colaboração e verificação contínua e processual das atividades relacionadas à formação profissional. Aliado à autonomia do sujeito²⁰, este conceito contribui para uma visão mais

²⁰ Vale destacar as impressões de cada autor citado acima sobre o fenômeno da explicação. Enquanto Freire reconhece a sua importância no processo de aprendizagem, Rancière define seu momento como a inauguração do embrutecimento. Pensando em uma aproximação das concepções dos autores em torno deste fenômeno,

específica sobre a continuidade dos processos de aprendizagem, sendo verificadas as potências que cada um exerce na práxis, desenvolvendo nos jovens um senso crítico sobre sua participação nas atividades. A qualificação profissional no campo da Dança a partir de tais conceitos se estabelece de maneira sistêmica e proporciona uma organização contínua dos procedimentos, identificando fragilidades e desdobramentos possíveis.

Como exemplo, apresentamos uma prática estabelecida na companhia, focada na geração de perguntas sobre as experiências as quais os jovens vivenciam. Neste sentido, as rodas de conversa estabelecidas no BJS funcionam mais como um dispositivo propagador de questões do que de resoluções em torno de um determinado problema. A troca de percepções dos jovens sobre um ensaio de uma obra, uma aula de Dança ou algum processo de criação abrem espaço para a divergência de pensamento sobre a experiência. Este exercício, mesmo que por vezes incompreendido por jovens iniciantes na companhia, desestabiliza a hierarquia entre quem ensina e quem aprende, favorecendo a ocorrência de processos que articulam dialogia, autonomia e emancipação.

2.2 PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Aqui iremos tratar de todos os procedimentos referentes à produção em Dança, incluindo aulas, ensaios, montagens artísticas, turnês, residências artísticas, intercâmbios, tecnologia do espetáculo, etc. A partir do diálogo constante com o grupo, é possível perceber quais atividades são mais demandadas - aulas, ensaios, vivências criativas etc. -, propiciando um planejamento processual de modo a viabilizar tais procedimentos. A escuta de demandas que dizem respeito ao fazer artístico por parte dos integrantes da companhia pode estabelecer grupos de trabalho específicos à cada área do espetáculo. Além da Dança, outras experiências relacionadas a outros fazeres deste campo podem surgir, sobretudo relacionadas a outras linguagens artísticas como o teatro, a fotografia e a performance, experiências estas que, no decorrer do processo, vão se configurando como áreas da formação a serem exploradas, no intuito de se estabelecerem novos espaços formativos dentro do trabalho do Balé Jovem de

entendemos a autonomia do sujeito e a emancipação intelectual como pressupostos para o processo de aprendizagem, onde a explicação assume uma natureza dialógica em prol dos diversos pontos de vista sobre o objeto explicado.

Salvador. Destas experiências, já foram detectados diversos perfis profissionais que agora contribuem para o fortalecimento da companhia de Dança como espaço de troca de conhecimentos específicos da área, gerando inclusive uma retroalimentação do trabalho proposto. Hoje, no Balé Jovem de Salvador, além de bailarinos, podemos listar produtores, iluminadores, figurinistas, coreógrafos e performers que despertaram seus interesses dentro dos processos criativos apresentados pelo BJS nestes dez anos e que hoje são colaboradores no desenvolvimento de novos processos formativos.

A produção artística, entendida como mais um dos elementos constitutivos da práxis dentro da companhia, desloca o BJS do ambiente costumeiro das companhias de Dança convencionais, onde o aspecto produtivo de obras e sua circulação tornam-se objetivos prioritários nos contextos de mercado e difusão do exercício artístico da Dança. A intencionalidade da qualificação dos jovens ocupa este lugar, transformando o ambiente sem desconsiderar a criação de obras, mas inserindo o universo de especificidades que a compõem como parte do objetivo de formação proposto.



Figura 7: Bailarinos e equipe técnica em montagem de palco do projeto Conexão Bairros na Praça da Revolução em Periperi - 2015. Foto Matias Santiago.

Tal exercício criativo atravessado por uma intencionalidade formativa passa a demandar a contrução de novas metodologias de compartilhamento de conhecimentos relacionados a fazeres específicos da produção em Dança, como novas experimentações de técnicas específicas, avaliações regulares propostas nas rodas de conversa, participação dos jovens na elaboração de identidade visual das obras etc., na medida em que o aspecto da qualificação toma a frente enquanto objetivo a ser alcançado. Os procedimentos ligados à produção de obras se expandem na perspectiva de possibilitar pela experiência tal

qualificação, gerando estratégias de criação e novas metodologias que são identificadas ou construídas pelo grupo durante o seu fazer. Um processo contínuo que proporciona uma abertura para um protagonismo colaborativo, onde as funções inerentes à produção tornam-se lugares de experimentação por todos, afetando a natureza das obras, deixando-as também abertas a desdobramentos, podendo ser revisitadas a cada remontagem ou na continuidade de sua criação.

Este elemento constitutivo, por sua natureza empírica, agrega-se à Pedagogia do Desejo e os conceitos tratados até então. Percebe-se que no decorrer da criação de obras, ensaios, aulas e outras atividades desenvolvidas, estão embricados os conceitos de autonomia do sujeito, bem como a dialogia e a emancipação intelectual. Por sua abrangência, tal elemento reforça a definição do ambiente do BJS ainda como de uma companhia de Dança, mesmo que a intencionalidade formativa transversalize os procedimentos na perspectiva da criação e verificação contínua do trabalho desenvolvido.

Em 2016, propus uma nova criação onde o grupo pudesse experimentar novas dinâmicas do movimento do corpo, criando cenas que abarcassem uma diversidade de modos de mover. O estímulo inicial seria a partir de improvisações explicitando os fatores existentes no movimento, suas relações e como poderíamos exercitar diversas dinâmicas neste processo. O título sugerido para a obra foi “Outras Dinâmicas”.

Ocorreu que neste período, antes das aulas da companhia, as conversas que surgiam entre os jovens tratavam dos eventos ocorridos na política nacional, dentre eles o processo de *impeachment* da Presidenta Dilma²¹, a investigação Lava-Jato²², as manifestações populares decorrentes destes eventos realizadas por sindicatos e sociedade civil. Nas rodas realizadas pelo grupo, na identificação desta temática presente em todos, foi estabelecido que a pesquisa para a nova montagem pudesse problematizar a questão das manifestações populares e sua importância na transformação da sociedade.

Os procedimentos de criação tomaram como mote os eventos ocorridos na política brasileira e a composição da obra se deu a partir de abstrações de partituras de movimento pré-estabelecidas e improvisações dos bailarinos. Primeiramente, apresentei ao elenco algumas células coreográficas, nas quais a partir de discussões em torno dos aspectos que

²¹ O *impeachment* de Dilma Rousseff consistiu em uma questão processual aberta com vistas ao impedimento da continuidade do mandato de Dilma Rousseff como presidente da República Federativa do Brasil entre dezembro de 2015 e 31 de agosto de 2016, tendo como resultado a sua cassação.

²² Investigação da Polícia Federal do Brasil sobre corrupção e lavagem de dinheiro iniciada em março de 2014, onde parlamentares da União e Presidentes da República foram indiciados, presos e/ou condenados.

afetavam o corpo do povo brasileiro, mobilizado e dividido em grupos da direita conservadora e a esquerda progressista, os bailarinos eram estimulados a transformar o tempo e o espaço destas partituras de movimento. As alterações na configuração destas partituras geravam a construção coreográfica das cenas bem como do discurso conceitual da obra no seu processo de criação.



Figura 8: Igor Vogada (destaque) em "Outras Dinâmicas". Foto: Paulo César Lima

A atmosfera de tensão e ódio entre grupos de brasileiros que ocupavam as ruas das grandes cidades do Brasil foi o foco central da discussão no grupo, inclusive a passividade de uma parcela da população que assistia todo movimento de maneira apática e desconhecadora dos fatos que ocorriam no país. Na própria companhia, alguns jovens declararam-se passivos diante da realidade, não compreendendo de fato qual seria a função das manifestações populares, algumas vezes combativas, tendo a representação de sindicatos, outras vezes festiva, havendo manifestantes portando latas de cerveja como se estivessem numa festa popular.

Estas referências construídas pelo diálogo no grupo estimularam a elaboração do que chamamos de “estados de corpo”. Estes estados definiam a maneira como as partituras coreográficas seriam executadas a cada momento da obra para suscitar tanto a presença ativa e denunciadora de um corpo consciente e conhecedor da realidade caótica do seu país, quanto

a presença passiva e ignorante, iludida pela manipulação da informação dos grandes núcleos de comunicação que, por serem em sua maioria de direita, encobriam os discursos e ações do povo de esquerda.

A trilha musical também acompanhou a temática abordada, trazendo músicas emblemáticas da história cultural do Brasil em seu período nacionalista inaugurado por Getúlio Vargas, dentre elas “O Guarani” de Carlos Gomes, tema de abertura do programa de rádio “A voz do Brasil”, noticiário federal diário do governo brasileiro, e “Brasil, alegria do povo”, hino do futebol brasileiro. Também o figurino buscou retratar uma divisão popular entre “coxinhas”, adeptos da política de direita e “petralhas”, termo pejorativo utilizado pela direita aos adeptos da política de esquerda, tendo o elenco dividido em dois grupos definidos pela cor da camiseta: camisas oficiais da Confederação Brasileira de Futebol (CBF) e camisas vermelhas.

Neste processo podemos identificar que a definição do processo criativo da obra sofreu intervenções do contexto social vigente e que tal situação provocou uma alteração na natureza da composição proposta inicialmente. Para além de uma pesquisa pautada apenas nas possibilidades de construção de movimento do corpo que dança, a obra expandiu-se para uma pesquisa relacionada ao estado dos corpos afetados pelas condições sociais existentes, sua relação com a realidade política e mobilização diante dos fatos ocorridos.



Figura 9: (da esq. para dir.) Wendel Lima, Eron Pimenta e Matheus Ambrozi em "Outras Dinâmicas". Foto: Paulo César Lima.

A apropriação do tema já discutido entre os jovens agregou-se ao processo criativo na perspectiva intencional de pensar a criação de forma colaborativa e aberta a transformações durante seu desenvolvimento. As rodas que se seguiram no decorrer da criação levaram a companhia a incorporar a questão política e produzir conhecimento através da obra proposta, considerando a potência do campo da produção em Dança como gerador de conhecimento nele mesmo e em outros campos. No decorrer do processo de criação da obra, além dos aspectos ligados à criação em dança como composição coreográfica e organização da cena, as questões relacionadas à política nacional foram conteúdos constitutivos da formação, cruzando os elementos da produção artística e da participação política.

“Outras Dinâmicas” foi apresentado em novembro de 2016 e ganhou certa notoriedade no meio de produtores culturais que solicitaram sua participação em festivais e eventos universitários²³, ambientes onde a questão social e política nacional também foram foco de discussão, contribuindo para a difusão da obra e sua permanência no repertório da companhia, que ainda dá continuidade ao processo de criação, numa revisão contínua dos procedimentos que o constituíram, relacionando os estados de corpo já elaborados com os fatos que decorreram na política brasileira até então. A criação portanto toma um caráter de “obra aberta”, onde novas configurações cênicas podem vir a ser agregadas dependendo da revisão realizada pelos jovens presentes no momento de sua remontagem.



Figura 10: Eron Pimenta e Natália Matos (destaque) em “Outras Dinâmicas” – Criação coletiva – Foto: Cadu Oliveira

²³ “Outras Dinâmicas” estreou na XX Jornada de Dança da Bahia no Espaço Xisto Bahia. Logo após foi convidado para a Sessão Plenária do dia da Dança, realizada no Teatro Experimental da UFBA em abril de 2017 e para encerrar o Ballace – Festival de Dança no Teatro da Casa do Comércio em junho do mesmo ano.

Portanto, o lugar da produção artística num ambiente de aprendizagem assume certa amplitude em relação aos seus objetivos primeiros, proporcionando além da difusão de obras, a formação e qualificação das diversas funções que contribuem para sua realização. Aliada a uma intencionalidade formativa, ganha espaço para pensarmos sobre caminhos, procedimentos e metodologias que se transformam de acordo com as demandas e os contextos apresentados pelos jovens bailarinos que, colaborando em conjunto, reconhecem a potência existente através do diálogo e da participação.

2.2.1 Arte como experiência

Dentre os conceitos abordados neste capítulo, considero a experiência no contexto da arte e da educação como um dos mais relevantes para a pesquisa. Sua contextualização a partir das elaborações de John Dewey (2010a, 2010b) e de Jorge Larrosa (2016a, 2016b) contribuem para uma compreensão mais complexa em torno do que seria viver uma experiência. Discutiremos aqui o conceito compreendendo-o como atividade essencial para o desenvolvimento intelectual e artístico, e problematizando também fatores que impossibilitam sua efetiva realização.

Em seu livro “Arte como Experiência” (2010a), Dewey nos apresenta um histórico referente à dissociação ocorrida entre a experiência da arte e a experiência da vida, que acarretou na consideração da arte como campo isolado e na geração e valorização de seus produtos a partir de tal distanciamento. A questão referente ao papel do artista e sua experiência de criação é discutida, tanto no âmbito artístico quanto no âmbito estético, ou seja, as relações entre o fazer e o fruir como experiências existentes neste campo.

Dewey considera a experiência como um fenômeno intrínseco à vida humana capaz de propiciar o desenvolvimento sensorial e psíquico quando estabelece uma interação do homem com seu ambiente. Sobre a experiência e sua relação com o ambiente, Dewey nos esclarece:

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (DEWEY, 2010a, p. 83)

Para o autor, apesar do distanciamento ocorrido entre os campos da vida e da arte, de fato as relações entre estes colaboram para a ocorrência do que ele chamou de *experiência singular* – termo que se opõe ao que o autor se refere como experiência insipiente (2010a). Em suas palavras:

Em contraste com esta experiência [insipiente], temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe uma solução; um jogo é praticado até o fim; uma situação, seja de fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política, conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência. (DEWEY, 2010, p. 109-10)

Os estudos de Dewey nos apontam para a consideração da experiência como elemento fundamental nos processos pedagógicos que objetivam o desenvolvimento das capacidades humanas. Considerado como um dos grandes expoentes da educação progressiva sobretudo nos Estados Unidos, suas pesquisas contribuíram para uma problematização em torno dos aspectos educativos contemporâneos. Tomando a escola como ambiente do exercício da educação, o autor apresentou diversas estratégias necessárias para uma compreensão e verificação de processos educativos, seus conteúdos e métodos, na perspectiva de transformação da prática de educadores, na horizontalidade das atuações entre educador e educando e no olhar atento sobre as possíveis situações de controle interno e externo existentes na práxis.

Em “Experiência e Educação”²⁴ (2010b), Dewey analisa os aspectos inerentes tanto na educação tradicional quanto na educação progressiva e seus impactos nos processos educativos, sempre levando em consideração a experiência correlacionada com os tempos, ou seja, cada experiência deve estabelecer relação com uma experiência vivida e por conseguinte demandar subsídios para uma futura experiência. Tal necessidade de correlação é o que o autor chama de *continuum* da experiência, ou seja, uma experiência só se torna *uma* experiência educativa quando estabelece uma conexão com o passado e o presente vivido, denotando uma sintonia com o futuro.

²⁴ Palestra inaugural proferida por John Dewey para a 40ª Convocatória Bial da Kappa Delta Pi, 1938.

Sobre a correlação dos tempos da experiência, o autor aponta:

Como a escola tradicional tinha a tendência de sacrificar o presente em função de um futuro remoto e mais ou menos desconhecido, passou-se a acreditar que o educador tem pouca responsabilidade em relação às experiências presentes as quais os jovens se submetem. Porém, a relação do presente com o futuro não é uma questão de um ou outro extremo. De alguma maneira, o presente sempre afeta o futuro. As pessoas que deveriam ter alguma ideia dessa conexão entre o presente e o futuro são as que já alcançaram a maturidade. Conseqüentemente, recai sobre essas pessoas a responsabilidade de estabelecer as condições adequadas ao tipo de experiências presentes que produza um efeito favorável sobre o futuro. A educação, como crescimento ou amadurecimento, deve ser um processo contínuo e sempre presente. (DEWEY, 2010b, p. 51)

As abordagens de Dewey em torno dos termos experiência singular e experiência educativa colaboram para a contextualização deste elemento na práxis do BJS no que se refere tanto ao aspecto estético quanto artístico, cruzando com o educativo. Todo o arcabouço de conceitos, atividades e desdobramentos abarcam uma infinita quantidade de experiências e pensar sobre suas naturezas e especificidades torna de fato o ambiente da companhia de Dança como espaço para a reflexão contínua sobre as estratégias de qualificação profissional existentes. O conceito de experiência torna-se então parte fundamental do propósito de qualificação de jovens no campo da Dança.

Tal conceito encontra uma nova abordagem sobre seu entendimento através de Jorge Larrosa no texto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”²⁵. Larrosa traduz a experiência na contemporaneidade, apresentando inclusive aspectos que dificultam a sua plena realização. A singularidade da experiência sofre agora a ação de fatores que interveem no seu processo.

Para este autor, tomamos como experiência aquilo que afeta o sujeito, tendo a função mediadora entre o conhecimento e a vida humana, gerando assim um saber da experiência que se vive. O sujeito da experiência está disposto a ser atravessado e atento às transformações que decorrem deste processo, dando sentido ao que lhe acontece neste momento. Pressupõe de fato uma retomada da relação entre arte e vida, já citada por Dewey.

No entanto, aprofundando uma análise deste processo necessário ao desenvolvimento intelectual, Larrosa cita alguns aspectos que impedem o exercício da experiência na contemporaneidade. O excesso de informação/opinião e de trabalho existente em nossa

²⁵ Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por *Leituras SME* ; Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC.

sociedade atual, bem como a falta de tempo terminam por impedir o sujeito de uma percepção mais aguçada das experiências vividas, de seus sentidos e potências. Estes aspectos serão abordados no decorrer dos capítulos desta dissertação com base na pesquisa realizada junto ao BJS, onde podemos identificar suas presenças e impactos no ambiente de aprendizagem.

Outro ponto relevante tratado pelo autor e que ratifica as idéias trazidas por Dewey é a singularidade da experiência em contraponto a noção de experimento, método utilizado na ciência moderna. Enquanto no primeiro caso, considerando-se um sujeito atravessado e aberto ao saber daquilo que lhe acontece, a experiência torna-se única, intransferível e irrepetível, no segundo temos uma lógica de meta e objetivo a serem alcançados de forma pré-determinada, sem necessariamente a consideração dos sujeitos envolvidos.

A ação do método moderno sobre a experiência e seus reflexos é esclarecido pelo autor neste trecho de “Tremores: escritos sobre experiência”:

Uma vez vencido e abandonado o saber da experiência e uma vez separado o conhecimento da existência humana, temos uma situação paradoxal. Uma enorme inflação de conhecimentos objetivos, uma enorme abundância de artefatos técnicos e uma enorme pobreza dessas formas de conhecimento que atuavam na vida humana, nela inserindo-se e transformando-a. A vida humana se fez pobre e necessitada, o conhecimento moderno já não é o saber ativo que alimentava, iluminava e guiava a existência dos homens, mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se. (LARROSA, 2016b, p. 33-4)

Considero que a experiência configura-se como campo aberto para a dialogia, autonomia e emancipação, sobretudo no campo da educação, e aqui mais especificadamente, no campo da educação da Dança. Pensando sobre os pressupostos da da educação progressiva, podemos perceber no decorrer da pesquisa como o trânsito complexo dos procedimentos pedagógicos existentes no fazer da companhia, aulas, ensaios e apresentações artísticas, atuam como ferramentas estimuladoras de uma verificação contínua das experiências presentes, que cohabita com os elementos constitutivos da práxis do BJS, citados neste capítulo.

