

BALÉ DEVERAS: o social e o artístico em contextos populares (Christianne Galdino¹)

Introdução²

No Recife, pelo menos desde a década de 1970, a cultura popular ganhou configurações de espetáculo em vários segmentos artísticos e experimentando diversos formatos. Na dança, estas iniciativas fizeram surgir um novo estilo, um fenômeno que se convencionou chamar de dança popular cênica. Até mesmo porque, como explica Oliveira (1993, p.103):

Quando as danças populares adquirem uma motivação estética, estas vão se distanciando, cada vez mais, tanto do ponto de vista técnico como artístico, das danças populares dançadas na vida, com uma motivação religiosa ou lazerística. Quando estas danças começam a ser ensaiadas para apresentações cênicas, teoricamente elas passam a constituir uma tendência específica de dança cênica.

Partindo do conceito desse formato de dança, discorreremos aqui sobre alguns aspectos da trajetória do Balé Deveras, fundado oficialmente em 1980 (em Brasília Teimosa³, Recife-PE), pontuando as transformações vivenciadas, seja nos objetivos, seja nas atividades cotidianas e nas escolhas estéticas do grupo. Ou seja, quais os passos percorridos pelo Grupo de Dança da Escola Assis Chateaubriand até virar Centro de Desenvolvimento Social e Cultural Deveras- CENDESCULDE. Optamos por uma pesquisa qualitativa, dentro de um projeto de história oral que priorizou como procedimentos, as entrevistas, a observação direta e a análise documental.

¹ Jornalista especializada em Jornalismo Cultural (Unicap) e Mestra em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pela Universidade Federal Rural de Pernambuco- UFRPE.

² Este artigo faz parte da dissertação de mestrado desenvolvida em pesquisa vinculada ao Programa de Pós Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local- POSMEX, da UFRPE, orientada pelo Prof. Dr. Angelo Brás Fernandes Callou.

³ Brasília Teimosa é um bairro marcado por uma intensa luta em defesa de seus direitos. Permanecer durante tantos anos em um local valorizado, e de interesse de grupos econômicos e políticos poderosos, é uma das suas principais conquistas. Situada na zona sul da cidade, entre os bairros do Pina, Boa Viagem e a área do Porto do Recife, a comunidade é caracterizada por uma linha contínua de arrecifes paralela à costa e bem próxima da praia. O nome Brasília Teimosa é uma homenagem à cidade de Brasília - construída na mesma época da ocupação do local- e a perseverança dos habitantes do bairro em nunca deixar a área.

Se hoje a companhia em questão é assumidamente um agrupamento de artistas e profissionais da dança, nem sempre esses objetivos estiveram claros interna e externamente. O depoimento da fundadora do grupo, a folclorista Cleonice Veras⁴, revela, que na época da criação do grupo ela foi movida pela vontade de “dar aquelas crianças e adolescentes da Escola Estadual Assis Chateaubriand um lazer sadio e, ao mesmo tempo, preservar, valorizar e divulgar a cultura popular nordestina” (OLIVEIRA, 1991, p.97). Um pensamento recorrente naquele momento e que, de alguma maneira, pode ser associado ao início das experiências de deslocamento das manifestações da cultura popular para o universo cênico, capitaneado, principalmente pelo Balé Popular do Recife, grupo fundado oficialmente em 1977, por uma iniciativa do então secretário de cultura do Recife, Ariano Suassuna, como a segunda tentativa de construir uma expressão armorial em dança⁵.

A proposta, segundo o diretor André Madureira, era criar uma dança brasileira erudita, a partir da própria pesquisa *in loco* dos folguedos, e, para isso, todos os recursos foram assegurados (MARQUES, 2008). A ideia central do Movimento Armorial, era que a emancipação política, econômica, social e cultural do Brasil, se faria por meio da valorização da arte e do artista popular. Mas a construção desta arte nacional significava necessariamente, para eles, o cruzamento de técnicas eruditas com as manifestações populares. O que no caso específico da dança, é dizer que a dança brasileira nasceria da fusão da dança clássica com as danças populares. A aceitação do balé clássico como uma espécie de técnica universal corrobora com a ideia falida de que existe um corpo neutro. Sobre esse entendimento que vigorou, e ainda vigora em alguns cenários da dança brasileira, Katz (2004, p.125) comenta:

A possibilidade de vir a dançar com caráter nacional estaria vinculada à aquisição de uma habilidade universal, que seria localmente adaptada. Há algo de politicamente importante a ser destacado em tal proposta de nacionalização: é a técnica de balé que, por ser tratada como uma espécie de razão iluminista, como sendo natural a todos que dançam (não importando onde), que se transforma na língua (compartilhada por todos) que reúne em um único povo, supranacional, quem dança. Essa técnica/língua, então, se torna um passaporte que garante a participação no

⁴ Cleonice Xavier Veras na época era diretora e professora de desenho e artes da Escola Estadual Assis Chateaubriand, localizada em Brasília Teimosa, Recife-PE.