Larrosa propõe esta verificação a partir da experiência, num movimento de pausa capaz de situar-nos no momento presente em prol de uma transformação:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a

atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2016b, p. 24)

O exercício artístico desenvolvido na companhia, focado na qualificação de jovens, já possui uma dimensão educativa, na perspectiva de um movimento contínuo de avaliações das experiências realizadas e na consideração dos conceitos de dialogia, experiência e emancipação imbricados na práxis. Leilane Telles, bailarina da companhia, traduz esta relação do ambiente artístico e educativo percebido durante seu processo de formação dentro do BJS:

Claro, sim, eu considero o Balé Jovem um ambiente de formação em Dança, não somente pelo fato da gente estar fazendo aulas de dança e percebendo como é esse comportamento profissional dentro de uma sala, mas eu acho que pela forma como a pessoa que estava à frente conduzia esse processo né, a gente era lembrada o tempo inteiro durante o processo de aulas e de montagem de coreografia, porque que a gente estava fazendo aquilo sabe? Tinha sempre uma motivação ali atrás, não era o fazer por fazer, tinha um motivo. Várias vezes, vários momentos eu tenho flashes assim de coisas que eu ouvi dizendo “olha, se você agir assim, você vai perceber que na frente...”, você realmente precisava ouvir isso sabe? Era quase como se fosse uma família assim, um pai falando pro filho como que ele vai fazer fora de casa, eu acho que a direção, a forma como as coisas eram conduzidas a partir da direção, faz esse processo ser mais educativo também, de formação. Acho que não só eu, mas todos que estiveram comigo naquele processo compartilham essa mesma ideia, a gente compartilha desse mesmo pensamento sobre o Balé Jovem. (Leilane Telles, entrevista para a pesquisa, 2018)

Em sua fala, Leilane declara haver na proposição das práticas inerentes ao ambiente, um estímulo contínuo para a avaliação sistemática a partir do próprio indivíduo e sua relação com seu desejo de qualificar-se no campo da Dança. O diálogo gerado entre a direção do grupo e o próprio grupo marca a verificação das experiências vividas, sem perder de vista o propósito da qualificação profissional.

Este modo de operar da companhia de Dança a expande para além de seu sentido prático, ou seja, da elaboração de resultados artísticos através da criação de obras. A intencionalidade de propiciar um espaço reflexivo desta prática, integrando os conceitos de dialogia, experiência e emancipação, corrobora para o caráter educativo do ambiente. Tanto os estímulos quanto os conceitos são trabalhados na prática artística, ressaltando assim a potência educativa existente em processos de criação.

2.3 PARTICIPAÇÃO POLÍTICA

Finalizando este capítulo, apresento os procedimentos teóricos necessários para uma consciência sobre a importância do artista como agente político, elementos da práxis para um entendimento sobre o Balé Jovem de Salvador como ambiente de aprendizagem. Vale ressaltar que as referências teóricas que embasam esta pesquisa já carregam em si uma perspectiva política de transformação do indivíduo a partir da sua compreensão enquanto ser no mundo.

Os direitos e deveres trabalhistas, as organizações de classe bem como as estruturas públicas ligadas à arte e cultura existentes são acessados pelos jovens, de forma integrada com os procedimentos artísticos, no intuito de sensibilizá-los quanto a necessidade da participação em espaços de reflexão e construção de políticas ligadas ao artista. No Brasil, apesar dos mínimos avanços em torno das políticas públicas para a Dança, um entrave sempre presente tem sido a inoperância de grande parte dos artistas como agentes participantes das discussões sobre política para a arte, sobretudo no entendimento enquanto classe artística como instância de escuta do poder público. Apesar de já termos configurados em diversos estados brasileiros colegiados setoriais, conselhos de cultura e coordenações para projetos e ações da Dança, ainda é incipiente a representação nestes espaços por vezes pela omissão de gestores em fomentar tais discussões no meio público, por vezes pela falta de conhecimento por parte dos artistas no que se refere a seus direitos e deveres, ainda mais, direitos e deveres do cidadão.

Óbvio relatar que tal deficiência tem sua gênese na educação básica brasileira, onde pouco ou quase nada é abordado nas salas de aula sobre o que cabe ao poder público, o que cabe à sociedade civil. Impostos, encargos, obrigações tributárias, benefícios trabalhistas, enfim, elementos inerentes ao trabalho somente são reconhecidos em sua maioria na prática, quando já temos um cidadão formado e em campo. Somente aí, diante das dificuldades ligadas aos seus direitos, é detonada a necessidade de tomada de consciência sobre as questões de classe e de política para o setor.

Pensar a participação como elemento pedagógico necessário para uma equalização da relação entre trabalho e política configura-se como parte do objetivo da companhia de Dança. A criação de procedimentos que forneçam aos integrantes do BJS informações necessárias para a construção das suas vidas no mundo do trabalho, de maneira a fortalecer um senso

crítico alinhado com a realidade do trabalho e suas especificidades no caso da Dança, ainda sem uma legislação própria que garanta a seus trabalhadores um pleno exercício, remunerações e aposentadoria, compõe seu entendimento como ambiente de aprendizagem.

Outro objetivo seria a aproximação destes jovens na construção das políticas para a Dança nos diversos contextos os quais eles venham a estar, despertando a consciência da participação como agente integrante dos sistemas de políticas culturais existentes, tornando clara a sua importância dentro destes processos.

Ressaltamos aqui que tais elementos constitutivos da práxis do BJS estabelecem um sistema no processo de aprendizagem dentro do ambiente da companhia, considerando que durante as atividades realizadas encontram-se aí imbricadas a autonomia dos seus sujeitos, a prática artística e a consciência política deste fazer. Não se quer aqui a criação de procedimentos específicos de cada um destes elementos, mas percebê-los nas atividades propostas e realizadas, afim de que possa ser ampliado seu potencial pedagógico a partir das demandas que ocorrerem.

2.3.1 Cooperação

Para um aprofundamento sobre a participação política proposta nesta dissertação, tomaremos o conceito de cooperação, em acordo com Richard Sennet. O autor nos apresenta uma abordagem sociológica deste fenômeno entre grupos sociais, como fator inerente à sobrevivência da humanidade. Em sua obra “Juntos” (2012), são explicitados os fatores que garantem o exercício da cooperação e tantos outros que impedem a sua existência na sociedade, sobretudo no contexto histórico-político e seus imbricamentos com a personalidade e o caráter individual dos membros que compõem um determinado conjunto de pessoas que objetivam um determinado fim.

Aspectos como a complacência, o narcisismo e o individualismo são tratados na perspectiva de uma análise sobre como a humanidade afeta e é afetada pela cooperação, gerando indivíduos potentes nas suas práticas e outros que se afastam da ação por diversos fatores descritos de maneira histórica. Faz-se presente na sua obra a relação existente entre desejo e interesse mútuo, além de estratégias para um entendimento sobre tal fenômeno e sua pertinência nos dias atuais. Trazendo as questões levantadas por Sennet, pretendo problematizar a cooperação como elemento da práxis dentro do BJS, afim de identificar quais

aspectos interagem neste ambiente e que propiciam ou não o exercício da cooperação nos procedimentos artísticos existentes.

Vale ressaltar que a contribuição da cooperação nos procedimentos desenvolvidos pela companhia de Dança torna-se relevante para uma compreensão da participação política de seus membros, como conteúdo a ser proposto através das atividades realizadas, seus desdobramentos e avaliações.

Em “Juntos” (2012), Sennet explana a relação dialógica entre músicos durante seus ensaios para refletir sobre a cooperação e a pertinência de um ambiente onde as discussões não necessariamente resultam num terreno comum, mas sim na exploração contínua de investigações em torno de um determinado campo de atuação. O diálogo promove diferentes formas de comunicação que emergem da prática definida por determinado grupo e a existência de uma dialógica proporciona um movimento capaz de promover descobertas sensoriais e criativas oriundas da cooperação presente entre os envolvidos.

Não se trata aqui de percebermos no diálogo identificações entre tais envolvidos, o que segundo o autor compromete a conversa dialógica e por conseguinte a cooperação. Tanto quanto haja simpatia entre as pessoas que conversam, nos interessa no diálogo também a empatia que surge da percepção do lugar e da vontade do outro. Colocar-se neste lugar ocasionalmente instaura a possibilidade de geração de sintonia e de criação.



Figura 11: Aula de Dança Afro ministrada por Márcia Andrade.

Estando o exemplo de Sennet situado no campo da arte, vale transpormos para o campo da dança, e mais especificadamente, para o ambiente do BJS. Podemos compreender

como no dia a dia da companhia e nos seus procedimentos encontramos a promoção da dialogia e autonomia dos sujeitos na realização das atividades sejam de produção ou de formação, aulas ou processos de criação.

Este duplo colabora para a emergência da cooperação entre os sujeitos e, mesmo havendo uma hierarquia construída em cada atividade, a lógica desta hierarquização se altera de forma dinâmica - porém descontínua. De fato, nos processos dialógicos que ocorrem na companhia de dança podemos identificar como a simpatia entre os jovens bem como a empatia atuam na emergência de cooperações para a prática artística.

Descritos os elementos que compõem esta pesquisa, entendendo a complexidade existente em seu problema, partiremos agora para uma descrição da metodologia escolhida e sua aplicação junto ao grupo de jovens. Configurado então o arcabouço teórico necessário para o desenvolvimento da investigação, no capítulo que segue apresentarei o grupo de estudos criado no ambiente com o propósito de estabelecer uma imersão sobre os procedimentos realizados na companhia, afim de buscar novas situações-problemas resultantes das rodas de conversa e seminários elaborados no decorrer dos trabalhos. Também será abordada a observação de possíveis transformações presentes no próprio ambiente, pressuposto da pesquisa-ação.

3. PESQUISA É AÇÃO (E AMOR!)

3.1 O BALÉ JOVEM COMO UM AMBIENTE

Neste capítulo será descrita a pesquisa realizada no ambiente do BJS, seus entraves e descobertas obtidas no processo. Para tanto, cabe entendermos mais sobre qual ambiente estamos falando, como o entendemos e como ele se configura enquanto lugar de produção e formação em Dança. Tomaremos os estudos de Maturana (1998) sobre a relação entre ambiente e educação para caracterizar este espaço da companhia de Dança.

Entender o ambiente artístico e suas especificidades para a produção e formação requer um olhar para o que existe no cerne das relações interpessoais e nas possíveis hierarquias que se configuram a cada procedimento, seja na criação ou no compartilhamento de conhecimentos através das atividades formativas. Como atentar para as condições consensuais de conduta que compõem as linguagens que emergem das relações entre as pessoas da companhia? Quais emoções se encontram imbricadas e que impulsionam o desenvolvimento artístico?

Segundo Maturana, das emoções definitivas do processo educacional a mais importante seria o amor, conceituado não como um sentimento, mas como um domínio de ações onde o outro é considerado em sua legitimidade ontológica na convivência e na diferença, instaurando assim a relação social, diferenciada da relação humana que não necessariamente se dá à luz da consideração mútua dos indivíduos.

As linguagens que emergem das relações interpessoais se dão externamente entre os indivíduos assim como também de forma individualizada. Na verdade, a experiência da comunicação instaura um espaço de convivência que, se pautado no amor, possibilita um entendimento deste espaço como um organismo vivo e inacabado, sempre suscetível a transformações. O que configura um grupo social é portanto o conjunto de relações existentes entre seus membros, para além da existência de cada um no espaço. O ambiente seria então este espaço de relações em que se dá a comunicação, a convivência e o amor. Maturana em “Emoções e linguagem na educação e na política” (1998) conclui tal fato quando diz que “por isso, toda história individual humana é sempre uma epigênese na convivência humana” (p. 28).

Entendendo o ambiente da companhia de dança como este espaço de relações que envolvem a linguagem entre os indivíduos, a convivência e o amor, onde transversalizam-se os conceitos de dialogia, emancipação, cooperação, autonomia e experiência, torna-se pertinente então identificar neste lugar como a formação e a produção artísticas se desenvolvem na perspectiva de um pensamento educativo no campo da arte.

No relato que se segue, nas imagens e entrevistas realizadas com jovens participantes do BJS, apresentaremos o ambiente no qual se dá a pesquisa com a participação ativa dos jovens nas descobertas e questões levantadas, na perspectiva da construção de um entendimento da companhia de dança como um ambiente de aprendizagem. O histórico da companhia, apresentado em fases desde a sua criação até as últimas atividades realizadas no período em que é finalizada a pesquisa, buscará trazer um esclarecimento maior sobre a noção de ambiente e suas transformações seja no âmbito artístico, seja no educativo.

O conceito de ambiente torna-se fundamental para a concepção de educação em Dança que é construída no BJS, pautando sempre as relações existentes entre os envolvidos, a verificação de conflitos e o surgimento de procedimentos artísticos e educativos demandados pelos elencos que compuseram a companhia em cada de suas fases. Como os jovens definem o ambiente da companhia de Dança? Quais aspectos identificados no fazer da companhia são considerados por eles como contribuições à sua formação artística? Que possíveis ajustes são necessários para potencializar o ambiente de formação? Como identificar os desejos e demandas que emergem tanto coletivamente quanto individualmente?

É na consideração da convivência, da comunicação e do amor que tais questões serão trabalhadas junto à companhia, através das rodas de conversa e de seminários temáticos que abordarão os conceitos de dialogia, autonomia, emancipação, cooperação e experiência. Os resultados de cada etapa da pesquisa-ação, o levantamento de dados quantitativos e qualitativos e as considerações advindas deste conjunto de atividades proporcionará a conclusão e a verificação da hipótese levantada nesta pesquisa.

3.2 FASE 1 - O DESEJO DE CRIAR

As atividades do BJS tiveram início em 2007, nas dependências do Espaço Xisto Bahia²⁶, com apenas quatro bailarinos: Joely Oliveira, Paulo Albert, Tariana Oliveira e Thiago Bonfim. Neste período, eu revejava com Ana Karla Sampaio, professora de balé clássico e primeira parceira do BJS, as funções de professor e coreógrafo na tentativa de possibilitar experiências técnicas e criativas ao pequeno grupo. Juntos, ministramos aulas de Balé Clássico e Dança Moderna, bem como criamos as primeiras peças do repertório da companhia tendo estes jovens como elenco.

Destaco que, mesmo com o claro objetivo de minimizar o impacto da não inserção de jovens no mercado da produção em Dança da cidade, a experiência se encontrava todavia num estágio de construção de um ambiente que possibilitasse aos jovens o mínimo de infraestrutura para o exercício da Dança, ainda tendo como única perspectiva o corpo Dançante, o bailarino.

Os primeiros participantes da companhia foram convidados a vivenciar uma experiência de companhia de Dança, considerando as atividades que compõem a rotina deste modo de organização e seus desdobramentos, no caso, apresentações, turnês, montagens, aulas práticas, ensaios. Com o passar do tempo, pôde-se construir um repertório que viabilizasse apresentações públicas desses jovens, que passaram a ocorrer nos inúmeros eventos existentes na cidade, o que popularizou a companhia atraindo outros jovens interessados em participar do projeto. Neste sentido, é possível caracterizar o ambiente do BJS nesta primeira fase como uma companhia de dança convencional, tendo a produção de obras como um dos objetivos principais, aliado à possibilidade de estabelecer as condições necessárias do fazer em Dança para os jovens envolvidos.

²⁶Espaço Xisto Bahia - Inaugurado em 1988, o Espaço Xisto Bahia está localizado no complexo da Biblioteca Pública dos Barris, que também abriga galeria a Pierre Verger e as salas de exibição Alexandre Robatto e Walter da Silveira. O Espaço Xisto Bahia recebe principalmente espetáculos de teatro e Dança, mas comporta também shows de música e exposições de artes visuais.



Figura 12: Apresentação de "Na Bahia" - coreografia de Ana Karla Sampaio e Matias Santiago no Espaço Xisto Bahia, maio de 2009. Da esq. para dir.: Nielson Souza, Luana França, Ramon Moura, Leonardo Muniz, Allan Feeling, Tariana Oliveira e Deise Gabriele. Foto: Acervo BJS.

Sem algum apoio financeiro, os primeiros anos da companhia contaram apenas com o apoio de espaços de Dança da cidade que cediam sala para a realização das aulas e ensaios. Com estes apoios a companhia começou a ser difundida nestes espaços de formação da Dança, adquirindo certa relevância após terem sido realizadas algumas produções modestas em teatros da cidade, sobretudo o Espaço Xisto Bahia, espaço apoiador do projeto desde os seus primeiros passos. Em maio de 2009 a companhia se apresenta em duas mostras do circuito de Dança em Salvador, o Tabuleiro da Dança²⁷ e a Mostra Casa Aberta²⁸, integrando-se assim no rol de grupos de Dança da cidade, ganhando notoriedade pela qualidade dos espetáculos e pelo elenco promissor. Tal notoriedade também aproximou à companhia muitos

²⁷Realizado desde 2006, o Tabuleiro da Dança conta com parcerias de instituições educacionais, empresas e projetos sociais para a montagem periódica de mostras de Dança, que são compostas por apresentações de companhias e grupos oriundos da capital e do interior do estado. O objetivo é proporcionar aos artistas da Dança um espaço para a divulgação de seus trabalhos junto à comunidade soteropolitana, promovendo ainda a capacitação teórico-prática dos envolvidos e trazendo estratégias de formação de plateia para a linguagem.

²⁸Mostra que integra o Festival Vivadança e traz numa programação paralela a oficial, jovens artistas de grupos e academias de Dança de Salvador.

professores que se disponibilizaram em colaborar com o projeto, oferecendo de forma gratuita suas aulas sempre que estivessem com suas agendas livres. Muitos deles terminaram por criar um vínculo com o grupo, aplicando suas aulas até os dias atuais dentro do cronograma de atividades do BJS. Dentre eles podemos citar Selma França, Dejalmir Melo, Júnior Oliveira, Jairson Bispo, Marilza Oliveira, Edith Meric e em especial Soter Xavier, renomado bailarino baiano que trabalhou na companhia por quatro anos como ensaiador e *maître de ballet* clássico.



Figura 13: Apresentação de “Na Bahia” na Mostra Tabuleiro da Dança, Espaço Xisto Bahia, maio de 2009. Da esquerda para direita: Ramon Moura, Leonardo Muniz, Nielson Souza, Alan Feeling, Deise Gabriele, Luana Santos e Tariana Oliveira. Foto: Acervo BJS.

Em 2010 a companhia já contava com 15 bailarinos, oriundos de diversos contextos sociais, característica que marca até hoje o grupo. Alunos da Escola de Dança da FUNBEB, graduandos da Escola de Dança da UFBA, educandos de projetos sociais, bailarinos de diversos grupos independentes sediados em bairros de Salvador dentre outros, integraram o elenco participando das aulas, ensaios e montagens. A colaboração de novos professores ampliou o universo de técnicas oferecidas aos jovens, e muitos deles indicavam novos professores para compartilhar suas práticas dentro das atividades da companhia, bem como participavam ainda de maneira discreta nos processos criativos, sugerindo temas ou soluções coreográficas durante a criação. Este fato foi o primeiro indício que nos levou a pensar a companhia numa perspectiva mais abrangente, não se restringindo apenas ao fazer do bailarino como objetivo da formação proposta, já que durante o trabalho, era possível

identificar outras potências a serem estimuladas em cada um dos participantes, a partir dos desejos que os mesmos externavam nos ensaios e aulas.



Figura 14: Matias Santiago e Melissa Figueiredo em ensaio de “Areia”, setembro de 2009. Foto: Acervo BJS.

Foi possível perceber que, além de bailarinos, havia ali indivíduos despertando interesses diversos dentro do campo da Dança, seja na produção de espetáculos, na prática pedagógica desenvolvida nas aulas, e até mesmo na administração da própria companhia, suas estratégias de captação de recursos, de comunicação e programação de suas atividades.

Outro aspecto relevante foi a inexistência de um cronograma estabelecido para as atividades que emergiam dos desejos dos jovens. As atividades pedagógicas e de criação coreográfica se davam de maneira orgânica, a partir das propostas que eram oferecidas à companhia e só então sistematizadas em pequenos planejamentos dessas ações em um curto período. Durante estas atividades não se estimava objetivos claros no que tange à formação, pensando na forma clássica como as instituições de ensino organizam a construção de conhecimentos, a partir de parâmetros pré-definidos. A experiência proposta era o cerne desta construção, onde diversos aspectos estavam embricados, novas perspectivas do aprender eram apresentadas e discutidas e novos procedimentos então eram elaborados e despertavam para o grupo inúmeras outras experiências que desdobravam deste fazer teórico-prático seja nas aulas, nos ensaios e apresentações da companhia.



Figura 15: Apresentação da instalação “Stock-car” em 2010, Praça Municipal de Salvador. Sentados no banco: Candai Calmon, Deise Gabriele, Beatriz Cazé, Brisa Carrilho, Taís Alves, Rodrigo Pereira. Sentados no chão: Melissa Figueiredo, Leonardo Muniz e Leilane Teles. Foto: Acervo do BJS.

Podemos exemplificar uma destas experiências relatando a vivência que o grupo teve em 2013 juntamente com o coreógrafo e professor de Dança Leonardo Rodrigues. Leonardo é artista baiano residente na Alemanha há mais de 10 anos e, em uma de suas vindas à Bahia, propôs um workshop de seu trabalho desenvolvido em companhias da Europa com o elenco do BJS, aliando ao seu trabalho uma pesquisa de videodança focada na investigação de movimento e espaço. O grupo se mostrou bastante entusiasmado em participar da experiência e ao longo do trabalho (apenas seis encontros), foi possível perceber em muitos jovens outros interesses além do “performar” em prol da construção de uma peça coreográfica. Leonardo, em sua prática, privilegiava a autonomia criativa dos jovens, oferecendo estratégias técnicas de composição de movimento bem como exercícios de condicionamento físico, sempre numa perspectiva investigativa que, aliada ao vídeo, ampliava o campo de pesquisa junto aos bailarinos. Desta experiência surgiu um videodança intitulado “Experimento para um vídeo e uma dança”, onde os bailarinos expõem os objetos criados durante o workshop sob uma estética videográfica, abordando o espaço, a autonomia e a construção de movimento desenvolvida nos dias de atividade.

Assistindo ao videodança, pode-se identificar a maneira como a investigação coreográfica se deu, apontando inclusive potências criativas em alguns dos participantes, hoje coreógrafos em ascensão na cidade, já com produções independentes, como é o caso de

Melissa Figueiredo e Neemias Santana, dupla que é destacada no vídeo criado, além de Deise Gabrielle e Leilane Teles, todos bailarinos que compunham a companhia nesta época.



Figura 16: Melissa Figueiredo e Neemias Santana em “Experimento para um vídeo e uma dança” de Leonardo Rodrigues - 2013. Foto extraída do vídeo “Estudo para um vídeo e uma dança” de Leonardo Rodrigues.

Durante cada atividade, fazemos uma avaliação processual da experiência. Este momento é de fundamental importância e contribuiu também para que fosse fortalecida a concepção do espaço da companhia como um ambiente de experiências educativas no campo da Dança. Tanto as aulas como as criações são atravessadas por esta avaliação que chamamos carinhosamente de “roda”, não necessariamente ocorrendo ao final da experiência, mas a qualquer tempo que um novo desejo ou inquietação urge no grupo, e a roda pode ser convocada por qualquer das pessoas envolvidas. As rodas se assemelham em forma e funcionalidade aos círculos de cultura estabelecidos no método de educação desenvolvido por Paulo Freire e que consideram a geração de conteúdos e produção de conhecimento oriundas dos participantes, não havendo imposição de atividades a serem executadas, mas que fossem construídas coletivamente, sem um professor ou líder, mas um mediador capaz de estimular no grupo o desenvolvimento das ações formativas (AQUINO, 2015).

O professor Ernani Maria Fiori, em seu prefácio para o livro de Freire “Pedagogia do oprimido” cita a potência dos círculos de cultura no processo de aprimoramento do método de educação proposto pelo autor:

No círculo de cultura, a rigor, não se ensina, aprende-se em “reciprocidade de consciências”; não há professor, há um coordenador, que tem por função dar as informações solicitadas pelos respectivos participantes e propiciar

condições favoráveis à dinâmica do grupo, reduzindo ao mínimo sua intervenção direta no curso do diálogo. (FIORI In FREIRE, 1987, p. 6)

Ainda em seu prefácio, Fiori explicita a potência existente numa pedagogia emancipatória do sujeito, tornando-o consciente de sua situação e agente da sua transformação:

O método Paulo Freire não ensina a repetir palavras, não se restringe a desenvolver a capacidade de pensá-las segundo as exigências lógicas do discurso abstrato; simplesmente coloca o alfabetizando em condições de poder re-existencializar criticamente as palavras de seu mundo, para, na oportunidade devida, saber e poder dizer a sua palavra. (FIORI In FREIRE, 1987, p. 7)

Ressalto que o processo de realização de rodas de conversa não se deu de maneira orgânica na rotina do grupo. Levou-se muito tempo para que as pessoas envolvidas pudessem, no exercício do diálogo, estabelecer a pertinência da autonomia do discurso necessária para a instauração das rodas. Para os jovens em sua maioria, a hierarquia entre o professor, ensaiador, diretor, por muitas vezes intimidava as falas por não se acreditar de fato na pertinência de um espaço de compartilhamento de conhecimentos onde pudesse haver uma horizontalidade a qual proporcionasse um trânsito dessa mesma hierarquia, onde todos protagonizam o diálogo. A discussão em torno da polifonia possível dentro do ambiente sempre foi e tem sido ponto de questionamentos entre os jovens.

O exercício de descoberta de si como colaborador de um processo se configurou como um objetivo a ser desenvolvido nas rodas, onde discutíamos incessantemente a importância das várias vozes envolvidas nos procedimentos, suas avaliações e sugestões como parte integrante dos processos artísticos realizados.

Vale ressaltar aqui um fato explicitado por Leilane Teles em sua entrevista. Segundo a bailarina, os momentos de reflexão sobre a prática se intensificaram muito quando da minha entrada na Universidade Federal da Bahia no curso de licenciatura em Dança. Para ela, a possibilidade de cooperação junto aos procedimentos artísticos se deu por volta de 2013, possibilitando ao grupo uma noção maior de pertencimento do ambiente. Em suas palavras:

Então, isso aconteceu desde sempre, a gente teve muita liberdade de sugerir as coisas, mesmo tendo as coreografias sempre feitas por você, a gente sempre tinha a nossa participação ali dentro, acho que mais no final assim quando...na minha percepção da história, acho que quando você ingressou na UFBA, é muito perceptível a mudança do Balé Jovem, sabe, é porque você

como bailarino que já vivenciou várias coisas, você estava fazendo o que você tinha vivido naqueles anos dentro do grupo O Grupo Corpo e outras companhias que você participou, e eu acho que o momento que você entra na UFBA é um momento de novidade para você na sua carreira, e a partir dessa novidade que você vive, você vai trazendo ela pra gente como reflexo, sabe? É automático, não tem como negar. Então nesse momento de transição, acho que em 2013 talvez, a gente começou a ter esse processo de participação muito maior dentro da companhia, sabe? De coletividade, de construção, quando a gente tava trabalhando “Lia”²⁹...e isso é desenvolvimento, a companhia vai tomando outra forma, vai criando outros caminhos e acho que essa cooperação estava mais forte nesse período assim. (Leilane Teles em entrevista para a pesquisa.2018)

As rodas se configuram para o BJS como um momento fundamental de diagnóstico da sua própria prática e desenvolvimento. Apesar de ser dos momentos o mais difícil de realização, já que não devemos ignorar que os jovens envolvidos, em sua maioria, vieram de um sistema educacional arcaico e tradicional, que sempre tratou os procedimentos como veículos de mão única do conhecimento, não havendo alguma proposição de desvio ou qualquer outra construção para além do que a apresentada, dificultando assim um olhar crítico sobre a realidade e por conseguinte uma falta de atitude reflexiva.

Nos anos que se seguiram, adotamos como princípio a construção das atividades a partir das discussões na roda e nas proposições que surgiam como desdobramentos das apresentações e proposições de novos professores que se aproximavam da companhia. A partir de 2014 a companhia entra numa nova fase de desenvolvimento, onde é consolidada a intencionalidade formativa em seus processos artísticos. De fato, esta fase se cruza com meus estudos em torno da educação realizados no período da licenciatura e o ambiente do BJS se torna um espaço de experimentação e reflexão de conhecimentos deste campo, imbricados no exercício artístico.

²⁹ Obra criada em junho de 2014 inspirada na trajetória artística de Lia Robatto.



Figura 17: Grupo em viagem à Senhor do Bonfim (BA), julho de 2015. Da direita para esquerda: Inah Irenam, Edwin Carvalho, Letícia Pereira, Sebastião Abreu e Fernanda Cristal. Foto: Acervo do BJS.

As criações de obras, aulas e ensaios ganharam um caráter mais investigativo nos seus processos de elaboração, execução e avaliação, considerando todos as pessoas envolvidas, instaurando assim esta nova fase do grupo. Uma das obras que marcam a busca de uma perspectiva de colaboração nos procedimentos artísticos da companhia é “TAK”, criada em 2014.

Tendo como mote a natureza investigativa de Walter Smetak³⁰, sugeri ao grupo a criação de uma obra de Dança a partir dos instrumentos criados por este artista. Exercícios de composição coreográfica foram desenvolvidos pelos jovens com base na forma e no som dos objetos sonoros de Smetak. Esta foi a primeira vez na companhia onde de fato a construção de partituras corporais para a dança se deu de maneira totalmente compartilhada, sendo desenvolvidas pelos bailarinos e dirigida por mim.

Dentre os procedimentos elaborados para a criação, destacou-se a escolha de um “instrumento-escultura” por parte de cada bailarino. Analisando a forma e as possibilidades de criação de movimento a partir de cada instrumento, foi possível desenvolver uma pesquisa individualizada, onde cada jovem pôde estabelecer sua leitura sobre a obra, construindo assim vocabulários específicos que interagem mutuamente nas cenas que eram criadas.

³⁰ Músico nascido em Zurique, Suíça, em 12 de fevereiro de 1913. de Viena, professor convidado para integrar os Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia. Desenvolveu pesquisas microtonais inspiradas pela teosofia, construindo instrumentos musicais com materiais inusitados, como tubos de pvc, cabaças e isopor, chamados por ele de "plásticas-sonoras".

Numa segunda fase do processo, tendo os bailarinos já desenvolvido suas partituras corporais, deu-se início à uma investigação sobre a criação de sons/ruídos oriundos dos movimentos produzidos. Os bailarinos passaram a dançar emitindo sons que dialogavam com suas construções coreográficas. Este processo gerou a criação de duas cenas da obra, uma evidenciando a percussão corporal, outra a emissão de sons durante a execução dos movimentos.



Figura 18: Cena de "TAK". Da esquerda para direita: Letícia Pereira, Edwin Carvalho, Igor Vogada e Ruan Wills. Foto: Acervo do BJS.

A consideração de uma pesquisa mais aprofundada para a criação foi identificada por muitos jovens do elenco, sobretudo Edwin Carvalho, que por coincidência, descobriu ser vizinho da família Smetak, ainda residente em Salvador. Edwin estabeleceu uma relação de pertencimento da obra em processo, trazendo informações, fotos, registros e artistas envolvidos com a arte de Smetak para o convívio do grupo no período de montagem.

Neste período é despertado um desejo de investigação sobre o histórico da companhia e um questionamento sobre o termo “companhia de formação”. Quais pressupostos poderiam justificar o ambiente como tal? O que é uma companhia de formação em Dança? Quais aspectos a tornam distinta de outras companhias de Dança? Como se dão as relações consensuais de conduta na intimidade de convivência entre os jovens (MATURANA, 1998)? Os estudos na universidade e a análise da práxis dentro do ambiente do BJS contribuíram para

a investigação sobre as questões levantadas durante o processo de desenvolvimento do grupo, que apontaram para o desenvolvimento desta pesquisa.



Figura 19: Brisa Carrilho e Sebastião Abreu em cena de TAK (2014). Foto: Acervo do BJS.

3.3 FASE 2 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Pautada na pesquisa-ação como metodologia escolhida para seu desenvolvimento, a pesquisa deu-se início com a apresentação do problema e hipótese formulados por mim junto ao grupo. O objetivo era de buscar uma identificação direta com o sujeito da pesquisa, no caso a própria companhia, traçando assim os passos da investigação de forma colaborativa, onde as inúmeras vozes dos jovens que participam ou participaram do ambiente estivessem impressos no decorrer desta dissertação. A partir de tal identificação, seria então possível dar prosseguimento à metodologia através da catalogação de dados e seminários internos que discutissem os conceitos elencados, bem como as situações-problemas decorrentes do processo.

O primeiro contato para a instauração de um grupo de estudos composto por jovens do BJS se deu em maio de 2017, quando apresentada a pesquisa e identificado o desejo em

alguns jovens em compor o grupo que iria pensar e elaborar as etapas necessárias da investigação. Foram eles: Igor Vogada, Fabiana Almeida, Leandro Matos, Rute Mascarenhas, Sebastião Abreu, Kathelyn Evelyn, Gabriel Novaes e Alejandra Moreno.

No estágio inicial dos encontros, pudemos perceber inúmeras questões que atravessavam os jovens e que traçavam diversas conceituações do que se configuraria o ambiente de aprendizagem em Dança. Um dos pontos mais relevantes e discutidos neste período foram os entendimentos deste ambiente por parte dos jovens e a problemática do exercício da autonomia proposto dentro da companhia. De que forma tal conduta é apreendida por alguns jovens, quais as dificuldades de se considerar uma horizontalidade hierárquica nos procedimentos artísticos do BJS como um ambiente de formação, um campo livre de construção de conhecimento a partir do desejo de cada um.

Para muitos destes jovens, por conta de uma realidade vivenciada em outros ambientes sociais nos quais as hierarquias são muito bem definidas e impõem lugares de poder, fica muito difícil uma nova percepção e adaptação a ambientes onde a proposição de cada indivíduo possa ser considerada em prol do coletivo. Nas escolas que frequentaram, muito pouco desta perspectiva foi apresentada ou discutida. Estar num ambiente que abra espaço para a própria voz e uma autorreflexão se configura como um desafio para todos, e acreditar na possibilidade da autonomia por vezes torna-se algo distante, mas não impossível.

Numa das falas identificadas nos encontros com o grupo de estudos, podemos perceber tal dificuldade e como tal questão foi problematizada neste primeiro contato com o grupo de estudos:

Eu acho esse ambiente de esperar que a gente que está afim vá atrás ainda é um pouco utópico, pela criação que a gente tem, a criação que a gente vem, a gente nunca está em lugar de propor. Eu nunca estou no lugar de propor, eu não estou numa academia fazendo aula de balé e de jazz na academia, eu não vou chegar para o diretor e falar “nossa, você podia colocar uma aula de dança afro aqui né?”. A gente não vem dessa formação, a gente não tá no nível de achar ser comum eu sugerir isso aqui por que eu acho que é interessante pro grupo, por mais que seja super interessante pro grupo e o diretor diga “vai fazer”, mas até eu chegar nesse ponto de falar, não é todo mundo que eu acredito que tá nesse lugar. Talvez se tivesse um dia de experimentação e criação surgisse muito mais gente que quisesse criar, que não se encontraram no lugar de propor isso, por que achou que não é direito dela, que ela está ali pra se formar bailarino, pra fazer aula, pra dançar... Por mais que fale “ah gente, vocês podem pedir as coisas”, mas o quanto pode? (fala de Kathelyn Evelyn, membro do grupo de estudos BJS – primeiro encontro em maio de 2017).

Esta fala nos aponta um desafio que surge no ambiente da companhia. Como estabelecer uma conduta libertária dos jovens para com os procedimentos artísticos apresentados na rotina do grupo? Reconhecendo tal problemática, foi preciso criar momentos de reflexão sobre a liberdade de fala e de escuta necessários para uma cooperação mútua dos jovens nas atividades desenvolvidas, trazendo uma nova perspectiva do trabalho coletivo, percebendo uma hierarquia horizontal e compartilhada.

Este primeiro encontro do grupo de estudos buscou refletir sobre o pertencimento da companhia com o problema da pesquisa. Este acolhimento da pesquisa por parte do grupo foi de fundamental importância para o decorrer dos trabalhos. A partir deste ponto, passamos a traçar as outras etapas do processo de investigação, elaborar estratégias e iniciar uma discussão mais aprofundada dos conceitos elencados. O primeiro passo para identificar a natureza colaborativa do ambiente e estabelecer a construção desta dissertação.

A primeira ação proposta pelo grupo foi a catalogação de todos os jovens que passaram pela companhia nos seus dez anos. A partir desta ação poderíamos perceber a abrangência do ambiente não somente no seu lugar mas em relação à cidade, sobretudo quais regiões de Salvador possuíam jovens participantes e de que maneira sua presença na companhia afetava o seu meio social. Foi criado então o Questionário I³¹ na internet e publicado na página da companhia no *Facebook*³² com a chamada “Você já fez parte do BJS?”. Esta iniciativa revelou 94 jovens que se dispuseram ao cadastro inserindo seu nome e endereço eletrônico. Ficou a cargo do grupo de estudos a divulgação desta catalogação nas redes e em um mês e meio, podemos catalogar um número significativo de jovens, ampliando a pertinência da questão levantada pela pesquisa³³.

³¹ O modelo dos Questionários I e II encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³² Endereço da página do BJS no *Facebook*: <https://www.facebook.com/balejovemssa/>

³³ O resultado desta catalogação encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

Você já fez parte do Balé Jovem de Salvador?

Se você já foi integrante, ou participou das aulas ou outra atividade dentro do Balé Jovem de Salvador, preencha este formulário com seu nome e email e contribua para o desenvolvimento de nossa pesquisa!

* Required

Nome: *

Your answer

Email: *

Your answer

Você conhece alguém que já fez parte do Balé Jovem de Salvador? Se sim, quem?

Your answer

Figura 20: Formulário I – Catalogação de jovens que participaram do BJS – junho de 2017.

Feita a identificação de jovens, o grupo de estudos debruçou-se na elaboração de um segundo questionário, este já contendo questões pertinentes à pesquisa, e paralelamente elaborou um conjunto de seminários a serem realizados no ambiente com a participação de toda a companhia, focados nos conceitos de autonomia, emancipação, dialogia, cooperação e experiência. Estes seminários, os quais serão detalhados no decorrer deste capítulo, tiveram a função de tornar presente a investigação na rotina da companhia, que continuou suas atividades de criação e difusão de obras durante o período da pesquisa, sofrendo a cada tempo uma intervenção do grupo de estudos para que novos dados e situações-problema emergissem no processo.

Quanto ao Questionário II, foram elaboradas, junto ao grupo de estudos, questões sobre a participação de cada jovem e sua relação com os conceitos tratados, assim como os possíveis atravessamentos decorrentes das experiências deles no BJS durante o período em que participaram ativamente dos procedimentos artísticos. Foi possível também identificar aspectos estatísticos em relação à idade de entrada dos jovens, as atividades desenvolvidas e como a experiência de aprendizagem se deu nos seus processos individuais e coletivos. A abrangência do BJS foi marcada através das localidades onde os jovens residem, bem como os desdobramentos de tal experiência nas suas vidas após a saída da companhia³⁴.