⁵ Sobre as tentativas de construção de uma dança armorial, vide, especialmente, MARQUES, Roberta Ramos. Deslocamentos armoriais: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial. Recife, 2008. Doutorado em Teoria da Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco-UFPE (Mimeo).

mundo internacionalizado sem o estigma da alteridade (pois, afinal, todos compartilham uma técnica comum). Esse passaporte não exige vistos de entrada, pois reúne todos os seus portadores em um Mercado Comum da Dança. Balé-passe livre.

Rejeitando esse sistema, o Balé Popular do Recife, preferiu não investir nos referenciais eruditos, sistematizando apenas o repertório popular (VICENTE *apud* GALDINO, 2008, p.44). Nem mesmo no treinamento, eles aceitaram se aproximar de técnicas eruditas. “Madureira relata que o grupo convenceu Ariano Suassuna de que tal formação não era necessária, mas não sabemos até que ponto essa ‘falta’ não constituiu uma das impossibilidades para que o trabalho do Balé Popular do Recife fosse considerado Armorial por seu maior empreendedor” (MARQUES, 2008, p.215). E se os resultados apresentados pelo Balé Popular já não eram satisfatórios aos padrões estéticos armoriais, a decisão de investir no mercado turístico para sobreviver, após o término (1979) do convênio com a Prefeitura do Recife, deve ter afastado definitivamente o interesse de Ariano Suassuna pelo grupo. Apesar de nunca mais recuperar os subsídios governamentais, o Balé Popular do Recife persistiu.

Alexandre Macedo (2008), que integrou o elenco do Balé Popular entre 1984 e 1989, confirma as modificações ocorridas na realidade da dança cênica do Recife, graças às ações do grupo: “Antes dele não havia chance de a dança popular poder ser ensinada em escolas e academias. O Balé abriu esse mercado de trabalho, e ainda a possibilidade de explorar novas combinações coreográficas, mesclando matrizes populares e contemporâneas”. Todos os discursos dos que passaram pela escola do Balé Popular do Recife convergem quando se trata de reconhecer a via de mão-dupla irreversível que o Balé construiu, e os benefícios que a criação desta estrada acarretou, como disse em entrevista a ex-bailarina do grupo Luciana Rameh (2008):

Há muito tempo se perdeu a referência do que é tradição e do que foi criado pelo Balé Popular do Recife. Principalmente, porque muita coisa do Balé voltou para as ruas. É difícil a gente separar. A partir do momento que volta para o povo, volta a ser popular de alguma forma, não é? O Balé Popular abriu portas para que as pessoas tivessem mais coragem de se aventurar nessas misturas, abriu porta para todos, seja para os tradicionais ou para os contemporâneos. E isso é muito bom, porque existe público para tudo.

Mesmo que não haja ainda um estudo para mensurar o aumento do número de bailarinos, professores e coreógrafos de danças populares surgidos a partir do Balé Popular

do Recife, e também o trabalho de formação de plateia que o grupo empreendeu com êxito, a observação direta da cena da dança no Recife nos últimos anos, capacita-nos a afirmar que a ampliação foi bastante significativa, em ambos os casos.

Caminhos e escolhas do Balé Deveras

Partindo, também de uma pesquisa na cultura popular, o Balé Deveras, surge como Grupo de Dança da Escola Assis Chateaubriand, primeiro apenas com o objetivo de resgate, preservação e divulgação das danças populares. Diretora da escola e do grupo, Cleonice Veras, realizou viagens, no período de 1970 a 1985, nas regiões das Usinas de Barão, em Escada e Vitória de Santo Antão, no interior de Pernambuco, para visitar festas populares, rituais de incelença; cocos de roda, etc (OLIVEIRA, 1993). Graça Costa (2009), uma das fundadoras do Deveras, que acompanhava a diretora nas viagens, conta como funcionava o processo da pesquisa:

Eu acompanhava Dona Cleonice nas pesquisas pelas cidades do interior. Os grupos folclóricos se apresentavam para nós, eu aprendia a movimentação e ela anotava a parte teórica para passarmos aos alunos do Grupo de Dança da Escola, com o cuidado de não sofisticar muito o que o povo fazia, pois o objetivo inicial era de preservar, tal e qual, a cultura popular nordestina. Dona Cleonice foi quem começou toda essa rica e intensa movimentação cultural que existe hoje aqui em Brasília Teimosa.