³⁴ No item 2.4 desta dissertação encontraremos a compilação destes dados e uma análise quantitativa-qualitativa dos mesmos na perspectiva de problematizar a hipótese apresentada pela pesquisa.

3.4 SEMINÁRIOS

Como etapa da pesquisa-ação desenvolvida junto ao grupo de estudos, foram elaborados seminários que objetivaram a discussão na companhia dos conceitos de autonomia, dialogia, emancipação, cooperação e experiência, afim de que o grupo pudesse colher as impressões dos jovens sobre cada conceito tratado bem como numa observação de nós mesmos inseridos no processo. Os seminários funcionaram como eventos específicos onde o grupo como um todo punha em questão a identificação dos conceitos no plano individual e coletivo. A percepção da companhia de Dança como ambiente de aprendizagem foi o foco central de cada seminário, composto por dinâmicas de grupo cujos temas envolviam a história do BJS, seu repertório de obras e os relatos de experiências de cada um dos jovens além dos entendimentos sobre os conceitos tratados em cada evento.

Vale ressaltar que, apesar do foco de cada encontro estar correlacionado a um conceito, durante a realização dos seminários o debate se ampliou para os demais conceitos da pesquisa. De fato, dialogia, experiência e autonomia se relacionam diretamente com cooperação e emancipação, havendo uma imbricação destes conceitos na práxis desenvolvida no ambiente. Diversas vezes, e à medida que os seminários eram realizados, os jovens da companhia se familiarizavam com cada um dos conceitos tratados e os traziam à discussão em diversos momentos durante a realização das dinâmicas de grupo.

2.4.1 Balé jovem 10 anos - Cooperação

Este primeiro seminário visava a apresentação do grupo de estudos junto à companhia e teve o objetivo de que, a partir do histórico do BJS, pudéssemos estabelecer relações de cada jovem com o ambiente, bem como as semelhanças e diferenças de interesses entre os mesmos para com o trabalho desenvolvido na companhia. Através de uma dinâmica elaborada pelo grupo de estudos, pudemos identificar tais interesses e desejos dos jovens.

O seminário foi dividido em dois momentos. O primeiro consistiu de uma palestra na qual apresentei os membros do grupo de estudos e as etapas da pesquisa, sobretudo os seminários que seriam realizados no seu decorrer. No segundo, foi desenvolvida na sala de ensaio uma dinâmica que envolvia perguntas feitas ao coletivo que, a partir de sua resposta, deveria ocupar um determinado espaço da sala. Perguntas como “Você vem para o BJS de ônibus, de trem, de metrô ou a pé?” dividia o grupo em subgrupos ao tempo em que os jovens iam se identificando mutuamente a partir destas referências. Tal dinâmica fez com que muitos descobrissem aspectos em comum e diferenças ligadas a sua participação no ambiente e como se relacionavam com as outras pessoas do grupo.



Figura 21: Palestra realizada em 14 de julho de 2017 pelo Grupo de Estudos - apresentação da pesquisa.

Ainda neste segundo momento, partimos para perguntas sobre a relação de cada jovem com o repertório da companhia. A questão “Qual obra de nosso repertório você se identifica?” levou o grupo a perceber a diversidade de obras e afinidades com as mesmas por determinadas pessoas, denotando a abrangência de experiências artísticas propostas pela companhia. Trechos das trilhas de algumas obras do repertório da companhia foram executados para que os jovens pudessem experimentar as coreografias, num exercício de aprendizagem, onde alguns ensinavam os movimentos e outros aprendiam. Foi um compartilhamento de vivências corporais entre os envolvidos, despertando empatias com relação às criações.

O seminário foi finalizado com uma roda de conversa sobre a apresentação da pesquisa e os procedimentos de identificação no grupo e das vivências das obras. A partir das falas dos jovens, pude perceber e identificar questões relevantes dentro do ambiente que se tornariam questões a serem discutidas no âmbito do grupo de estudos. A conscientização de uma autonomia sem dúvida tomou conta de grande parte da discussão, onde em cada fala era explicitada a diferença de abordagem proposta no BJS, em comparação com outros núcleos de formação os quais muitos deles pertenciam.

Existia ali uma dificuldade de perceber a possibilidade de propor, refletir e cooperar com o grupo, muito por uma construção hierarquizada do conhecimento, experienciada em outros ambientes de formação. Para muitos, a presença do professor, do mestre, restringia o papel do aluno a mero aprendiz, submetido aos procedimentos apresentados a ele, sem uma análise pautada na experiência do aprender, mas na assimilação automática e sem questionamentos.



Figura 22: Marina Barcelos, Natália Matos e Leandro Matos - Seminário da pesquisa em 14 de julho de 2017.

Este primeiro seminário inaugurou no ambiente da companhia o desenvolvimento da pesquisa, abrindo o espaço necessário para que apresentássemos os conceitos trazidos pela investigação, através de dinâmicas de grupo e rodas de conversas. A partir deste momento, notei que o grupo de estudos havia se apropriado das rodas como um procedimento potente para a reflexão sobre qualquer aspecto referente à companhia. Uma das proposições que

surgiram da análise sobre o seminário foi a possibilidade de que o grupo de estudos sugerisse mais rodas de conversa, a fim de estimular o exercício da fala e da escuta.

Esta prática da fala e da escuta, inclusive, foi ponto de discussão nas rodas que se seguiram, evidenciando este reconhecimento da reflexão como um elemento fundamental do ambiente. A partir deste encontro, o grupo de estudos pôde refletir sobre os entendimentos dos jovens e estruturar os seminários seguintes.

Referente à questão da autonomia imbricada no processo de aprendizagem proposto na companhia e a dificuldade apresentada nas falas dos jovens que participaram do seminário, Fabiana Almeida, membro do grupo de estudos, expõe:

Você [quem educa] é a pessoa responsável que vai se perguntar sobre qual estrutura familiar ela [jovem educando] tem? Como ela foi educada na dança? Como ela é dentro da sociedade? Pois talvez, este medo de ser autônomo seja uma construção pessoal que ela traz da família, da escola onde ela estudou, onde ela fez dança... ai é onde você se coloca no ponto de propor situações nas quais ela possa aprender a se colocar na questão da criação e da formação... você pode fazer qualquer coisa, fazer entender que se tem autonomia. (Fabiana Almeida, membro do grupo de estudos BJS – quarto encontro em julho de 2017).

A discussão gerada em torno das falas dos jovens durante o primeiro seminário despertou no grupo de estudos um desejo de criação de procedimentos que estimulasse uma maior participação e reflexão da práxis desenvolvida no ambiente. Os seminários que se seguiram foram elaborados a partir dos conceitos da pesquisa, de maneira a subsidiar a análise sobre a real potência do espaço de aprendizagem e os conflitos que emergem a cada experiência vivida.



Figura 23: (Da esq. para a dir.) Morgana Matos, Thor Galileo, Luiza Tavares e Taila Samile. Seminário Balé Jovem 10 anos – roda de conversa. Julho de 2017. Foto: Rute Mascarenhas.

2.4.2 Dialogia e Autonomia

Feita uma avaliação do grupo de estudos sobre o primeiro seminário, foram estabelecidos diversos procedimentos que pudessem problematizar a questão sobre o diálogo e a autonomia no grupo. Destes procedimentos, o que ganhou certa notoriedade neste estágio da pesquisa foi a realização de rodas de conversa.

Segundo o grupo de estudos, o momento de compartilhamento de necessidades, dúvidas, queixas, conflitos, sugestões e até mesmo o silêncio de alguns integrantes durante as rodas se configuram como um indicador potente para a verificação dos conceitos trabalhados na pesquisa. A escuta dos jovens e a dificuldade de entendimento de uma suposta liberdade para falar, ouvir e questionar situava o grupo num contexto diferenciado dos outros núcleos de produção em Dança, pautados somente na produção de obras e na consideração do indivíduo preparado para exercer tal função, não considerando o processo formativo existente em suas atividades.

Ficou definido então que o grupo de estudos partiria para a elaboração de um seminário sobre autonomia e dialogia, através de dinâmicas com o grupo de jovens, que abordassem a partir de Freire tais conceitos. Esta abordagem se expandiu para todas as atividades exercidas pelo BJS. Tanto as aulas como os ensaios de repertório buscaram, a partir deste ponto da pesquisa, discutir as atitudes dos jovens a partir destes conceitos, analisando as relações atitudinais e conceituais existentes nos procedimentos da companhia.

Como ter uma postura autônoma diante das aulas de técnica de Dança? Como intervir no processo criativo de forma autônoma? Como entender o processo criativo como um lugar propício ao exercício da autonomia? Como o diálogo pode se tornar uma ferramenta potente para a conquista da autonomia em processos artístico-educativos? Estas e outras perguntas habitaram o ambiente, sendo pauta para as rodas de conversa e objeto de observação por parte do grupo de estudos.

Ocorre que, neste período da pesquisa, a companhia estava na fase de execução de um projeto aprovado pelo Edital Arte Todo Dia – Ano III, da Fundação Gregório de Matos (FGM)³⁵. Intitulado “NOCORPODACIDADE”, o projeto previa a realização de cinco instalações de Dança nos arredores de cinco monumentos históricos da cidade de Salvador: a Cruz Caída, o monumento a Castro Alves, o monumento ao 2 de Julho, o monumento à Maria Quitéria e o Chafariz da Cabocla.

Tais monumentos são considerados no projeto como estímulos para cada criação, considerando sua história, memória, relação com a arquitetura da cidade e valorização do espaço público onde ela se encontra. O objetivo principal deste processo era construir, através das instalações, narrativas atualizadas sobre a importância do patrimônio material como legado fundamental para o entendimento de cidade que, através da Dança, ganharia novas conotações.

A construção das instalações, segundo o projeto, deveria ser realizada de forma colaborativa entre os bailarinos da companhia, com a participação de um historiador junto a equipe, que contribuiria de forma pedagógica no processo de criação, trazendo conhecimentos da área da história para os jovens participantes. Justamente neste momento no qual o grupo de

³⁵ A Fundação Gregório de Mattos (FGM) é uma fundação governamental municipal cultural localizada em Salvador, na Bahia, responsável pela administração de espaços culturais soteropolitanos e pela implantação de políticas públicas para a cultura do município. Seu Edital Arte Todo Dia é uma das iniciativas ligadas ao fomento da cultura através de seleção de projetos culturais oriundos da sociedade civil.

estudos propunha uma discussão sobre diálogo e autonomia, a própria companhia se encontrava mergulhada num processo colaborativo de criação.

O processo de criação das instalações se deu inicialmente com uma roda de conversa, onde alguns jovens apresentaram seus desejos em dirigir a construção de uma instalação específica. Este momento foi marcante para a companhia, pois de fato foi a primeira vez em que eu, como diretor, não participei efetivamente na decisão da criação de uma obra. Para os jovens propositores, instaurou-se mais um espaço de experiência ligado à sua formação onde o exercício da criação se daria a partir do próprio grupo, não mais dirigido por um coreógrafo definido. O protagonismo da criação estaria nas mãos dos bailarinos que tivessem este desejo e as decisões seriam tomadas no coletivo, não mediadas por mim, como de costume.

Nesta primeira roda e posteriormente em outras rodas realizadas durante o processo de desenvolvimento do projeto, foram definidas as propostas de criação das instalações apresentadas por Igor Vogada, Alejandra Moreno, Robson Ribeiro, Luiza Tavares, Luana Fulô e Carolina Miranda. A assistência de direção das instalações coube a Fernanda Rachel, que se ofereceu a ocupar este lugar na execução do projeto, juntamente com Igor Vogada.



Figura 24: Luiza Tavares e Igor Vogada em ensaio das instalações. Setembro de 2017. Foto: Mateus Leite

O historiador Ricardo Carvalho foi convidado a realizar duas palestras junto ao grupo, fazendo uma exposição histórica sobre os monumentos elencados para a criação das instalações. Os ensaios tiveram início em setembro, capitaneados pelos jovens diretores de cada instalação. A participação dos jovens como bailarinos se deu por afinidade: cada um optou pelo processo que mais lhe interessava, definindo assim elencos distintos para cada um dos processos. O planejamento dos ensaios e a divisão de tempo para cada criação também foi organizada pelo grupo que estabeleceu um cronograma de execução de acordo com os prazos contidos no projeto junto à FGM.

Vale ressaltar que, durante a realização deste projeto, eu me distanciei do lugar de direção do grupo, assumindo uma postura mais observadora sobre os procedimentos que iam surgindo para a realização do “NOCORPODACIDADE”. Mesmo estando presente nas rodas de conversa e continuando o trabalho de pesquisa com o grupo de estudos, pude vivenciar pela primeira vez um afastamento das atividades práticas de produção da companhia.

Este movimento proporcionou-me a possibilidade de verificar como se davam os entendimentos oriundos dos jovens sobre os conceitos que trouxe para o ambiente e como de fato a práxis desenvolvida na companhia se aproximava do problema levantado pela pesquisa. A minha postura observadora e participante como pesquisador neste período contribuiu muito para a investigação em torno da companhia de Dança como ambiente de aprendizagem, assim como para identificar se de fato a proposição de uma pesquisa-ação se deu no grupo dos jovens. Até este momento, para mim haviam dúvidas sobre o pertencimento da companhia nos procedimentos trazidos pelo grupo de estudos. No entanto, o distanciamento circunstancial que o projeto provocou terminou por esclarecer que de fato ocorreu uma apropriação da problemática da pesquisa pelos integrantes do BJS.



Figura 25: Ensaio das instalações do projeto "NOCORPODACIDADE". Setembro de 2017. Foto: Mateus Leite

Uma característica marcante deste momento de criação no grupo foi o aumento considerado do trânsito dos jovens nas diversas funções do projeto. Como citado no primeiro capítulo desta dissertação, quando explano sobre o projeto “Solos Baianos”, fica claro que tal trânsito já ocorria no âmbito da companhia e como os jovens atuavam nos projetos desenvolvidos. A diferença aqui está no fato de não haver uma predefinição de funções e sim a proposição de construção do organograma do projeto pela própria companhia durante o seu fazer.

A assessoria de comunicação da companhia também estabeleceu esta relação colaborativa na criação da identidade visual juntamente com os jovens, não determinando previamente uma ideia concebida sem o diálogo direto com o grupo envolvido.

Atuando seja como bailarinos em uma das instalações, diretores ou assistentes em outras, os integrantes da companhia iam movendo funções de acordo com o processo criativo proposto. Neste processo, questões ligadas à autonomia e a dialogia tomaram força dentro do ambiente, sobretudo pelos conflitos que passaram a surgir e que colaboraram para que o grupo de estudos e, por conseguinte, a própria companhia construísse certos entendimentos sobre tais conceitos.

A dificuldade de considerar as hierarquias de cada processo, agora assumidos pelos próprios jovens, levou à realização de muitas rodas de conversa que tinham como pauta o respeito mútuo, a autonomia no ambiente e a colaboração. O processo colaborativo e como ele afeta as relações consensuais de conduta no grupo foi tema incessantemente debatido durante o processo de criação das instalações. Os jovens envolvidos passaram a estabelecer uma nova postura diante do grupo e de si mesmos, trazendo à tona qualquer questão levantada no processo, sugerindo resoluções estéticas para as instalações, o comportamento de respeito a quem está à frente de algum procedimento dentro do ambiente, bem como a construção de uma atitude profissional diante da criação.



Figura 26: Letícia Pereira e Matheus de Moraes em ensaio das instalações. Setembro de 2017. Foto: Mateus Leite.

As instalações do projeto “NOCORPODACIDADE” tiveram suas estreias no mês de novembro. A experiência de apresentar uma instalação de Dança na rua foi marcante para a maioria dos jovens envolvidos no processo. O contato direto com o público passante nas praças onde ocorreram as apresentações trouxe uma nova dimensão sobre a potência de comunicação existente numa obra artística, deslocada de um espaço específico para a sua realização - no caso da maioria das obras da companhia, o palco.

Na medida que as apresentações eram realizadas, avaliações eram feitas pelos jovens sobre a logística necessária para as instalações ao mesmo tempo em que os relatos individuais sobre a experiência eram compartilhados por cada um, socializando estratégias na relação da cena com o espaço e o público. A esta altura, com o desenvolvimento das rodas de conversa durante todo o processo de criação, os conceitos de dialogia e autonomia estavam imbricados na práxis da companhia.



Figura 27: Flyer eletrônico criado pelo grupo e equipe de comunicação para divulgação do projeto “NOCORPODACIDADE”. Outubro de 2017.

Considero a aplicação das rodas de conversa pelo grupo de estudos bem como todo o processo de execução do projeto “NOCORPODACIDADE” como um seminário expandido, onde pudemos desenvolver as questões em torno dos conceitos de dialogia e autonomia na prática da companhia, corporificando a problemática existente nas relações de hierarquia inerentes ao processo criativo.

Após esta experiência, ficou justificada a pertinência da metodologia escolhida para a pesquisa, e pudemos perceber a ação do grupo implicada na observação de situações-problema que emergem da práxis, numa verificação constante onde a elaboração e condução dos entendimentos compõem o ambiente artístico e educativo.

Os conflitos gerados pelo trânsito de funções na composição das instalações, nas quais os papéis de diretor e bailarino eram ocupados por diferentes integrantes da companhia,

fortaleceram a discussão sobre autonomia, liberdade, licenciosidade e dialogia, sendo os próprios jovens agentes ativos e passivos das questões levantadas durante a montagem do projeto. A maneira de se relacionar com as diversas atuações dentro da companhia de Dança e a possibilidade de vivenciá-las trouxe aos jovens o pertencimento da situação-problema.



Figura 28: Paola Vasquez e Letícia Pereira na instalação à Castro Alves. Projeto "NOCORPODACIDADE". Novembro de 2017. Foto: Maurício Freitas.

Leandro Matos, bailarino do BJS e membro do grupo de estudos, revela em seu depoimento os resultados alcançados neste período da pesquisa, a partir da observação sobre uma atitude mais investigadora e instigante que se tornara presente no grupo:

A impressão que eu tenho principalmente hoje é que desde os seminários que o grupo de estudo realizou, cresceu muito a qualidade do grupo. Digo qualidade sobretudo no sentido de entendimento dos princípios que você está trazendo, porque a gente vê isso nas atitudes das pessoas e nos diálogos que estes momentos proporcionam. (Leandro Matos em depoimento para a pesquisa. Junho de 2018).

Este momento da companhia pode ser definido como um marco na sua compreensão enquanto ambiente de experiências na qualificação de jovens no campo da Dança, abrangendo de maneira mais tangível a geração de conhecimentos proporcionada pela formação e produção, como elementos constitutivos da práxis artístico-educativa levantada nesta

pesquisa. A partir de relatos dos jovens, passamos a reconhecer a validade da hipótese levantada, por meio dos procedimentos elaborados a partir da pesquisa-ação.



Figura 29: Robson Ribeiro e Wendel Lima em instalação à Castro Alves. Projeto "NOCORPODACIDADE". Novembro de 2017. Foto: Maurício Freitas.

2.4.3 Emancipação

O terceiro seminário tratou o conceito de emancipação a partir de uma dinâmica criada no âmbito do grupo de estudos, intitulada “Troca de desejos”. Uma caixa foi colocada no centro da roda composta pelos jovens e foi pedido que cada um depositasse no seu interior um desejo que gostaria de realizar, escrito em um papel. Após a coleta dos desejos, todo o grupo agora iria retirar da caixa um papel contendo um desejo que não fosse o seu.

Feita a distribuição, foram lidos em voz alta trechos de “O mestre ignorante” que tratavam da *verificação da igualdade* entre os homens, da *ordem explicadora*, a *igualdade das inteligências*, o *embrutecimento* e a *potência da emancipação*.³⁶

³⁶ Os trechos lidos durante o seminário objetivaram a construção de uma consciência sobre emancipação intelectual, apresentada por Rancière em seu livro “O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual” (2005).