Os ensaios aconteciam na própria escola nos finais de semana, também para oferecer opções de lazer aos estudantes e demais jovens de Brasília Teimosa. “Uma atmosfera improvisada e descontraída prevalecia nos ensaios, apesar das danças populares estarem sendo trabalhadas ou reelaboradas com objetivo cênico” (OLIVEIRA, 1993, p.100). Em pouco tempo, por meio dos “contatos no governo que D. Cleonice tinha, começamos a ser convidados para fazer muitas apresentações e passamos a viajar para outros Estados, representando Pernambuco. E isso era um acontecimento muito especial, principalmente, para nós adolescentes pobres, que dificilmente teríamos uma oportunidade como esta” (Graça Costa, 2009). Ladjane Braga⁶, outra das bailarinas pioneiras do Grupo da Escola Assis Chateaubriand, diz que resolveu ingressar no projeto, motivada pelas tantas oportunidades de viagem que teria. O sistema era assim, explica ela, “como nós não éramos

⁶ Entrevista de Ladjane Braga para esta pesquisa, realizada na sede do Balé Deveras, em Brasília Teimosa, em julho de 2009.

profissionais, não recebíamos nenhuma remuneração. Claro, que as despesas eram pagas pelo contratante, e nós íamos mesmo era pelo prazer da viagem”. Inúmeras foram as cidades brasileiras visitadas, sendo São Paulo o destino mais frequente. Além das viagens, o grupo estabeleceu um contrato com a Empetur⁷, se comprometendo a recepcionar todas às sextas-feiras os vôos procedentes da Alemanha, apresentando coreografias de danças populares. Em troca, a Empetur, fornecia material cênico ao grupo, tais como tecidos, sapatilhas e sombrinhas de frevo; mas nenhum pagamento de cachê era feito durante os quase dez anos de vigência do contrato, o que evidenciava o caráter amador do grupo, ainda que a postura de alguns bailarinos e o conteúdo das apresentações pudesse ser considerado profissional.

Outra questão decisiva em relação a constatação do amadorismo do grupo, que fica clara nos depoimentos dos bailarinos que participavam do Deveras nessa etapa inicial, é que não havia uma preocupação com a preparação corporal. Existiam apenas os ensaios, que era também o momento onde a pesquisadora e os alunos-monitores transmitiam as informações sobre cada dança popular, até mesmo porque nenhum deles possuía formação em dança. Também não havia qualquer tipo de exigência artística para o ingresso dos alunos no grupo, bastava a vontade de participar. Talvez o objetivo de resgate e preservação da cultura popular fosse a principal justificativa para manter o grupo longe de aulas e informações de quaisquer técnicas de dança. O que indica a adoção de uma visão nostálgica da cultura popular, percebida como algo que precisava ser valorizado e protegido a qualquer custo. A mesma interpretação dos folcloristas, portanto. Sobre isso, Escosteguy (200, p.107-108) sintetiza: “a característica do olhar do folclore é a nostalgia. É um olhar que vê a pureza da cultura popular ameaçada pela industrialização, e fundamentalmente pelos meios de comunicação, precisando, portanto, de ações de resgate e preservação”. No entanto, apesar de vestígios da ideia folclorista ainda aparecerem nas falas de alguns integrantes, e, terem servido de *slogan*, durante mais de dez anos, para os espetáculos do grupo, como mostra a frase colocada em várias peças de divulgação- “deverasmente dançando o popular”-, essa visão foi-se modificando com o passar dos anos. E, conseqüentemente, a forma de trabalhar do Balé Deveras também.

As primeiras alterações organizacionais aconteceram com a saída (1985) de Cleonice Veras da direção da escola e do grupo, como conta o atual diretor da companhia, Ladimir (Mika) Silva (2009):

⁷ Empresa Pernambucana de Turismo, ligada à Secretaria Estadual de Turismo do Estado.

Quando Cleonice se aposentou, já tínhamos avançado um pouco nas discussões políticas dentro do grupo e começamos a pensar em meios para nos tornar independentes da Escola. E também independentes dos apoios do Governo do Estado, da Empetur, para que pudéssemos ter liberdade de criação e ação. Então começamos a traçar caminhos para a profissionalização. Na época já existia o Balé Popular do Recife e eu percebi que nós estávamos tirando o mercado deles, que eram profissionais, pois fazíamos apresentações e participávamos de vários eventos de graça. Para mim, em 1988, quando montamos o primeiro espetáculo completo, *Pernambuco e suas tradições*, demos um passo à frente no processo de profissionalização.

Desta fase inicial faz parte também o espetáculo *Raízes Nordestinas*, que contou pela primeira vez com uma produção externa ao grupo, assumida pela produtora Susana Costa, e com o apoio do maestro Cussy de Almeida, na época, ligado à Fundação de Cultura do Recife. Produzido para comemorar os 12 anos de existência do grupo, *Raízes Nordestinas*, trazia 30 integrantes, “a maioria já profissional e outros em formação⁸”, e buscava a legitimidade da companhia como autêntica representante das tradições, da cultura e das danças populares nordestinas. Trechos do programa do espetáculo deixam explícito tal objetivo: “Acreditamos ser este balé realmente verdadeiro, pois garantir a preservação das origens populares é a nossa preocupação⁹”. Ou “o espetáculo visa resgatar, através da expressão corporal, a arte da dança, valores e as tradições do povo nordestino, utilizando as manifestações que já lhe são próprias: caboclinho, samba de roda, maracatu, maculelê, frevo e outras¹⁰”.