Lidos os trechos, foi solicitado a cada jovem que lesse o desejo retirado da caixa e que a partir de sua perspectiva, fossem apresentadas estratégias que poderiam ser propostas para a realização deste desejo. Nesta roda de conversa foram expostos os mais diversos desejos criados pelos bailarinos, que tratavam desde questões atitudinais dentro do ambiente e fora dele, como mudanças em seus corpos e melhorias na execução de coreografias do repertório da companhia. A cada desejo que era apresentado, seu relator expunha quais estratégias poderiam ser adotadas para seu alcance.

A exemplo, um dos desejos apresentados consistia na “vontade de estar mais próximo da família”. A estratégia trazida pelo jovem relator foi a de “estimular o diálogo com os familiares, mesmo que haja dificuldade de empatia, até que fossem construídos novos laços de aproximação”. Iniciou-se então uma conversa onde todos se envolveram na análise da estratégia citada, tendo como ponto central as relações que cada um tinha com sua família, quais aproximações e distanciamentos ocorriam em cada núcleo familiar e de que maneira a estratégia poderia ser potente a ponto de tornar o desejo realizado.

A potência para a realização do desejo foi tratada durante a discussão como um elemento inerente a cada um, sendo cada indivíduo responsável pela transformação da sua realidade, tornando assim o desejo apresentado como estímulo para a transformação. A compreensão sobre o que seria necessário para a realização dos desejos refletia em todos um entendimento sobre a igualdade das inteligências, a partir da verificação do outro e da identificação com o que este outro trazia como questão.

O conceito de emancipação foi considerado como algo que emerge do próprio ser, reforçando a existência de sua capacidade intelectual guiada por uma vontade e construída a partir da consciência da igualdade presente entre os indivíduos. Esta conclusão não descarta a atuação do educador, mas a reposiciona numa perspectiva de verificação contínua do desenvolvimento das inteligências e de seus desejos/vontades.

Durante a roda de conversa realizada neste seminário, procurei problematizar a minha atuação como educador no ambiente do BJS, a partir de uma postura provocadora de hierarquias que surgem do exercício de emancipação, ocorrendo em cada jovem, em cada procedimento. Apesar da complexidade que o conceito carrega, foi possível estabelecer no grupo tal entendimento e sobretudo a possibilidade de protagonização das vontades de todos nos procedimentos existentes no fazer da companhia. A necessidade deste fluxo de

inteligências permeia o processo artístico-educativo e é um dos objetivos centrais da formação proposta no BJS.

2.4.4 Experiência

Antes de descrever o último seminário desta pesquisa, realizado com os jovens da companhia, preciso relatar as transformações ocorridas no final do ano de 2017. Neste período, muitos dos bailarinos evadiram do ambiente, por motivo de trabalho e outras atividades de fim de ano, como festivais de escolas e apresentações de outros núcleos artísticos, ocasionando num esvaziamento do elenco da companhia. Esta evasão afetou também o grupo de estudos, pois ficou mais difícil alinhar as atividades de cada membro com as reuniões regulares agendadas a cada semana.

Vale ressaltar que esta situação é recorrente a cada ano no BJS e corresponde diretamente ao trabalho exercido para a qualificação dos jovens. A estada na companhia é pautada no desejo de participação dos bailarinos nos procedimentos, sejam aulas, ensaios, apresentações, onde é considerada sempre a possibilidade de desdobramento deste exercício fora do ambiente, com a inserção no mundo do trabalho. Esta dinâmica acompanhou toda a história da companhia e de certa maneira terminou por estabelecer o próprio desenvolvimento de seu caráter artístico-educativo.

A cada transformação do contingente presente no grupo, consideráveis mudanças foram ocorrendo nos procedimentos a partir das demandas emergidas dos novos integrantes. As experiências externas dos bailarinos que passaram pelo ambiente formativo do BJS culminaram em verdadeiros estímulos para a vinda de outros jovens, interessados na qualificação em Dança. Inah Irenam, em sua entrevista, apresenta sua perspectiva sobre o modo de operar da formação no ambiente. Sua fala denota muito tais transformações e os impactos internos e externos ocorridos na práxis da companhia de Dança:

Pra mim o *modus operandi* durante os três anos que eu passei, foi muito mutável porque tinha uma célula base da formação, mas que foi se modificando a partir da demanda, a partir dos corpos que vão entrando. Então quando eu entrei era um grupo x, um ano depois era outro grupo. Nestes três anos eu passei por várias mudanças dentro do BJS. A partir do momento de mudança de horário, mudança de montagem...num destes períodos de mudança, entra uma pessoa que já foi do Balé Jovem e que passa

a coreografar pra gente, aí já são outros corpos, então pra mim vai muito pela demanda de corpos e de proposição; a gente tem a necessidade de um elenco que pede os solos baianos, daí vamos corresponder a este desejo dos jovens. Depois vem um projeto de intervenção urbana, com outras pessoas que já vem de outros locais formativos, BI de artes, academias...o que a gente está propondo é sempre pautado no diálogo e nos desejos destes jovens. (Inah Irenam em entrevista para a pesquisa.2018).

Em consequência deste movimento conhecido na dinâmica da companhia, ao final de 2017 foi necessária a realização de uma audição para ingresso de novos integrantes³⁷. Desta seleção ingressaram na companhia 21 jovens que passaram a participar ativamente dos procedimentos no ambiente e que vivenciaram o último seminário da pesquisa que abordou o conceito de experiência. Com relação ao grupo de estudos, estabeleci junto aos membros a continuação da comunicação através de mensagens digitais e troca de e-mails, devido à impossibilidade da realização de reuniões presenciais. Todos os membros do grupo puderam acompanhar então as últimas etapas da pesquisa.

O último seminário objetivou tratar o conceito de experiência a partir do reconhecimento do ambiente da companhia de Dança pelos novos integrantes e os que já pertenciam a ele. Repensar um novo momento do grupo com a inserção de novos membros e perceber as relações consensuais de conduta entre os indivíduos era o ponto focal do seminário. O fato de haver neste momento uma diversidade entre os que conheciam a pesquisa e os novos integrantes gerou certo ganho para a investigação e sua problematização do conceito de experiência no ambiente, sua presença e entendimento.

O seminário foi dividido em duas partes, sendo a primeira uma dinâmica de apresentação do grupo. Em roda e de pé, foi estabelecido um circuito de apresentações de maneira que todos se apresentassem ao grupo dizendo seu nome e desenvolvendo um pequeno diálogo de alguns segundos com cada um dos participantes do círculo, seguindo uma fileira no sentido horário. A dinâmica proporcionou que cada participante encontrasse a mesma pessoa duas vezes, num revezamento entre quem se apresenta e quem recebe o cumprimento. O quadro abaixo descreve o roteiro feito pelo grupo durante o procedimento:

³⁷ A prática de realizar audições para ingresso no BJS acompanha o movimento de saída de bailarinos do grupo e se configura também de maneira diferenciada do que seria de fato uma audição, por não haver critérios definidos de seleção, considerando apenas o desejo de cada jovem em participar do ambiente. Na verdade, a audição funciona como um chamariz da companhia para interessados em ingressar no campo da Dança. Como resultado destas audições, sempre tendemos a “selecionar” todos os participantes, que passam a integrar o grupo.

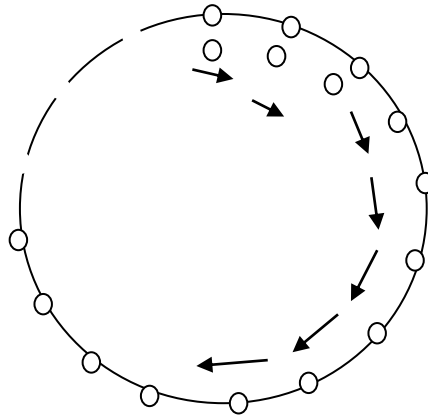


Figura 30: Esquema da dinâmica de apresentações.

Durante esta primeira parte, pôde-se notar que na medida em que os diálogos iam seguindo, muitas afinidades entre as pessoas eram identificadas. O exercício do conhecer o outro proporcionou uma aproximação do grupo, que foi aos poucos descobrindo semelhanças e diferenças entre os integrantes da companhia, num exercício de reconhecimento do ambiente e da diversidade existente entre os desejos e os interesses de cada um. Findado o circuito de apresentações, foi pedido que cada pessoa desse um passo à frente no círculo e que todas as outras dissessem em uníssono seu nome.

Na segunda parte do seminário, ainda no círculo, foi pedido que cada um se aproximasse da pessoa que havia conhecido pela primeira vez. Pequenos grupos se formaram no espaço da sala, indicando assim as relações interpessoais que iniciaram ali, durante o procedimento. Em seguida foi pedido que cada um se aproximasse de uma pessoa que já tivesse uma relação fora do ambiente do BJS, seja como colega de escola, amigo, ou bailarino em outro grupo de dança da cidade. Uma outra configuração surgiu entre os pequenos grupos.

Finalmente, foi pedido que cada um se aproximasse de uma pessoa que conheceu a partir da dinâmica e que gostaria de estabelecer uma maior aproximação dentro do ambiente, alguém que a partir do pequeno diálogo traçado no círculo, foi estabelecida uma afinidade. Novamente outra configuração se deu, desta vez de maneira diferenciada das anteriores. Todos se aproximaram formando um único grupo.

Neste momento, iniciei uma fala sobre a experiência (LARROSA, 2016a, 2016b) e o amor (MATURANA, 1998) como conceitos trabalhados na pesquisa, na tentativa de trazer uma consciência sobre as relações que se estabelecem no grupo e que o configuram enquanto

núcleo social. A relevância das relações existentes e as que possam vir a ocorrer no BJS terminam por configurá-lo como núcleo social, traçando assim seus objetivos comuns, pautados nas relações consensuais de conduta entre seus membros.

Este seminário trouxe ao grupo a possibilidade de entendimento sobre o conceito de experiência em todo e qualquer procedimento que o atravessasse, seja um simples cumprimento a um ensaio de uma obra, ampliando assim uma consciência sobre a presença de cada jovem no ambiente e sua potência como agente transformador do espaço de aprendizagem. A importância do diálogo e da cooperação foi também explicitada em minha fala e identificada pelos jovens participantes, que em alguns depoimentos explicitaram haver no BJS esta possibilidade de verificação das relações entre as pessoas, considerando-as como motes para o processo de aprender e conviver.

Sobre a importância da convivência e da consideração da autonomia existente num ambiente que comporta vários perfis de jovens interessados em dança, o depoimento de Ruan Wills explicita já a existência da verificação dos procedimentos mesmo antes da realização dos seminários elaborados pela pesquisa, denotando este aspecto como determinante para a especificidade do ambiente do BJS:

A autonomia dentro do espaço, eu acho que uma das características mais fortes porque como na companhia temos vários níveis, tem bailarinos profissionais e tem bailarinos iniciantes, a gente tem a possibilidade de ser livre e estar com todos. Dançamos juntos e conseguimos desenvolver uma percepção apurada do grupo, você se coloca de uma forma diferente a cada momento, a cada coreografia, a cada roda de conversa, agora mais neste momento da companhia, a galera propõe mais coisas pro ambiente e isso é muito importante. É claro que para trazer autonomia num ambiente de formação é preciso muita delicadeza tanto de quem propõe quanto de quem está no ambiente, acho que quanto mais autonomia houver mais rico será este ambiente. (Ruan Wills, em entrevista para a pesquisa, 2018).

Podemos identificar na fala de Ruan a noção de experiência e de cooperação como elemento propulsor de uma autonomia construída na convivência do grupo e na realização de suas atividades. O aspecto colaborativo e a possibilidade de uma liberdade de proposições dentro do ambiente traz a ocorrência de hierarquias pautadas numa horizontalidade, onde a “delicadeza” com o outro se faz presente, respeitando assim as relações consensuais de conduta existentes entre os seus integrantes.

A realização deste ciclo de seminários, como etapa da pesquisa-ação proposta ao grupo, rendeu à investigação um caráter mais tangível dentro da companhia. A partir das

dinâmicas desenvolvidas, foi se tornando comum nas rodas de conversa discussões mais aprofundadas sobre os conceitos e a práxis, com depoimentos relevantes de diversos jovens, considerando todos os procedimentos do ambiente.

Outro aspecto resultante desta etapa foi a participação mais efetiva dos integrantes na organização e verificação dos procedimentos da companhia. Podemos dizer que ocorreu de fato uma corporificação da pesquisa no grupo, gerando inúmeras situações-problema as quais serão relatadas e discutidas no próximo capítulo. A partir deste ponto da pesquisa, uma participação conjunta se deu para o planejamento e avaliação das atividades artístico-educativas, estando mais presente o diálogo e a colaboração do grupo nas decisões sobre a formação e a produção dentro do ambiente.

4. COLETA DE DADOS, ANÁLISE DE RESULTADOS E DISCUSSÃO: O QUE PODE UMA COMPANHIA DE FORMAÇÃO

4.1 REPRESENTATIVIDADE QUALITATIVA E COLETA DE DADOS

Para delimitar o campo de observação empírica (THIOLENT, 2011), visando o aprofundamento sobre as questões levantadas pela pesquisa, opto pela representatividade qualitativa como posição necessária não só para uma análise definitiva sobre o problema central, apresentado pela investigação e sua hipótese, mas também por considerar jovens que, por sua atuação, constituem uma representatividade social dentro do ambiente.

Tal posição se deu de maneira sistemática, obedecendo às etapas elaboradas com base na pesquisa-ação e validadas pelo grupo de estudos que contribuiu na aplicação dos Formulários I e II e na elaboração das entrevistas semiestruturadas, das quais muitos relatos preenchem o corpo desta dissertação. Desde a apresentação aos jovens do BJS do tema e problema da pesquisa, seus pressupostos teóricos e hipótese, já se desenhava um caminho que foi sendo delineado primeiramente através da identificação dos envolvidos no grupo social, sujeito da investigação, que culminou na elaboração das entrevistas semiestruturadas e dos seminários descritos acima. A amostragem intencional a ser considerada bem como os critérios quantitativos e qualitativos é resultante destas etapas.

O procedimento de identificação de bailarinos que passaram pelo BJS, proposto pelo Formulário I, catalogou 94 (noventa e quatro) jovens, sendo 52 (cinquenta e dois) do sexo feminino e 42 (quarenta e dois) do sexo masculino. Esta análise preliminar objetivou identificar quais jovens se declaravam como parte da companhia, ou seja, sua participação não se limitou a uma totalidade dos procedimentos os quais eles vivenciaram no ambiente.

Ter participado das aulas ou dos ensaios e apresentações não ficou estabelecido como critério de auto avaliação para uma identificação enquanto membro integrante do ambiente. Toda e qualquer experiência vivida dentro da companhia poderia já configurar este jovem como participante ativo. Tal abertura se deu de maneira a considerar a experiência como elemento constitutivo do ambiente, possibilitando uma verificação de pertencimento que parte das afecções geradas nos indivíduos em contato com a companhia. A percepção dos jovens

enquanto membros da companhia de Dança já indicava de maneira qualitativa a atuação do BJS enquanto ambiente de produção e formação artística.

Para a definição dos perfis de atuação dos jovens que participaram e os que ainda integram o BJS, partimos para a aplicação do Formulário II aos 96 catalogados, buscando estabelecer tais perfis a partir de diversos parâmetros trazidos pelas questões apresentadas, seja a faixa-etária, bairro que reside na cidade, ocupação exercida fora do ambiente, ano de entrada na companhia, experiências vividas dentro do ambiente e aspectos que contribuíram para sua formação.

Nesta etapa tivemos a adesão de 70 (setenta) jovens que responderam o Formulário II. Apresentamos aqui alguns dados preliminares referentes à identificação dos jovens, onde serão expostos alguns aspectos que identificam perfis de entrada dos mesmos no ambiente, suas aspirações e noções em torno do que seria uma companhia de Dança e as possibilidades de formação do campo no qual se inserem.

O primeiro quadro nos mostra a faixa etária dos jovens no momento de entrada no BJS, denotando uma predominância de jovens com 19 anos. Apesar de considerarmos aqui como jovem o indivíduo entre 15 e 29 anos, de acordo com a lei nº12.852 de 5 de agosto de 2013 que institui o Estatuto da Juventude, a entrada de pessoas menores ou maiores que esta faixa sempre foram aceitas sem qualquer restrição.



Gráfico 1: Dados referentes a idade de ingresso dos jovens no Balé Jovem de Salvador em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

O segundo quadro reflete de fato como o grupo se expandiu em dez anos, onde podemos ver o crescimento da entrada de jovens a cada ano, a partir de demanda espontânea

ou audições realizadas pela companhia para o aumento de seu elenco. Diferenciadas das audições comumente realizadas por companhias de Dança, as audições no BJS funcionam como um pretexto para a entrada de novos jovens. Não há uma seleção e sim um convite a todos que comparecem às audições para que se integrem às atividades da companhia. Este processo gera uma autonomia desde o início para estes jovens que decidem se querem ou não estar no grupo, sem a mensuração de suas capacidades para compor a companhia, pelo contrário, é apresentado a eles a possibilidade de desenvolvimento de habilidades que emergem dos seus desejos e não do desejo da companhia.



Gráfico 2: Dados referentes ao ano de ingresso dos jovens no Balé Jovem de Salvador em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

Vale ressaltar que o aumento de jovens ingressando no ambiente se dá também pelas possibilidades de desenvolvimento de ações artísticas oriundas da captação de recursos junto à Fundação Gregório de Matos – Prefeitura de Salvador a partir de 2014³⁸. Tendo desde este ano projetos aprovados em editais públicos de Cultura desta instituição, foi possível ampliar as atividades desenvolvidas dentro do ambiente, proporcionando um número maior de experiências dos jovens junto a professores de técnicas diversas de Dança e coreógrafos.

Até 2014, o repertório da companhia era composto na sua maioria de obras criadas por mim e Ana Karla Sampaio. Após a entrada de recursos financeiros através de projetos aprovados em editais, foi possível a ampliação deste com o acréscimo de mais de 20 obras de

³⁸ Tendo exercido cargo de funcionário público na administração estadual, por dez anos não pude concorrer aos editais de cultura promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

diversos artistas criadores, dentre eles Lia Robatto, Jorge Silva, Mestre King, Jorge Alencar, Neto Machado, João Perene, além de jovens coreógrafos da própria companhia como Melissa Figueiredo, Neemias Santana, Ramon Moura, Danillo Queiróz, Inah Irenam e Eron Pimenta.

A visibilidade destes projetos junto a diversas regiões da cidade proporcionou que muitos jovens se aproximassem do ambiente, participando das atividades artísticas e se inserissem definitivamente ao grupo. Através do Formulário II, identificamos que os jovens que compõem a companhia residem em localidades que representam 24,05% dos bairros de Salvador, com muitos desenvolvendo atividades seja como bailarino, coreógrafo, ou outra ocupação em 54 grupos artísticos da cidade.

A realização de projetos que alcançassem regiões diversas da cidade de Salvador bem como a comunicação destas atividades junto às redes sociais contribuiu também, de maneira ainda pouco significativa, na inserção de jovens residentes em outras cidades da região metropolitana de Salvador e outros estados do país. O BJS passou a ser referência de formação em Dança para jovens que chegavam em Salvador e queriam dar continuidade ao estudo de Dança ou à produção artística desenvolvida na cidade.

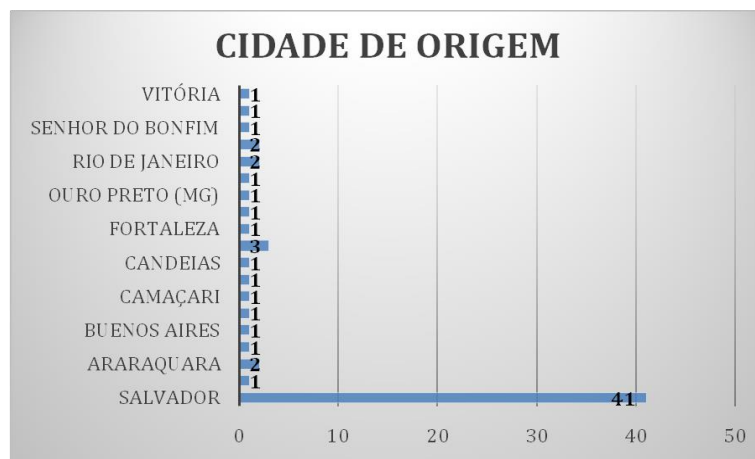


Gráfico 3: Dados referentes a naturalidade dos jovens que integram / integraram o Balé Jovem de Salvador em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

O quadro a seguir nos apresenta uma diversidade de ocupações dos jovens que participaram ou ainda participam do ambiente, denotando as inúmeras possibilidades de trabalho existentes no campo da Dança, bem como sua contribuição em outras atividades laborais.



Gráfico 4: Dados referentes a ocupação dos jovens que integraram / integram o Balé Jovem de Salvador em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

Os três últimos quadros requerem uma especial reflexão sobre a relação existente entre os dados apresentados e os elementos constitutivos da práxis no BJS. A atuação dos jovens em outros grupos ou núcleos da Dança é um fator preponderante para uma análise sobre a formação dentro do ambiente e seus possíveis desdobramentos, a partir da observação sobre quais procedimentos dentro do BJS são mais acessados pelos jovens e a relação com sua atuação junto a outros grupos de Dança.



Gráfico 5: Dados referentes a atuação dos jovens que integraram / integram o Balé Jovem de Salvador em outros grupos de dança em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

Podemos perceber de que maneira as atividades artístico-educativas afetam o desenvolvimento dos mesmos não somente dentro do ambiente mais também fora dele, numa perspectiva mais abrangente da intencionalidade formativa existente no BJS e sua capacidade de abrangência através das práticas de jovens em outros ambientes.



Gráfico 6: Dados referentes a atuação dos jovens que integraram / integram o Balé Jovem de Salvador em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

Os aspectos que contribuíram para a formação destes jovens se relacionam diretamente com a atuação dos mesmos em outros núcleos de produção artística da Dança, justificando as experiências mais acessadas durante sua estada na companhia e sua ocupação nestes outros ambientes.

Aspectos do Balé Jovem de Salvador que contribuíram para a formação dos jovens

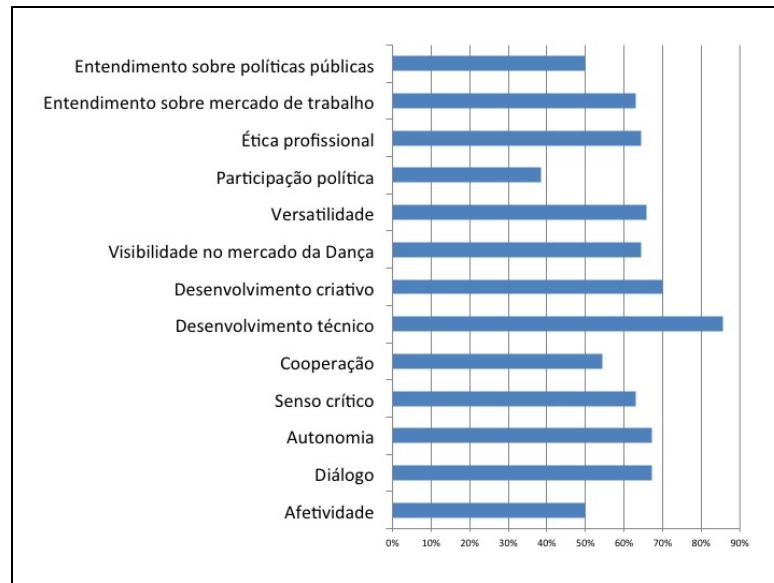


Gráfico 7: Dados referentes aos aspectos do Balé Jovem de Salvador que contribuíram para a formação dos jovens que integraram / integram a companhia em um universo total de 70 pessoas. Fonte: Questionário aplicado em 2017.

4.2. SITUAÇÕES-PROBLEMA

Aqui pretendo discutir a relevância da pesquisa a partir da explanação sobre as situações-problema ocorridas durante o processo de investigação, que se configuraram enquanto perguntas oriundas das etapas da pesquisa-ação. A consideração da companhia de Dança como ambiente de formação, implica necessariamente em entendermos quais elementos podem justificá-la como tal e como poderíamos explicitar de maneira mais sistemática sua práxis artístico-educativa. Juntamente com esta reflexão, trago depoimentos dos jovens que por vezes reforçam a complexidade das questões aqui tratadas, por vezes nos mostram caminhos para entendermos como se deu a partir de suas perspectivas a formação promovida pelo ambiente.

Para tanto, exponho aqui todas as perguntas surgidas durante a pesquisa junto ao grupo de estudos e à companhia, durante as aulas, ensaios, apresentações e rodas de conversa, já expostas nos capítulos anteriores, para que retomando-as, possamos tratar a relevância da pesquisa e sua hipótese:

1. Como uma companhia de Dança pode se configurar como um ambiente de aprendizagem?

2. Quais as possibilidades de sistematização da prática pedagógica e artística deste ambiente?
3. Como os processos de criação podem se configurar como processos educativos?
4. De que maneira percebemos o desenvolvimento técnico-artístico de um grupo composto por vários perfis?
5. Como diversificar os procedimentos de aprendizagem?
6. De que maneira podemos estimular uma aprendizagem crítica e transformadora?
7. Quais elementos emergem desta busca e contribuem para torná-la viável?
8. Como atentar para as condições consensuais de conduta que compõem as linguagens que emergem das relações entre as pessoas da companhia?
9. Quais emoções se encontram imbricadas e que impulsionam o desenvolvimento artístico?
10. Como atentar para as condições consensuais de conduta que compõem as linguagens que emergem das relações entre as pessoas da companhia?
11. Quais emoções se encontram imbricadas e que impulsionam o desenvolvimento artístico?
12. Como os jovens definem o ambiente da companhia de Dança?
13. Quais aspectos identificados no fazer da companhia são considerados por eles como contribuições à sua formação artística?
14. Que possíveis ajustes são necessários para potencializar o ambiente de formação?
15. Como identificar os desejos e demandas que emergem tanto coletivamente quanto individualmente?
16. O que é uma companhia de formação em Dança?
17. Quais pressupostos poderiam justificar o ambiente como tal?
18. Quais aspectos a tornam distinta de outras companhias de Dança?
19. Como se dão as relações consensuais de conduta na intimidade de convivência entre os jovens?
20. Como estabelecer uma conduta libertária dos jovens para com os procedimentos artísticos apresentados na rotina do grupo?
21. Como ter uma postura autônoma diante das aulas de técnica de Dança?
22. Como intervir no processo criativo de forma autônoma?

23. Como entender o processo criativo como um lugar propício ao exercício da autonomia?
24. Como o diálogo pode se tornar uma ferramenta potente para a conquista da autonomia em processos artístico-educativos?

A questão fundamental que permeia toda a investigação se baseia na premissa de que processos criativos podem se constituir como processos de formação. Cabe perguntar então, o que difere e configura o BJS como uma companhia de formação. Leilane Telles explana sobre uma definição do ambiente do BJS:

Pra mim, do tempo que eu fiz parte do Balé Jovem, não sei como é que está o formato da companhia hoje, mas pra mim era uma escola mesmo, era um lugar em que você não só aprendia a técnica da Dança, mas você aprende como você se comporta dentro de uma sala, como você se comporta dentro de um trabalho profissional, então eu definiria o Balé Jovem como uma escola mesmo. A escola ela tem o papel de formar né, então quando você passa por essa escola e você sai dela com essa consciência, com esse entendimento do que é esse conteúdo, no caso a Dança, você consegue entrar no mercado de trabalho, então é isso que o balé jovem significa pra mim, um processo de aprendizado que me trouxe pro mundo e é onde eu estou agora, me formou pra eu estar aqui. (Leilane Teles, 27 anos, em entrevista para a pesquisa. Abril de 2018).

Claro que a proposta intencional de estabelecer a construção de conhecimento é sem dúvida determinante para espaços de aprendizagem, mas quero ir mais fundo, esmiuçar as especificidades inerentes ao Balé Jovem de Salvador e elaborar a partir delas uma justificativa possível que, juntamente com a intencionalidade, traga uma definição mais próxima do fenômeno que alie formação e produção artística.

A diversidade de perfis que compõem o BJS é uma das especificidades que podemos explorar na busca da definição do ambiente de aprendizagem. O fato de não haver uma ideia preconcebida de bailarino/artista da dança, que se relacione com um projeto educativo, torna evidente uma complexidade em torno das práticas desenvolvidas dentro da companhia. O planejamento destas atividades são desdobramentos dos desejos de quem habita o espaço de formação, que ocasionam uma flexibilidade na sua realização e avaliação, diversificando assim os procedimentos de aprendizagem que possam existir. A diversificação destes procedimentos traz uma porosidade nas relações existentes entre formação e produção, tendo os desejos dos jovens como alicerces da práxis artística.

Eu acho que isso já é um ponto muito positivo porque quando tá se falando de formação o Balé ele não foge dessa realidade, ele está dentro dessa realidade mas oferecendo um leque de coisas que se diferem de outros lugares que podem pensar ou não esse contexto de formação pra bailarinos, mas acho que funciona mais nesse modo de demanda a partir do que o bailarino tá precisando, que é que o grupo precisa, o que é que o bailarino tá precisando pra essa formação... (Guego Anunciação, 25 anos, em entrevista para a pesquisa. Maio de 2018).

A verificação dos desejos que emergem no ambiente através dos jovens e as proposições artísticas construídas abrem espaço para uma criticidade sobre a aprendizagem realizada, sobretudo no que tange à percepção de sua atuação junto ao grupo. Estimular esta criticidade de maneira a considerá-la parte do fazer artístico configura-se como mais uma das perguntas que emergem da investigação. Podemos dizer que a própria verificação dos desejos nos dá pistas de procedimentos que proponham o estímulo a uma aprendizagem crítica e transformadora dentro da companhia.

O amor, segundo Maturana (1998), nos traz mais duas questões. A necessidade de elaboração de procedimentos de verificação das condições consensuais de conduta, que compõem as linguagens entre os jovens e a identificação das emoções que impulsionam a aprendizagem no ambiente. Em outras palavras, através da observação e do diálogo, devemos estar atentos para avaliar as relações de empatia dos jovens com os diversos procedimentos, sejam aulas, ensaios, apresentações, etc., bem como entre o grupo, professores, coreógrafos e artistas colaboradores que se aproximam do ambiente.

A afetividade e a dialogia situam-se como conceitos propulsores da aprendizagem. É preciso escutar e sentir para entender que, mesmo tendo partido de uma demanda do grupo, como uma experiência vivida contribui para a qualificação dos jovens no campo da Dança e como essa contribuição se expressa nas atitudes, nas falas e nas futuras experiências que, por ventura, possam ocorrer tanto no âmbito individual quanto no coletivo.

Esses aspectos são absolutamente todos reais. Afetivo porque aqui eu conheci pessoas que até hoje estão presentes na minha vida... afetivo em relação às pessoas, afetivo em relação ao que eu faço, ao amor que eu tenho pelo que eu faço, muito do permanecer em dança tem a ver com isso aqui, porque naquela fase de 17, 18 anos a gente tem muita dúvida né? Quem entra na faculdade sabendo o que quer pro resto da vida? Ninguém. Então muito do que me fez permanecer e ter certeza disso foram as coisas que vivenciei aqui, por incrível que pareça, eu conhecia o projeto e tudo mais, chegou um determinado momento que eu decidi pra mim que eu não estava a fim de tentar audição, ser bailarina nem nada, mas eu comecei a perceber o quanto a minha prática e a minha vivência aqui foi refletir na minha docência. Muito do que eu falo com as minhas alunas de responsabilidade,

compromisso, ensaio, horário, compromisso com o outro, tudo são reflexos muito mais fortes daqui do que das minhas vivências anteriores porque foi muito intenso. (Beatriz Cazé, 29 anos, em entrevista para a pesquisa. Maio de 2018).

Seria então esta verificação que nos auxiliaria a definir o BJS e seu caráter formativo, ajustando os procedimentos de acordo com os desejos e demandas emergidas da própria práxis, não havendo uma determinação ou definição prévia que evidencie qual objetivo se quer alcançar, e sim uma relevância do processo como elemento fundamental e decisivo para a instauração da formação proposta pelo ambiente?

Autonomia, cooperação, experiência, dialogia e emancipação tornam-se elementos constitutivos da práxis, passando a ser considerados como ocorrências nos procedimentos artístico-educativos. A convivência no grupo e a percepção das diferenças ocasionam no ambiente a possibilidade do diálogo e o despertar de sujeitos autônomos e dispostos à transformação contínua em seus processos de formação, onde passam a demandar e definir as técnicas aplicadas nas aulas, intervir mais ativamente nos processos criativos, numa consideração do exercício da autonomia necessário para a aprendizagem.

Estando no BJS, nos é demandada uma autonomia. Todo o movimento do BJS vai corroborando com isso. Ele demanda uma escolha sobre tudo. Estar ou não num lugar, participar ou não na obra...isso é aberto inclusive há um estranhamento nisso porque parece que a gente tá numa 'pegadinha', é um tipo de responsabilidade de chamada que a gente não tá acostumado... aberto pra gente descobrir o que a gente quer lá dentro...a autonomia constroi isso...a gente desenvolve uma responsabilidade do nosso fazer artístico e profissional. Estar lá dentro demanda essa autonomia e a gente é o tempo inteiro provocado artisticamente, criativamente e a se posicionar, a determinar o que a gente quer. A gente é responsável pelo modo como a gente quer levar adiante nossa formação. A gente escolhe as aulas que queremos fazer, os trabalhos que queremos participar, inclusive decidimos juntos a grade de trabalho. (Neemias Santana, 29 anos, em entrevista para a pesquisa. Junho de 2018).

Nessa incessante busca promovida pela práxis, são descobertas novas maneiras de estar no espaço de produção e formação artística, surgindo atividades que demandam uma organização que beira a uma sistematização temporária. O projeto "Solos Baianos" citado nesta dissertação justifica a possibilidade de verificação de uma demanda específica, no caso, o desejo de jovens experienciarem a prática solística em dança, e proporciona a elaboração de uma estratégia artístico-educativa que se organiza a ponto de ser reproduzida de tempos em tempos no ambiente. Na medida que novos jovens ingressam e apresentam novas demandas

que dialoguem com a estratégia já construída, podemos aplicá-la em uma nova configuração que se alinhe com os desejos implicados no momento no qual é proposta.

As perguntas surgidas no decorrer da pesquisa impulsionaram a investigação e deram pistas para a elaboração das estratégias metodológicas expostas através dos seminários, rodas de conversa e formulários aplicados. Os dados, tratados mais adiante, proporcionaram um aprofundamento da análise e trouxeram informações mais específicas sobre o fazer diário dentro da companhia e seus desdobramentos na vida dos jovens na perspectiva de seu desenvolvimento artístico na Dança e nas relações que a experiência com o ambiente teve com outras vivências fora dele.

4.3 BALÉ JOVEM DE SALVADOR: UMA POLIFONIA

A partir das respostas foi possível traçar de maneira tanto quantitativa quanto qualitativa os parâmetros citados, através da compilação dos dados coletados. Desta segunda etapa de análise, surgiram informações mais contundentes quanto aos diversos perfis dos integrantes, o que possibilitou a construção de uma amostra intencional, ou seja, pudemos estabelecer um recorte composto por jovens os quais, relacionando-os com os aspectos evidenciados na aplicação do segundo formulário, pudessem através de suas vozes nos aproximar de uma verificação da hipótese da pesquisa.

Por fim, objetivando tal verificação, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com vinte jovens, sendo dez do sexo masculino e dez do sexo feminino. Considerando os dez anos de existência do ambiente e buscando uma leitura que nos aproximasse da realidade da companhia nas suas fases descritas no capítulo 1, tivemos dos vinte entrevistados dois que ingressaram no BJS a cada ano de sua existência. Outro fator relevante para esta amostra intencional foi a diversidade de ocupações exercidas pelos jovens fora do ambiente e aspectos elencados por eles como constitutivos da formação dentro da companhia.

As questões elaboradas para esta etapa estavam ligadas mais à especificidade das experiências de cada jovem, buscando produzir assim uma distinção de discursos sobre o ambiente de formação. Por sua natureza, a entrevista semiestruturada deu espaço para que as diversas vozes pudessem elaborar de maneira livre suas impressões sobre a companhia,

levantando não somente aspectos relacionados ao foco da pesquisa, mas também relatos de experiências relevantes e que marcaram seus trajetos.

Tais relatos trouxeram os entendimentos existentes em torno do BJS por cada entrevistado, as possíveis mudanças ocorridas em sua percepção sobre arte e Dança ao ingressar na companhia, uma maior explanação sobre quais aspectos contribuíram para seu processo de formação, como se entende este processo dentro do ambiente e quais críticas podem ser levantadas a partir desta análise. Um banco de memórias e afetos veio à tona com as falas promovidas por esta etapa e contribuiu para uma verificação sobre as transformações ocorridas no ambiente desde sua criação e nos variados perfis de jovens que participaram dele.

As entrevistas semiestruturadas ampliaram a polifonia desejada por mim e provocada muitas vezes pelo grupo de estudos durante a pesquisa. Foi possível verificar através delas as transformações ocorridas no ambiente, a diversidade de perfis e experiências artísticas e seus reflexos no âmbito da educação. A partir deste ponto, num intuito de aproximação, trarei mais intensamente as falas destes jovens.

De fato, percebi nesta etapa a total relevância da pesquisa-ação na verificação que persigo e a certeza de que é no compartilhamento das experiências vividas onde poderemos reconhecer os ambientes como potências criativas e educativas. É na fala dos jovens que se dá a compreensão sobre a companhia de Dança, sobre as experiências, sobre os afetos, sobre a arte. Que a polifonia nos aproxime assim, do ambiente de aprendizagem.

Com base na coleta de dados e entrevistas, irei problematizar as questões emergidas do processo afim de explicitar os fatores que constituem a práxis do Balé Jovem de Salvador, destacando sua intencionalidade formativa.

Todo o trabalho desenvolvido durante estes dez anos demonstrou que de fato um espaço formativo pode ser um espaço de aprendizagem e que o ambiente da arte é por natureza um propulsor de formação não somente do artista mas do indivíduo, pautado no amor como um domínio de ações onde o outro é considerado em sua legitimidade ontológica na convivência e na diferença.

Apesar da constatação da potência deste ambiente, não podemos deixar de considerar que a aprendizagem não se dá de maneira orgânica e sem maiores entraves em seu processo, ao contrário, identificamos que na verdade, a transversalidade dos conceitos apresentados na

pesquisa se manifestam enquanto ocorrências no processo artístico-educativo, de diversas formas e sob diversas perspectivas oriundas de todos os indivíduos presentes.

Na verdade, é a possibilidade desta ocorrência que valida e torna o ambiente potente para a aprendizagem. São nos conflitos de hierarquia e de construção de novos formatos relacionados às metodologias, que emergem dos procedimentos criados no coletivo, que se instauram a arte e a educação. Muitos dos projetos desenvolvidos pela companhia nos últimos quatro anos³⁹ são resultados deste exercício de escuta e diálogo, onde as ocorrências são verificadas tanto no âmbito individual quanto coletivo.