O título dos dois primeiros espetáculos completos e o novo nome escolhido, Grupo Folclórico Cleonice Veras, revelam ainda um vínculo muito forte com o entendimento folclorista da cultura popular, como se, apesar das modificações verificadas, esta fosse apenas uma fase de transição, em que o que prevalecia era o desejo de dar continuidade às ideias e ao trabalho da ex-diretora, para que o grupo não se extinguisse. O processo de transformação rumo à profissionalização e independência foi lento e difícil, como lembra o diretor do Deveras:

Ainda ficamos sediados muitos anos na Assis Chateaubriand. E mesmo depois de nos tornarmos oficialmente um grupo independente, em 1990,

⁸ Trecho do programa do espetáculo *Raízes Nordestinas*.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

continuamos utilizando os espaços da escola para ensaiar, fazer aulas e guardar nosso material cênico (Mika Silva, 2009)¹¹.

Mesmo tendo herdado de Cleonice Veras todo o acervo, que incluía figurinos, adereços e instrumentos musicais, a nova diretoria, formada até hoje exclusivamente por bailarinos do grupo, teve que enfrentar muitos desafios para tentar se estabelecer profissionalmente e conquistar autonomia. Entre as estratégias experimentadas, predominavam as relacionadas à formação.

Começamos a investir na formação técnica dos bailarinos. Apesar de os primeiros elencos terem tido aulas com Nascimento do Passo, Ubiracy Ferreira, e Sr. Eudes (o antigo rei do Maracatu Porto Rico do Oriente, já falecido), era numa visão escolar. E nós queríamos agora uma formação específica para um profissional de dança. Então começamos a convidar profissionais de fora do grupo para colaborar conosco nas aulas, na preparação técnica e até na concepção dos roteiros de espetáculos. No começo eu não admitia, por receio mesmo, muito contato com outras técnicas de dança no nosso processo de formação, acho que estou evoluindo nesse sentido. Hoje não estamos fechados a nenhum tipo de informação ou técnica de dança, acreditamos que todas as colaborações são bem vindas, se soubermos nos relacionar com elas, atentos para não descaracterizarmos nosso trabalho (Mika Silva).

Gradativamente o distanciamento da visão purista da cultura popular e o contato com diversos artistas de vertentes variadas da dança cênica; foi aparecendo na estética do grupo, na linguagem corporal que eles estavam desenvolvendo. Inquietações que levaram a mais uma mudança de nome, desta vez para o batismo definitivo como Balé Deveras, em 1990.

Quadrilha recriada: invenção e difusão de um novo formato

Em 1991, o Balé Deveras estreou uma montagem baseada na obra de Ronaldo Brito, Assis Lima e Antônio José Madureira, *Bandeira de São João*. Depois de curta temporada no teatro, o grupo decidiu adaptar o formato e levar o espetáculo para participar como quadrilha nos concursos do Recife. Assim surgiu, em 1992, a Quadrilha Deveras trazendo uma estética diferente, denominada por Mika Silva (2009) de “recriada” :

Minha preocupação era recriar o brinquedo inspirado na metodologia do Balé Popular do Recife. Ou seja, manter os elementos da quadrilha

¹¹ Idem.

tradicional, como o casamento e a formação por quatro, por exemplo, mas inovar no formato. Eu era contra a utilização de axé *music* e canções caribenhas- que eram as escolhidas das quadrilhas estilizadas- por isso trouxe para as recriadas, exclusivamente, compositores nordestinos, autores de músicas populares do ciclo junino, como o xaxado, o coco, a ciranda e o forró. Além das músicas do Bandeira de São João, que serviram de trilha para a apresentação de estréia da quadrilha, utilizamos também muita música de Mestre Ambrósio, Antônio Nóbrega, entre outros. Também demos um novo formato aos figurinos, os destaques vinham com o mesmo tipo de traje dos matutos da Quadrilha, mudando somente a cor e algumas referências.

Um item relevante apontado por Menezes Neto (2008, p.40) na estética das recriadas, é o tema:

Fio condutor para a montagem, é a partir do tema que o figurino, a musicalidade, a coreografia e o casamento são pensados entre si. A escolha do tema é forjada nas opções pré-estabelecidas pela perspectiva conceitual das recriadas, ou seja, tendo em vista que a chegada do matuto na cidade grande foi o ponto de partida na concepção da Quadrilha Deveras, podemos pensar que ele ao chegar traz em sua memória elementos da cultura popular nordestina, da ruralidade e da religiosidade. Portanto o tema escolhido deve fazer parte da memória dessa personagem. Para a estética recriada, a quadrilha junina representa o matuto na cidade grande. Com efeito, se faz necessário pontuar que o regionalismo na estética recriada corresponde a elementos específicos que aparecem com recorrência assumindo um caráter representativo da Região Nordeste.