A polifonia, constantemente provocada no ambiente, dá embasamento e espaço para a transformação da práxis, no início mediada por mim, mas agora por várias vozes, reforçada com a proposição metodológica desta pesquisa. Ficou claro que situar a companhia de formação e sua sistemática artístico-pedagógica nos levou a compreender mais a fundo as questões que permeiam a prática da dança exercida no BJS e seus processos criativos, ampliando as possibilidades de se entender como se dá a formação neste campo.

Do exercício inicial de se criar uma companhia de Dança que proporcionasse a qualificação dos seus jovens bailarinos e da observação das relações decorrentes deste fazer nestes dez anos de existência, pudemos perceber que a elaboração de um projeto artístico-educativo a partir de um único perfil, dentro da companhia, seria impossível. A postura política do ambiente em considerar o desejo como princípio ativo da formação que emerge das experiências vividas e a pertinência das vozes que o habitam constroem um plano formativo flexível, transversalizado pelos conceitos de autonomia, dialogia, emancipação, cooperação e experiência.

Considerando a escuta uma ação fundamental para o desenvolvimento das atividades formativas no Balé Jovem de Salvador, proponho uma escrita a partir das vozes dos jovens que passaram pela companhia e outros que ainda compõem seu elenco, deixando explícita a natureza adaptável de seu plano formativo. O objetivo que traço a partir deste ponto, é tornar o ato de ler esta dissertação mais um procedimento que ratifique o ambiente como um espaço de formação e produção de conhecimento, pautado na corporificação e no atravessamento de experiências.

Os depoimentos colhidos através das entrevistas semiestruturadas, realizadas com jovens da companhia durante a pesquisa, propõem uma discussão na perspectiva de quem

³⁹ Vide apêndice B.

vivenciou o ambiente, apontando como se dão as ocorrências dos conceitos identificados na práxis e indicando possíveis desdobramentos da formação. As diversas falas compõem assim um diálogo em torno do ambiente, identificando potências que demandam uma transformação contínua da prática dentro da companhia de formação, tornando este aspecto fundamental para entendermos as premissas de um plano formativo flexível, direcionado a jovens interessados na arte da Dança.

O BJS é um espaço de formação e um dos poucos espaços na cidade que permite que você, enquanto é jovem, tenha experiências para que esta profissionalização em dança aconteça, onde pessoas vão te oferecer um caminho. (Melissa Figueiredo, 26 anos)

Eu ia falar que é um espaço de formação, de união de instrumento né, pra gente poder avançar a visão da dança como a gente tem, e é um caminho né, uma parte do caminho do trajeto, até a formação profissional. (Nielson Souza, 28 anos)

O BJS é uma companhia extremamente aberta que disponibiliza um espaço e um tempo para maturar bailarinos. Ela oportuniza a jovens bailarinos amadurecerem artisticamente. (Brisa Carrilho, 27 anos)

Eu diria que o BJS é um espaço de formação de bailarinos e de artistas e para além disso é um espaço de muita troca. É um lugar onde as pessoas que estão ali, são vistas, tem uma visibilidade e tem muitas possibilidades ali dentro. É uma grande escola. (Edwin Carvalho, 23 anos)

O BJS é uma companhia de formação. Foi onde eu conheci este conceito...uma companhia que media a entrada no mercado de trabalho, ele media esse trânsito. (Neemias Santana, 29 anos)

O BJS é uma companhia de Dança, um espaço de formação que potencializa o aprender do jovem que tá entrando. Tem o foco de não deixar o jovem permanecer lá. Ele propõe que vc saia e busque trabalhar em outros lugares...é um espaço que te capacita e manda você pro mercado de trabalho. (Ruan Wills, 23 anos)

O BJS tem uma característica muito singular de não pegar pessoas parecidas, são corpos completamente aleatórios, não há um perfil, muitas vezes as pessoas não tem a mesma base técnica, não tem o mesmo nivelamento, então... eu diria que o modo de operar do Balé Jovem é o modo do experimentar o tempo todo. (Beatriz Cazé, 30 anos)



Figura 31: Alan Feeling, Beatriz Cazé e Luana França em apresentação de “Na Bahia” – Festival de Inverno de Lençóis, 2010. Foto: Divulgação do Festival.

Este primeiro bloco de falas apresenta a **definição de ambiente de formação**, muitas vezes comparado ao ambiente escolar, porém com algumas especificidades que o diferem do convencional. O ambiente é apresentado com certo ineditismo pelos jovens que identificam o objetivo formativo diferenciado de outros espaços de educação da dança, tendo um enfoque direto na construção do profissional deste campo. A troca de experiências possibilita um entendimento e uma preparação para o mercado de trabalho⁴⁰ da Dança.

Outro aspecto relevante é a não existência de um perfil definido para estar no ambiente, composto por uma diversidade etária que afeta o planejamento, execução e avaliação dos procedimentos desenvolvidos na companhia. É a natureza experimental do fazer formativo existente no ambiente que proporciona de maneira individual e/ou coletiva o aprimoramento dos jovens no campo da Dança.

As falas colaboram, portanto, para a construção do conceito proposto pela pesquisa que trata o Balé Jovem de Salvador como uma companhia de formação em Dança, propulsora de experiências na qualificação de jovens artistas desta linguagem.

Hoje estando mais num caminho de fora, é uma companhia de formação de bailarinos num processo de profissionalização, pelas múltiplas experiências que você vive. Você tem a experiência da aula, a experiência do processo de criação, *feedbacks* contantes, o estudo do movimento, coreografia, apresentação, a experiência do palco e mais a convivência, a quantidade de horas que você convive neste estudo e as múltiplas experiências tornam o BJS um espaço de formação no sentido prático mesmo. (Eron Pimenta, 25 anos)

⁴⁰ Percebe-se nas falas um entendimento restrito do mundo do trabalho por parte dos jovens, que reduzem a sua compreensão à noção de mercado.

O BJS eu descrevo como uma abertura de portas, uma abertura de caminhos. Um processo de formação pra o bailarino que pra mim foi muito importante pois me colocou no ciclo de dança na cidade de Salvador. Além desse processo de formação que é uma profissionalização, porque eu tive contato com um universo que me interessava muito, fazer aula, ter um processo de aprendizagem colocado em prática, em cena. Quando eu saí da escola e entrei na universidade, o BJS era o que me completava do que eu sempre busquei como artista e bailarina. Era o lugar que eu podia colocar em pratica tudo que eu pensava, colocar todos os objetivos enquanto um ser artista, podendo ter a experiência de estar em vários palcos, viajar e além de tudo de uma busca de uma autonomia enquanto artista e indivíduo. O BJS me propôs ampliar o leque de técnicas de dança, de pesquisa em dança, e me trouxe um maior conhecimento corporal. Durante as aulas eu tive correções que eu não tive na minha vida inteira durante meu processo como estudante de dança e poder colocar tudo isso em prática, o que a gente estudava nas aulas e por na cena, acho que foi o mais importante além de abrir portas. O BJS abriu meus caminhos enquanto bailarina na cidade e em outros lugares também. (Flávia Rodrigues, 22 anos)



Figura 32: Flávia Rodrigues em cena de "Bantu" - coreografia de Ramon Moura, 2015. Foto: Acervo do BJS

Se eu fosse olhar pro BJS na época que eu entrei, eu teria ele unicamente como uma companhia jovem de dança, com a ideia de servir como uma vitrine pra nós e que isso gerasse oportunidade pra gente. Com o passar do tempo, com a rotatividade do tempo e até o amadurecimento da própria ideia da companhia, eu acho que é uma companhia de dança jovem com o caráter artístico formativo. Ele contribui para a formação do jovem propondo palco,

aula, bagagem pra o caminho que se quer traçar, como a gente lida com o fazer artístico na cena, todas as etapas deste fazer. (Ramon Moura, 25 anos)

Eu acho que você trazia pra gente experiências que eu não tinha em outro lugar. Primeiro que a gente conhece outras pessoas, que isso já traz uma formação pra gente. São diálogos diferentes, isso já faz parte do desenvolvimento do bailarino. Então quando você une pessoas que tem o mesmo objetivo, a mesma ideia...talvez nem todo mundo queira continuar dançando, mas todo mundo tem a ideia de dança que pode ser uma coisa profissional, que pode ser uma coisa respeitada, de que pode ser uma coisa que dá futuro né, que muitas pessoas enxergam que pode acontecer isso. Então quando você une todas as pessoas que pensam iguais junto e dá possibilidade de enxergar de outro jeito, isso pra mim foi crucial. Assim é o que eu levo, o que eu carrego. (Nielson Souza, 25 anos)



Figura 33: Nielson Souza e Taís Alves em ensaio. 2010. Foto: Acervo do BJS.

Eu fiquei muito mais chata do que eu já era, sempre fui chata né, depois do Balé Jovem eu fiquei muito mais criteriosa em relação à algumas coisas, reflexiva em relação às outras. O BJS caiu na minha vida junto com o meu ingresso na universidade então eu percebia que, eu identificava que, coisas que se tornaram minhas referências até mais que num outro momento da minha vida, outro espaço. Vim de outras escolas, então o BJS mudou muito, me fez ampliar muito os olhos, até pra o que eu via na própria Escola de Dança [da UFBA]. Me fez mudar completamente. Eu saí de um cenário menor pra um cenário macro, que junto com a universidade as coisas se abriram muito pra mim, junto com o Balé Jovem. O seu projeto na época e as pessoas que você proporcionou que a gente tivesse contato fizeram essa abertura de leque mesmo, muito grande. (Beatriz Cazé, 30 anos)

Foi importante também que eu comecei ter contato mais forte com coisas que eu ainda não conhecia muito, por exemplo a dança moderna, que eu só tive contato em algumas aulas que eu fiz na [Escola de Dança da] Fundação [Cultural do Estado da Bahia]...pra mim foram muito importantes essas práticas de dança, porque me auxiliaram muito também nas outras coisas que eu fui fazendo fora do Balé Jovem, que eu faço ainda hoje, e que servem também como uma base para as minhas produções de hoje em dia. (Guego Anunciação, 26 anos)

O BJS pra mim é um centro de formação, só que ao mesmo tempo, essa mistura de pessoas que já tem experiência com pessoas que estão começando agora, com pessoas que estão passando, com pessoas que estão ali porque amam dançar, essa mistura de experiências é muito importante. Eu lembro de uma vez que eu estava com o Thor e ele teve uma experiência de uma improvisação que ele iria mostrar pro grupo e estava muito nervoso. Eu assistindo isso fiquei super mexida porque tinha muito tempo que eu não tinha essa experiência de mostrar algo e ficar nervosa, já estava segura de mim e havia esquecido esse sentimento de apreensão. Então foi muito interessante rever e saber como se lida com isso. Pra mim é uma grande mistura que te deixa pronto pro mercado de trabalho. Eu estava no BJS e continuei fazendo audições, eu estava em movimento, com a cabeça pensando, aprendendo repertório, fazendo aula...pra mim é um momento de transição. Pra mim foi um centro de formação em transição num momento da minha vida. (Mariana Miranda, 21 anos)



Figura 34: Brisa Carrilho em "A procura", coreografia de Mestre King - projeto Solos Baianos ano I, 2016. Foto: Fábio Bouzas.

Percebemos neste bloco como os jovens identificam a **potência dos procedimentos realizados dentro da companhia e sua reverberação nas práticas exercidas fora do ambiente**, em outros espaços de atuação por eles vivenciados. A práxis educativa é traduzida a partir das relações consensuais de conduta entre os indivíduos que compõem o ambiente,

evidenciando a construção da autonomia artística proposta na produção e difusão de obras e o processo de aprendizagem colocado em cena.

É ressaltado também como estes fatores contribuíram para o amadurecimento do conceito de companhia de formação desde a sua criação e como ocorreram, no decorrer do trabalho compartilhado com os jovens, as mudanças e adequações estruturais do ambiente, bem como a repercussão deste trabalho junto a outros espaços educativos.

O Balé Jovem hoje... a coisa já gerou tantas outras formas... O Balé Jovem hoje é produção... eu vejo o Balé Jovem hoje como um grande “centro” de produção mesmo, de gente nova, de coisas novas, de gente chegando cheia de vontade, e eu vejo essa coisa do lugar da produção mesmo. Hoje em dia eu vejo o BJS mais nesse sentido...de produzir pessoas para outros lugares, eu penso que o BJS é mais ou menos isso, é uma passagem para outros lugares. (Beatriz Cazé, 30 anos)

O BJS me ajudou nesse processo de amadurecimento. Eu comecei a me ver como um profissional como eu lidava com as tarefas, com os repertórios e as aulas. Eu estava me colocando numa posição mais profissional. Querendo ou não, isso muda a sua dança, muda a sua experiência, muda a sua relação com as pessoas, muda como você assiste dança. (Mariana Miranda, 21 anos)

Quando eu entrei, eu era novo, tinha uns 19 anos... e eu estava a fim de dançar, fazer muita aula, aula, aula... e dançar. Saber se estava fazendo correto ou não. E na medida que essas experiências junto com outras experiências que vão se cruzando, que tem a ver com a maturidade que essas experiências proporcionam, isso foi mudando e se configurou de maneira mais forte quando eu entrei na universidade. Com essa transição do BJS, na medida que ele ia se reconfigurando eu ia percebendo o tipo de mudança que ele gerava e ia no meio, ia junto. Já não dava mais para pensar no Balé Jovem hoje como era em 2009, por exemplo, quando era um elenco com pessoas que possuíam uma boa noção de dança, e foram entrando outras pessoas que não tinham tanta experiência. (Ramon Moura, 28 anos)

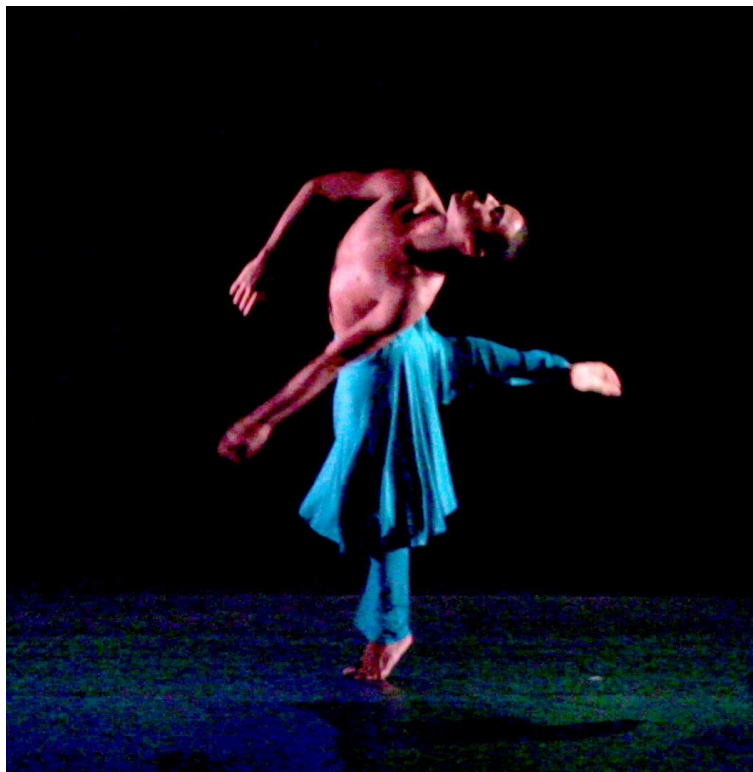


Figura 35: Ramon Moura em "TAK" - Direção coreográfica de Matias Santiago. 2015. Foto: Acervo do BJS.

Eu acho que o Balé Jovem tá trabalhando, o que é muito bom, no contexto muito mais de aproximar as pessoas, aproximar os artistas pra entender o que é isso, e vai chegando gente né. Essa coisa de aproximar é bom, tem a problemática dela porque vai chegando muita gente de diferentes pensamentos e tal, mas o aproximar é bom porque ele vai reforçando também, eu acho, a autonomia. (Guego Anunciação, 26 anos)

Eu vivenciei muitas técnicas antes, mas a exigência, a qualidade, o trato, o fino trato para estar em cena, pra dançar o que viria depois, a preocupação com isso totalmente diferente, hoje em dia isso reflete nas minhas aulas, eu aprendi aqui que eu tenho que dar tudo tanto em aula quanto em palco. Aqui eu entendi coisas de que eu poderia ser ouvida, ainda que dançarina, que em outros espaços já acontecia o contrário. Claro que em momento de ensaio era ensaio, ensaio mesmo, então cala a boca aí porque tem que calar a boca mesmo, porque se cada um falar uma coisa fica uma loucura, mas havia um espaço. Achei massa, quando já perto da minha saída, quando a gente entrou no processo dos 'Solos Baianos', a primeira versão de todas que vocês distribuíram as letras e tal... ali foi massa colocar de fato em cena, em prática o que a gente tinha aprendido daqui. (Beatriz Cazé, 30 anos)

Pra mim foram muito importantes essas práticas de dança, porque me auxiliaram muito também nas outras coisas que eu fui fazendo fora do Balé Jovem, que eu faço ainda hoje, e que servem também como uma base para as minhas produções de hoje em dia. Acho que é como se fosse um espelho, não consigo pensar também, quem já passou pelo balé jovem, essa coisa de você "antes do balé e depois do balé". Comigo tem muito isso porque eu

consigo ver a forma de pensar, a forma de agir, a forma de criar, de dançar, de pensar nessa coisa de coreógrafo bailarino, nessa relação...exercendo um trabalho como interprete, mas você não é robô, é você fazendo...era uma coisa que você falava que eu ficava pensando muito também e é isso. (Guego Anunciação, 26 anos)



Figura 36: Edwin Carvalho e Matheus Ambrozi em ensaio fotográfico de “Reflexa Cabala” de Lia Robatto para o projeto Solos Baianos ano I. Foto: Ives Padilha.

Basta olhar para a cena da cidade para gente ver quantas pessoas passaram pelo BJS e quantas reconhecem o quão fundamental foi essa experiência para o que elas fazem hoje, pra o nível de autonomia, de senso crítico e de postura, inclusive para um entendimento de políticas públicas, porque a gente passa a ter a partir de um certo ponto uma consciência do que significa política pública no aspecto político e representativo neste ambiente...a gente vê o quanto o BJS abrange. Se a gente olha para fora da cidade, para fora do país, a gente vê artistas ocupando lugares importantes e estes artistas passaram pelo Balé Jovem. (Neemias Santana, 29 anos)

Este terceiro bloco explicita o **ambiente como centro de formação e produção artística, capaz de promover uma transformação nos indivíduos e em sua própria natureza**, a partir das demandas geradas em cada época. Vale reiterar a citação sobre o projeto “Solos Baianos” como um marco do exercício da autonomia dentro da companhia e a proposição constante de reflexão sobre as políticas públicas voltadas para o setor como mais um elemento constitutivo da formação proposta pelo BJS.

Eu acho que a autonomia ela acontece porque a gente tem isso muito visível no discurso, de que se pode ter né, de que se você tem, você toma uma

decisão, você assume aquilo. Eu acho que é muito colocado pra gente de assumir esse lugar que você escolheu, já que você acha que isso é importante pra você, acho que esse é um ponto muito importante do trabalho do BJS, quando se fala em uma companhia que tá pensando em formação. (Guego Anunciação, 26 anos)

Matias Santiago sempre trazia pra discussão sobre os bailarinos estarem atentos ao que são as políticas públicas para a Dança. Porque não é só dançar, não é só chegar em sala de aula, fazer aula e dançar e tá tudo lindo. Sem as políticas a gente não iria avançar a gente não iria ter um futuro, a gente não vai ter, né, se a gente não ficar atento sobre o que são essas políticas, como fazer parte delas, como desenvolver e conseguir um mercado de trabalho melhor pra classe. É uma coisa que sempre foi citada no BJS através das rodas de conversa, sobre o que é o mercado, como as políticas públicas influenciam e como a gente pode se inteirar disso. (Ruan Wills, 23 anos)



Figura 37: Ruan Wills em ensaio fotográfico de “Lock” de João Perene para o projeto Solos Baianos ano I, 2016. Foto: Ives Padilha.