O próprio criador do conceito da estética recriada, Mika Silva, e os demais bailarinos que participaram do processo, afirmam que a Quadrilha Deveras foi um marco na história do grupo. Eles relatam que, a partir daí, é que o Balé Deveras ficou conhecido como uma companhia profissional de dança. Durante os dez anos de existência da Quadrilha Deveras, eles conquistaram inúmeros troféus e prêmios, além de oferecer uma nova concepção ao brinquedo, que se popularizou e permanece até a atualidade como principal formato de apresentação das quadrilhas juninas, na maioria dos concursos e eventos da Região Nordeste. “Participo há quatro anos, como júri do festival de quadrilhas da Rede Globo Nordeste, e vejo notadamente, em muitas das apresentações, referências claras da Quadrilha Deveras” (Mika Silva, 2009). Também foi a partir desta experiência que surgiram diversos grupos culturais em Brasília Teimosa, herdeiros diretos e indiretos do legado do Deveras. Moradora antiga de Brasília Teimosa, Socorro Damasceno (2009) cita alguns exemplos: “a

Cia. De Dança Angelita Karoline, o Brasília Danças (extinto em 1999), a Turma do Flau, o Maracatu Nação Erê, o Grupo Prapular e a Quadrilha Lumiar”¹².

Mas apesar do êxito da iniciativa, a diretoria do Deveras acreditava que, investindo na quadrilha, estavam negligenciando os seus reais objetivos, de se estabelecer como companhia profissional de dança, tanto é que nos anos iniciais da quadrilha, o Deveras não montou nenhum espetáculo. Por isso, eles decidiram finalizar as atividades no movimento quadrilheiro, como explica Mika Silva (2009):

Em 2002, percebendo que não fazia mais sentido continuar participando de concursos, estimulando essa relação competitiva, encerramos as atividades da quadrilha. Nosso objetivo nunca foi esse, era mais uma estratégia para divulgar o nosso trabalho de dança.

Sem participar dos concursos do movimento quadrilheiro, e, portanto, sem possibilidade de serem beneficiados com premiações; e ainda sem lugar fixo para ensaios e aulas, o Balé Deveras teve que buscar outras estratégias de sobrevivência.

O Balé Deveras e os mecanismos de fomento à cultura

Refletindo sobre o perfil do artista brasileiro e toda aura de *glamour* que ainda cerca essa profissão, Siqueira e Snizek (2008, p.25) expõem as contradições desse universo:

A imagem do artista como ser livre, diferenciado dos demais membros da sociedade, aquele de quem o ‘gênio’ exigiria um comportamento distinto, transgressor, nem sempre condiz com a realidade. O fazer artístico implica reflexão, treino, técnica, disciplina, além de inspiração e talento. Em um modo de produção capitalista e no âmbito da cultura de massa (como é nosso caso), o fazer artístico também gera custos. Quando o artista não produz por diletantismo nem possui outra fonte de renda, precisa de apoio, patrocínio, financiamento, depende, ao menos em parte, de políticas culturais públicas e privadas para viver e se manter com seu trabalho em arte. No Brasil, a implantação de políticas culturais ainda é instável e a viabilização do fazer artístico através delas, difícil.

Como se vê na história do Balé Deveras:

No início, a manutenção do grupo vinha do acordo com a Empetur, que continuou, mesmo depois da saída de Cleonice. Porém, logo em seguida,

¹² Entrevista de Socorro Damasceno, realizada em Brasília Teimosa, em julho de 2009.

decidimos cortar relações com aquele órgão, porque nos sentíamos explorados. Quando rompemos com a Empetur, partimos para vender espetáculos e é do cachê dessas apresentações que mantemos o grupo até hoje (Mika Silva, 2009).

Nessa segunda fase foram montados: *Folgado Guerreiro* (1998), *Baile do Menino Deus* (1999) e o *Bandeira de todos os santos* (2002). Os três anos de intervalo entre a montagem de 1999 e a de 2002, devem-se provavelmente ao fato de Mika Silva ter passado um ano dançando em um projeto na França. No seu regresso, em 2001, ele retomou as atividades, e iniciou uma luta para conquista de uma sede para o Deveras. Pois notou que a falta de um espaço adequado poderia ser um entrave muito grande no processo de profissionalização de um grupo, principalmente em se tratando de um grupo de dança, que necessita de treinamento constante para conseguir construir uma linguagem corporal.

Quando saímos da escola, foi bem difícil, porque os nossos recursos particulares só davam para alugar salas pequenas, com capacidade apenas para guardar nossos figurinos. Então ficávamos migrando, um dia ensaiávamos em um local, outro dia em outro. Até que em 2003, mais ou menos, conseguimos alugar essa sala, que tem espaço para nosso material e nossas atividades de aulas, ensaios, etc. (Sérgio Di Cavalcanti, 2009)¹³.

Acostumados a uma ampla divulgação do seu trabalho em todo o Brasil, na época em que estavam vinculados à Escola Assis Chateaubriand, o Deveras conquistou a independência, mas em compensação a oportunidade de circular com seus trabalhos ficou cada vez mais rara. Até mesmo porque a prioridade do grupo passou a ser a manutenção da sede. E, para viabilizar isso, eles funcionam como uma espécie de cooperativa. Do cachê de cada apresentação, 10% são retirados para pagar a comissão de quem vendeu o espetáculo e o restante, fica para as despesas mensais de manutenção e o cachê dos bailarinos. Mas, segundo Sérgio Di Cavalcanti, que atualmente é o tesoureiro do grupo, “isso se mistura muito, porque tem mês que não conseguimos vender nenhuma apresentação e Mika acaba pagando o aluguel. Ou situações em que o aluguel está atrasado e o cachê do elenco tem que ficar para depois”.

Descontente com essa situação, e disposto a dar um passo adiante no processo de profissionalização, Mika Silva, decide acessar um edital da Prefeitura do Recife, para conseguir subsídios e montar um novo espetáculo, com o mínimo de estrutura garantido.

¹³ Idem.

Sobre esse acontecimento, Adriano Santhos (2009), um dos bailarinos mais antigos no grupo, conta:

Em 2003, fomos contemplados no edital de Fomento às Artes Cênicas da Prefeitura do Recife. E com o prêmio de 20 mil reais, montamos o nosso primeiro espetáculo financiado: *Deveras, um Balé Popular*. Mas, também foi a primeira vez que trabalhamos com um prazo pré-determinado para a estréia, e, por causa disso, os ensaios se intensificaram e os horários se expandiram, chegamos a ensaiar ininterruptamente de segunda a sábado, até a meia noite, meses seguidos. Mas valeu a pena, porque até hoje esse é o espetáculo que mais apresentamos. Além do que, com recursos, pudemos convidar colaboradores, e remunerar o seu trabalho pela primeira vez, como foi o caso de Manoel Constantino, que dividiu a direção com Mika.

Em *Deveras, um Balé Popular* vê-se a repetição de um modelo elaborado para apresentar as danças populares nordestinas ao público turístico. O modelo inspirado no espetáculo *Nordeste: a dança do Brasil*, do Balé Popular do Recife, e repetido por muito dos seus descendentes e dissidentes, é definido por Marques (2008, p.217) como uma sucessão de quadro justapostos que apresentam várias das danças e folguedos populares. Nesse caso específico, uma mostra das danças nordestinas, tais como o guerreiro, o caboclinhos, o maracatu e o frevo; e a inserção de uma artisticamente pouco justificável coreografia de samba, com direito a passistas sensuais, inclusive. Porém, *Deveras, um Balé Popular*, apesar do nome do espetáculo tentar perpetuar a mesma idéia de autenticidade, anunciando o grupo como legítimo e verdadeiro representante e defensor da cultura popular, traz algumas inovações em relação aos desenhos de coreografia, à disposição espacial e à própria movimentação. O que talvez seja um reflexo do investimento da diretoria na “formação técnica dos bailarinos”¹⁴.

Deveras dança Brasília Teimosa

Militando nas lutas da comunidade há anos, Mika Silva, que é “nascido e criado” em Brasília Teimosa como a grande maioria dos componentes do *Deveras*, decidiu montar um espetáculo que traduzisse em dança a história desse bairro. E assim começou a ser criado um dos mais significativos espetáculos do *Deveras*: *Daqui não saio, daqui ninguém me tira*,

¹⁴ Trecho da entrevista de Mika Silva para esta pesquisa, em junho de 2009.

montado em 2006, a partir de uma bolsa de estímulo à criação concedida pela curadoria do XI Festival de Dança do Recife (2005).

Marília Rameh¹⁵, na época uma das curadoras do evento, conta que foi solicitada aos cinco grupos de dança popular cênica do Recife pré-selecionados pela curadoria¹⁶, uma carta de candidatura, justificando a importância daquele financiamento no processo criativo de cada um. Os três grupos que atenderam à solicitação ganharam o direito de apresentar trechos de um espetáculo do seu repertório na abertura do Festival de Dança, para avaliação da Comissão de Curadores. A partir destes dois instrumentos e de uma entrevista individual, a curadoria selecionou o Grupo Galante e o Balé Deveras para receberem a bolsa de estímulo, que incluía um prêmio para montagem no valor de 12 mil reais, e a consultoria de uma coreógrafa convidada. “Observamos o potencial criativo do Deveras, e levamos em conta também o fato deles já possuírem um sólido trabalho de grupo, postura profissional e alto nível de politização” (Marília Rameh, 2009).