Entendimento dos mercados tá muito ligado com o desenvolvimento técnico, com a autonomia, porque acaba que você vai se entendendo nesse lugar, nesse contexto, quando você começa a ter essas vivências. (Guego Anunciação, 26 anos)

Entendimento dos mercados de trabalho foi fundamental, porque assim, eu sabia a proposta do Balé Jovem que era essa questão da alavanca, na época já era isso, então eu entendi que eu poderia estar em cena, que eu poderia estar nos bastidores, que eu poderia estar em sala, que eu poderia estar até

numa escola se eu não optasse por nada disso. E as pessoas que passaram por aqui, os outros coreógrafos que deram aula pra gente, trouxeram perspectivas diferentes de lugares diferentes de atuação. Eu vi tudo isso aqui. Vi bailarinos que viraram ensaiadores, que se tornaram auxiliares, que se tornaram a galera da iluminação, que se tornaram a galera da técnica. Eu vi isso acontecer simultaneamente, a galera aqui dançando e 3, 4 meses depois aconteceu outra coisa, não deixando de ser bailarino. Eu vi meus colegas que quiseram entrar no mercado da dança de companhias e tal, saindo e fazendo audição, dando o parecer deles, e foi muito bacana esse crescer junto. (Beatriz Cazé, 30 anos)

Eu falo pra todo mundo aqui que se tivesse uma companhia em Salvador com a sua direção, com o seu pensamento, com as suas ideias, eu não pensaria duas vezes em voltar pra Salvador. Porque você me fez enxergar a dança, você com essa ideia do Balé Jovem, me fez acreditar que era possível. Você me fez abrir os olhos pra ver que dá pra fazer dança mesmo com pouco, imagina se a gente tivesse apoio total né, total envolvimento do governo, das partes que interessam. Eu sou totalmente grato, eu sou tiete, e até hoje eu falo que não sei como seria minha carreira profissional se não tivesse passado pelo Balé Jovem. Não sei se eu teria avançado tanto assim como eu avancei, tanta coisa aconteceu, não sei se eu teria esse posicionamento profissional que eu tenho e que me deu tanta coisa se não tivesse passado pelo Balé Jovem. Eu estou totalmente grato e fico totalmente feliz desse projeto ainda existir e quero voltar fazer parte de outro jeito. (Nielson Souza, 28 anos)

Se eu não tivesse passado eu não teria muita coisa de bagagem, de vivência, de técnica, de trato, entendeu? De amor, de dor mesmo, de coisas que a gente viveu aqui dentro, de sonhos... por que aqui o Balé Jovem lida com sonhos das pessoas. (Beatriz Cazé, 30 anos)

Tem uma coisa também que eu fico pensando que tem essa coisa da fase, que vai muito do contexto de agora, porque, por exemplo, a última vez que eu fui no Balé Jovem, todo mundo diferente, o jeito de dançar das pessoas é diferente é uma outra onda, a formação de experiências que ela teve, que ela tá querendo se inserir naquele meio, é muito diferente...que aí é uma problemática que é punk também que é como gerenciar essas coisas todas dentro desse contexto de formação, de desenvolvimento técnico, porque nunca se sabe o que as pessoas pensam, porque tão ali, se aquilo tá plausível pra todo mundo – obviamente se você tá é porque aquilo é importante pra você – mas não sei, também fico pensando que é um desafio grande. (Guego Anunciação, 26 anos)

O relato dos jovens entrevistados demonstra a **diversidade de desejos e perfis existentes no ambiente, as inúmeras possibilidades do exercício da aprendizagem vivenciado a partir de cada indivíduo e como o compartilhamento dessas experiências contribuiu para a sua formação não só na Dança, mas em outros campos.** As

transformações pelas quais o grupo passou, relatadas pelos jovens a partir de suas perspectivas enquanto participante de uma determinada época, descrevem a maneira como as estratégias e abordagens artístico-educativas foram se dando, pautadas no diálogo e na observação constante sobre todo e qualquer procedimento que surgisse dentro do contexto da companhia de formação em Dança.

A noção de como as experiências vividas no ambiente interferem nas atuações dos jovens fora dele, sobretudo em espaços de formação da Dança é um ponto a salientar. O desdobramento destas experiências afetam o comportamento de cada um no seu dia a dia, validando assim o período no qual passaram no BJS como um estágio de transição para a profissionalização. Os afetos descritos na relação entre os jovens e a percepção das potências surgidas dos procedimentos da companhia, trazem novamente a possibilidade de identificarmos as ocorrências de dialogia, experiência, cooperação, autonomia e emancipação no decorrer do fazer artístico.

Pensar a sistematização da práxis artístico-educativa a partir de um plano flexível, que tenha como princípio a consideração de tais conceitos imbricados no fazer dança e na verificação de suas ocorrências, torna-se uma possibilidade de justificativa do ambiente de aprendizagem, ou seja, da companhia de formação em Dança. Desta observação podemos organizar diversos projetos que, pautados na qualificação profissional, estabeleçam o desenvolvimento contínuo do trabalho de formação em Dança proposto pelo Balé Jovem de Salvador.

Neemias Santana em sua entrevista, expõe um pouco deste pensamento em torno da elaboração e aperfeiçoamento de projetos artístico-educativos desenvolvidos pela companhia em sua trajetória:

O BJS tem uma perspectiva pedagógica definida desde sempre e cada vez mais tem criado uma estrutura de programas mais definidos. As ações nunca foram gratuitas, as aulas não eram gratuitas mas direcionadas a objetivos mais amplos ou menos amplos, que justificavam as técnicas aplicadas em aula e as vivências com coreógrafos convidados. A gente discutia essas coisas. Os programas com metodologias mais claras e objetivos mais amplos e também mais específicos por outro lado reforçam o papel pedagógico formativo da companhia. Os programas são maiores, mais abrangentes e englobam aspectos variados do mercado de produção... a relação entre artista e diretor é uma relação muito aproximada. A hierarquia, ela existe. A gente olha pra Matias como um exemplo a seguir. A gente olha, observa e vê como se comporta, é o papel do mestre. A gente aprende no cotidiano. Esse papel ele não se perde mas o desenvolvimento pedagógico permite que a gente não necessariamente precise seguir este papel. Nos são apresentadas outras possibilidades de como conduzir nossa vivência no BJS e na vida

profissional que vem em seguida. (Neemias Santana, 29 anos, em entrevista para a pesquisa. Junho de 2018).

Portanto, podemos concluir que a **potência educativa existente numa companhia de dança se relaciona diretamente com a abordagem dada aos procedimentos que são inerentes à sua produção artística. Tais procedimentos não necessariamente devem objetivar a formação, mas a compreensão da existência de uma dimensão de compartilhamento de saberes e desejos capazes de afetá-los. Este entendimento instaura uma proposta diferenciada que abrange não só a criação de obras artísticas ou o preparo técnico necessário para seus bailarinos, mas uma dimensão que viabilize uma criticidade em torno desse fazer e proporcione transformações no ambiente e em seus envolvidos.**

O Balé Jovem de Salvador se aproxima desta proposição diferenciada, pelo fato de **promover uma ambiência de criação artística que considera os sujeitos envolvidos e suas potencialidades.** A sistematização de seus procedimentos decorre da escuta e observação dos desejos expostos pelos jovens que ocupam o ambiente, gerando atividades que aliam produção e formação no campo da Dança.

Os conceitos tratados nesta pesquisa são elementos que compõem este sistema proposto pela companhia de formação e se manifestam enquanto ocorrências no fazer artístico, gerando diversos procedimentos, projetos e programas artístico-educativos do Balé Jovem de Salvador.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada junto ao Balé Jovem de Salvador para identificar a pertinência desta companhia como ambiente de formação em Dança gerou inúmeras transformações as quais considero determinantes para a conclusão desta investigação. O fato de ter escolhido a pesquisa-ação como metodologia a ser aplicada em muito contribuiu para uma mudança considerável em mim e nos jovens integrantes. Hoje, o reconhecimento da companhia de formação é compartilhado por todos os envolvidos e abre caminhos para novas questões.

A participação efetiva de toda a companhia durante as etapas da pesquisa proporcionou descobertas que vão além dos pressupostos apresentados, incluindo outras questões que eram identificadas durante os trabalhos da companhia, discutidas com os jovens e reverberadas no âmbito do grupo de estudos. Toda a explanação sobre a potência do ambiente artístico-educativo, presente nesta dissertação, é fruto do engajamento das pessoas que fazem parte do BJS.

Pensar como se dá a formação em espaços de arte tornou-se uma obsessão ao longo de minha trajetória artística. Entender como ampliar o acesso à formação em Dança, possibilitando que jovens consigam ter um contato pautado no respeito e no afeto, foi uma questão que surgiu no âmbito do Balé Jovem de Salvador. Realizar a investigação sobre as estratégias possíveis de aprendizagem neste contexto da companhia de Dança resultou numa transformação do próprio ambiente.

A ampliação e fortalecimento do diálogo já existente no âmbito do BJS, nos aproximou e nos levou a descobrir que são diversas as maneiras de formação dentro da companhia, assim como também são diversos os conflitos que ocorrem neste fazer, em parte pela falta de exercício de nossa liberdade e responsabilidade por nossos próprios caminhos. A pouca incidência de espaços formativos que promovam a autonomia nos processos educativos acabam tornando uma nova proposição neste campo como um estranhamento, difícil de compreender. O exercício da liberdade e da criticidade é algo pouco recorrente na sociedade contemporânea e isso é perceptível nas atitudes dos jovens diante da possibilidade de exercer sua vontade, criar e propor mudanças no ambiente no qual se encontra.

Mesmo no campo da arte podemos identificar tal dificuldade. No BJS, desde seu surgimento, pude perceber que era necessário desmistificar a noção de um contexto

construído a partir do controle dos indivíduos para o surgimento de um ambiente de formação que promovesse o exercício da autonomia em prol do desenvolvimento artístico.

Falar disso nas rodas de conversa, que se intensificaram com a pesquisa no ambiente, detonou transformações significativas que ainda ecoam nas pessoas e nos procedimentos que a companhia vem realizando desde então. Os posicionamentos dos jovens diante das atividades propostas deu espaço para que fossem elaborados projetos que condiziam com os seus desejos e aspirações. Os projetos artísticos da companhia, desenvolvidos durante os dois anos da investigação, ganharam uma participação mais efetiva dos seus integrantes, onde o planejamento, execução e avaliação passaram a ser compartilhados entre todos, com hierarquias mais horizontalizadas e proposições construídas mais coletivamente.

A construção de uma sistematização da práxis artístico-educativa do Balé Jovem de Salvador era uma pretensão explicitada pela pesquisa, apresentada como um dos objetivos a ser alcançado, pois acreditava que após todo o processo de investigação, pudesse pautar de maneira definitiva o modo de operar da companhia de formação em Dança. Porém, neste ponto em que nos encontramos, fica claro que tal elaboração se dá na prevalescência dos desejos e da organização de procedimentos que correspondam à vontade do coletivo. A ideia de um plano educativo flexível e mutável ocupa o lugar de uma sistematização rígida e restrita, corroborando com a hipótese levantada e estabelecendo uma relação direta com os conceitos trabalhados.

Ressalto que os objetivos obtidos com a realização desta pesquisa não se restringem somente ao campo da Dança, podendo ser considerados na formação de artistas de outras linguagens, haja vista que foi notória a percepção de que a práxis artístico-educativa do BJS promove o surgimento de outros perfis de atuação. A possibilidade de aplicação do plano flexível, fruto desta investigação, em espaços de formação ligados a outras artes pode ser um caminho novo a ser seguido, na perspectiva de inserção em instituições educacionais que abordem a arte como componente curricular.

Esta nova proposição abre caminho para pensarmos em políticas públicas para a formação em artes que considerem a liberdade e a criticidade como propulsores da educação. A possibilidade de reflexão sobre os processos formativos em torno da arte da Dança, expostos nesta pesquisa, abre perspectivas para pensarmos em procedimentos mais libertários para a formação artística, integrando a cidadania e a qualificação de indivíduos aptos à

transformação do seu meio, promovendo assim um desenvolvimento social. Um novo caminho que me arvore a desvendar, pensando desde a Dança para outras artes.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Rita Ferreira de. **A prática colaborativa como estratégia para a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas:** um estudo de caso na cidade de Salvador - Tese (doutorado), UFBA, Escola de Teatro, 2015.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DEWEY, John. **Arte como experiência.** Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- DEWEY, John. **Experiência e educação.** Tradução de Renata Gaspar. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2010b.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LARROSA, Jorge. **A pedagogia profana:** Danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.
- LARROSA, Jorge. **Tremores.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.
- MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (Coord). **Mapeamento da Dança:** diagnóstico da Dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Tradução: José Fernando Campos Fortes. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- RAMACHANDRAN, V.S., **O que o cérebro tem pra contar:** desvendando os mistérios da natureza humana. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- ROBATTO, Lia. **A dança como via privilegiada de educação:** relato de uma experiência. Salvador: EDUFBA, 2012.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SENNETT, Richard. **Juntos**. Tradução de Clóvis Marques. 2012.

SILVA, Eliana Rodrigues. Dança e pós-modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação**: diversidade, descolonização e redes, 2012.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2011

VELLOZO, Marila. **Dança e Política**: participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 381 f. Il. 2011. Tese (doutorado), Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

VELLOZO, Marila (org.). **Dança e Política**: estudos e práticas. Curitiba: Kairós Edições, 2015.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2008.

APÊNDICE A

Jovens que integraram o Balé Jovem de Salvador⁴¹ por ordem alfabética.

1. Adriano de São Pedro Oliveira
2. Alejandra Moreno
3. Alessandro Carvalho
4. Alexandre Magalhães
5. Ana Beatriz Brandão
6. Ana Beatriz Prado Passos
7. Átila
8. Beatriz Cazé
9. Brenda Freitas da Silva Teles
10. Brisa Carrilho
11. Bruno Vieira
12. Camila
13. Camila Coelho
14. Carlos Leonardo
15. Clara Boa Sorte
16. Claudiana Santos de Jesus
17. Cleidiane Cezario da Silva
18. Cristiane Lacerda
19. Daniel Matos
20. Daniela Loureiro
21. Danillo Queiroz
22. Edmundo Carvalho
23. Edwin Carvalho de Oliveira

⁴¹ Lista organizada a partir da auto declaração dos jovens no Formulário I.

24. Eron Pimenta
25. Eronei Soares Santana
26. Fabiana Almeida
27. Felipe Silva
28. Fernanda Rachel de Jesus Cruz
29. Flávia Rodrigues
30. Gabriel Novaes
31. Georgia Boni
32. Grimaldo de Oliveira Silva Filho
33. Guego Anunciação
34. Guilherme Fraga
35. Haíssa Brandão
36. Heide Alves Silva
37. Igor Vogada de Amorim
38. Inah Irenam Oliveira da Silva
39. Joely Silva
40. Jonas Santos
41. Jônatas Raine de Oliveira Andrade
42. Jonilson Jesus dos Santos
43. Kaiza Monique de Carvalho Santos
44. Kathleen Evelyn
45. Lana Denovaro Scott
46. Larissa Maria Fernandes
47. Laryssa Fernanda Santos de Araújo
48. Leandro de Matos Santos
49. Leila Barros

50. Leilane Teles
51. Leonardo Muniz
52. Leticia Pereira
53. Luana Pinto da Silva
54. Lucas Dancer
55. Luís Claudio da Cruz dos Santos
56. Luiza Agra
57. Luiza Callizo
58. Luíza Ramos Tavares
59. Maéli de Marcos
60. Mariana Ferreira
61. Mariana Miranda
62. Mariana Reis do Nascimento
63. Marina Barcellos
64. Mateus Pimentel
65. Matheus Barbosa Ambrozi de Jesus
66. Matheus Morais Vitoriano Dias
67. Melissa Figueiredo
68. Michele
69. Michele Maia
70. Morgana de Pinho Barbosa
71. Natália Matos
72. Neemias Santana
73. Nicolas Fernandes
74. Nielson Souza
75. Otávio Portela

76. Priscila
77. Rafael Alexandre
78. Ramon Moura
79. Robson Ribeiro
80. Rodolfo Queiroz
81. Rodrigo Gomes
82. Ruan Wills Assis de Oliveira
83. Rute Mascarenhas
84. Safira Santana Sacramento
85. Sauane Costa
86. Taiana Figueiredo
87. Taila Samile
88. Taís Alves
89. Thais dos Reis Vieira
90. Thor Galileo Silva Lago
91. Tiago Bonfim
92. Víctor Serra de Oliveira
93. Welington Vinícius
94. Wendel Lima

APÊNDICE B

Obras e projetos artísticos criados pela Companhia.

2007
Pas de Deux
Eleuther (remontagem)
2008
Na Bahia
Pra quê?
Leito 201
46 do segundo tempo
2009
Areia
Do lado de fora
À dor
2010
Brasil (remontagem)
Eloquência muda (remontagem)
Projeto Conexão Xisto
2014
TAK
Lia
S.O.T.E.R.
Projeto Conexão Barroquinha
2015

Bantu
Projeto Conexão Bairros
2016
Projeto Solos Baianos ano I
Lock
Muda
Animallis
Jhoonny em chamas
Thor
A procura
PSDB
Reflexa Cabala
2017
Outras dinâmicas
Projeto Solos Baianos ano II
Ensaio para musa
Flôr de ouro
Tudo que move não tem fim
Égide
Percurso nebulosa
Passe
Esboço trajeto en curvas
Blur
Projeto NOCORPONACIDADE

APÊNDICE C

Questões elaboradas para os questionários I e II.

Questionário I – Você já fez parte do Balé Jovem de Salvador?

1. Nome: _____
2. E-mail: _____
3. Você conhece alguém que já fez parte do Balé Jovem de Salvador? Se sim, quem?

Questionário II – Balé Jovem de Salvador -10 anos

1. Qual seu nome completo? _____
2. Sua data de nascimento? _____ / _____ / _____
3. Qual seu e-mail? _____
4. Qual seu telefone de contato? _____
5. Qual cidade você nasceu? _____
6. Em qual bairro de Salvador você reside? Caso não more em Salvador, em qual cidade reside? _____
7. Qual a sua profissão? _____
8. Como você conheceu o BJS? _____
9. Quando você entrou no BJS? _____
10. Qual era a sua idade? _____
11. Quais outros grupos você participa além do BJS? _____
12. Quais atividades você desempenha nestes grupos? (Caso queira, marque mais de uma opção.)
 Bailarino
 Coreógrafo
 Professor

- () Iluminador
- () Produtor
- () Cenógrafo
- () Figurinista
- () Mediador Cultural
- () Assessoria de Comunicação
- () Elaboração de projetos
- () Captação de recursos
- () Diretor Artístico
- () Terapeuta
- () Outros

13. Quais experiências você vivenciou no período em que esteve no BJS? (Caso queira, marque mais de uma opção).

- () Aulas
- () Ensaios de obras já produzidas
- () Apresentação de repertório
- () Workshop
- () Processos criativos
- () Experiências com iluminação, produção, comunicação, sonoplastia, gestão, etc.

14. Em quais aspectos sua experiência no BJS contribuiu para a sua formação? (Caso queira, marque mais de uma opção).

- () Afetividade
- () Diálogo
- () Autonomia
- () Senso crítico
- () Cooperação

- () Desenvolvimento técnico
- () Desenvolvimento criativo
- () Visibilidade no mercado de dança
- () Versatilidade
- () Participação política
- () Ética profissional
- () Entendimento dos mercados de trabalho para a Dança
- () Entendimento sobre políticas públicas para a Dança