As condições pouco habituais em que esse espetáculo foi gerado e o fato dele tratar exatamente sobre a história de Brasília Teimosa contribuíram para que houvesse uma grande transformação no processo criativo e nos caminhos estéticos escolhidos. Adriano Santos (2009) recorda:

Quando Mika chegou com a idéia do *Daqui não saio*; ele pediu para Sérgio (Di Cavalcanti) e Rensch (Reiva) elaborarem um questionário para entrevistarmos os moradores mais antigos daqui de Brasília Teimosa. Depois tentamos passar para o corpo, para a dança, improvisando inicialmente a partir da movimentação e da história de vida de cada entrevistado. Na fase seguinte tivemos assessoria da coreógrafa carioca Duda Maia, que trabalhou cerca de quatro meses conosco, em módulos mensais. O seu rigor e exigência foram muito produtivos para a construção do espetáculo e o processo de profissionalização da nossa companhia.

Além da bolsa concedida pelo Festival do Recife, o Deveras conseguiu também ser um dos três grupos pernambucanos contemplados na primeira edição (2006) do prêmio Klaus Vianna de incentivo à dança, da Funarte/Petrobrás, recebendo 30 mil reais para a montagem, um feito inédito no Recife para um grupo de comunidade. Dessa forma, além de remunerar seu elenco, o grupo pode investir em figurinos (criados por Fábio Costa e Américo Barreto), e pela primeira vez teve uma trilha sonora original, composta pelo

¹⁵ Trecho de entrevista de Marília Rameh para esta pesquisa, realizada em julho de 2009.

¹⁶ A entrevistada informou que, além do Balé Deveras, os outros pré-selecionados foram: Grupo Galante, Cia. de Dança Perna de Palco, Cia de Dança Forrobodó e Grupo de dança afro Magê Mole.

músico, ator e bailarino pernambucano, Helder Vasconcelos. Outra novidade, também possível graças ao financiamento, foi a produção e exibição de um vídeo/cenário exclusivo para o espetáculo, gravado pela Tevê Manguê.

A utilização do vídeo merece destaque pelo diálogo que consegue estabelecer com a coreografia durante todo o espetáculo, ora completando a cena, ora pontuando as passagens de uma coreografia a outra, como conclusão ou introdução de um novo assunto. Eles também utilizam depoimentos de moradores do bairro- alguns ex-integrantes do Deveras- e o reforço de dois atores, para ajudar a traduzir em dança a história de Brasília Teimosa, incluindo aí a criação do próprio grupo.

Os principais capítulos do histórico de lutas da comunidade estão ali representados, como, por exemplo, a luta pela conquista de água encanada; a mobilização capitaneada pelo projeto Teimosinho, que utilizava o teatro como estratégia de conscientização política da população; os problemas de saúde; os momentos de lazer na praia; o processo de invasão do local, e a luta pela posse da terra; além da criação do Grupo de Dança da Escola Assis Chateaubriand, embrião do Balé Deveras.

Este espetáculo é um marco na nossa história. Trabalhamos com profissionais de várias áreas e vimos que dançar é outra coisa, vai além de fazer aulas e ensaios para efeitos de reprodução e defesa de um estilo, no nosso caso, das danças populares. Deixamos para trás rivalidades e preconceitos em relação a outros estilos de dança, e também a repetição do modelo predominante na dança popular cênica, composto por coreografias, apresentando um extrato de cada dança ou brinquedo popular. A partir deste trabalho, aprendemos a perceber e aproveitar realmente nosso potencial artístico. Agora queremos ir em frente, apostando na construção de uma linguagem em dança, interagindo com vários profissionais de diversos segmentos artísticos, e lutando por políticas públicas para fomentar não só o nosso crescimento, como o de todos os que trabalham com dança (Mika Silva, 2009).

Entre os elementos novos que aparecem na composição coreográfica, destacamos o uso do silêncio e da percussão corporal como trilha sonora de alguns trechos do espetáculo; a maioria dos figurinos semelhante às roupas do dia a dia; a presença de sequência de gestos, também inspiradas no cotidiano dos próprios bailarinos, substituindo, em alguns momentos, os passos codificados da dança popular cênica; a função dupla de algumas peças, que servem ora como figurino, ora como adereço ou cenário; além da já referida e amplamente explorada utilização do vídeo. Todos esses itens observados, analisados juntamente ao perfil

e a trajetória do Balé Deveras evidenciam um processo de hibridização cultural em curso, entendido aqui a partir da noção de Canclini (2003, p.44).

A hibridização é compreendida por Canclini como processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Como o autor lembra, a hibridização nem sempre é fruto de uma opção consciente do artista. Muitas vezes ela acontece de forma não-planejada, surgindo como decorrência inesperada de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico e/ou comunicacional.

Conclusão

As propostas de elaboração cênica para as danças populares tornaram-se comuns no Recife, principalmente desde a década de 70, em um movimento iniciado e liderado pelo Balé Popular do Recife, que interferiu significativamente nas configurações da cena de dança da cidade. A partir daí, multiplicaram-se os praticantes e o público da dança popular cênica, não só em Recife, mas em Pernambuco e em vários lugares do Brasil. Apesar de ter sido iniciado antes da criação do Balé Popular do Recife, ainda como um grupo amador, mantido e funcionando em uma escola pública, o Balé Deveras, inspirou-se no modelo desta que companhia, inscrevendo-se no que chamamos de dança popular cênica.

No seu percurso, o Deveras enfrentou muitas dificuldades, primeiro por causa do caráter amador que caracterizou os anos iniciais, depois pela ausência de espaço para ensaios e aulas; a falta de financiamento para montagem dos espetáculos e as polêmicas e ambigüidades que costumam afetar os grupos que trabalham a arte com cunho social. Talvez a utilização da venda de espetáculos como estratégia de sobrevivência justifique a intensificação do processo criativo do Deveras no período inicial. Eles montavam praticamente um espetáculo novo a cada ano, até mesmo para poder oferecer aos clientes habituais (eventos turísticos) produções diferentes. Outra estratégia que os bailarinos do Deveras utilizaram não só para sua manutenção, mas também para divulgar seu trabalho artístico, foi o ingresso no movimento quadrilheiro do Recife, que, se por um lado tornou a companhia conhecida no Recife, por outro acabou estagnando o processo de desenvolvimento artístico do Deveras, retomado em 2003. Neste ano o grupo conseguiu alugar uma sede e também foi beneficiado pela primeira vez em um edital público de

fomento à dança, obtendo financiamento para a montagem comemorativa aos 25 anos do grupo.

Mas apesar do espetáculo *Deveras, um Balé Popular* representar um marco no processo de profissionalização do grupo, que a partir de então passou a inscrever-se nos editais de fomento à dança com mais frequência, não aconteceram grandes transformações no processo criativo e nas escolhas estéticas do Deveras. Estas viriam três anos depois, no espetáculo posterior, intitulado *Daqui não saio, daqui ninguém me tira*. Talvez a opção por um formato de espetáculo, digamos assim, mais comercial, tenha sido mais uma estratégia de sobrevivência. Porque a experiência dos anos vivendo na condição de artista independente mostrou ao Deveras, que quando se trata de um grupo artístico pertencente a uma comunidade, o desafio da sobrevivência pode ser um caminho ainda mais tortuoso.

Daqui não saio, daqui ninguém me tira (2006) inaugura definitivamente o processo de profissionalização do Deveras. No programa do espetáculo vemos uma ampliação nos objetivos do grupo. Aparece ali, além do resgate e divulgação da cultura popular, o objetivo de “formação de profissionais para atuar no mercado da dança”. Desde o processo de criação até o resultado estético, percebe-se um amadurecimento na dança, no discurso e no posicionamento político dos integrantes do Deveras. Se por um lado, muitas novidades entram em cena na estética de *Daqui não saio, daqui ninguém me tira*, por outro, a sensação recíproca de pertencimento entre o Balé e sua comunidade é explicitada ao extremo, já que no espetáculo o Deveras conta em dança a história do seu próprio bairro, Brasília Teimosa.

A experiência do Deveras revela que quando as estratégias de sobrevivência interferem no resultado estético das obras, o processo de profissionalização em dança pode ficar paralisado. Mas o Deveras escolheu a clareza dos objetivos e a articulação com os artistas de dança para buscar políticas públicas, para garantir seu acesso à informação, formação e fomento. Escolhendo permanecer na sua comunidade, onde oferece gratuitamente formação em dança a adolescentes e jovens, o Deveras consegue desenvolver, ao mesmo tempo, um trabalho artístico e social em dança, provando que não é impossível conciliar e executar com qualidade estas funções, uma não invalida a outra. Esse caminho aberto a partir da crença no potencial transformador da dança é apenas uma, entre as muitas trilhas de desenvolvimento que a dança pode ajudar a construir.

Referências

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**, São Paulo: Edusp, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana, Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2001.

GALDINO, Christianne. **Balé popular do Recife**: a escrita de uma dança. Recife: Bagaço, 2008.

KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira In: **Tudo é Brasil**, Cavalcanti, Lauro (Org). São Paulo: Itaú Cultural e Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos armoriais**: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial. Recife, 2008. Tese (doutorado) em Teoria da Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco-UFPE (Mimeo).

MENEZES NETO, Hugo; **O balancê no arraial da capital**: quadrilha e tradição no São João do Recife. Recife, 2008. Dissertação (mestrado) em Antropologia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco- UFPE (Mimeo).

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. **Danças populares como espetáculo público no Recife, de 1970 a 1988**, Recife: Ed. do Autor, 1993.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; SNIZEK, Andréa Bergallo. Políticas culturais: arte, mídia e representações sociais In **Dança cênica**: pesquisas em dança- volume I, MEYER, Sandra; TORRES, Vera; e XAVIER, Jussara (Orgs), Joinville, Letra D'água, 2008.